

М Е Й Е Р Х О Л Ь Д

И
Е
Л
С
А
Н

З

Метерлинек.

ТЕАТРЪ-СТУДИЯ.

КОНТОРА.

1. Претиваки сфорам, а не претиваи водна
душевна сиоуи.
2. Чибка вети.
3. Четоло вон!
4. Читарь так, как се в каидои офрагь сара
божана вара во всеи нуу. сиу
5. Твердогь збука, т.к. распелароев
дагь модерне
6. Неподимени негр.
7. Не оттаивагь конюв слов. Збук
должен надагь в сеубоуе седугь. Збук
определенной, а не др. мауи в
воздуха
8. Поле. Коу полеу иту видраги
9. Скороговорка медонугу
финискае спомини.
10. Димени мадонн.

Театр-Студия.

Театр исканий.

Театр идей.

Театр Союза молодежи.

Студия.

Creare con gioia! Ammirio.
Créer avec joie!

из газет и штампа
Vivere ardente et non sentire
il male! (Душа)

fa come natura / fa
in fuoco. ~~La comedia ha~~
Dante

- Кезушек, и кидки золотых
снов и воях

Умдрезав охи и рож превращаю

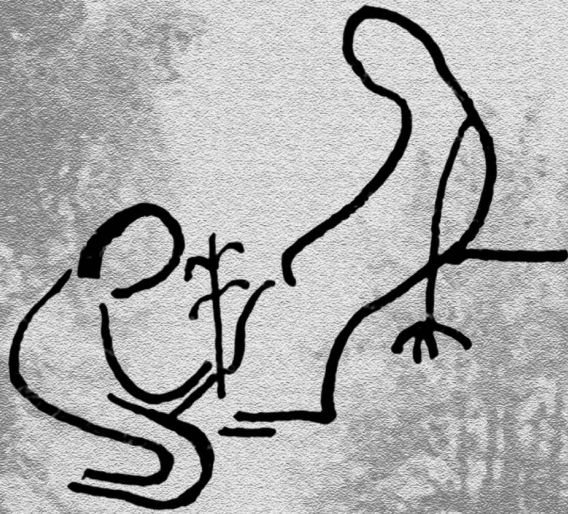
- = Вода сама у ртчи

в сад не тегетт, -

ее надо как за ть

Пуречкед поеловке

Театр-негодник



Цэр. Кто прывес тебе сюда?
Плент. Не знаю сестра.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

КОМИССИЯ ПО ТВОРЧЕСКОМУ НАСЛЕДИЮ
В.Э.МЕЙЕРХОЛЬДА

МУЗЕЙ МХАТ

РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АРХИВ
ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА

ЦЕНТРАЛЬНАЯ НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА СТД РОССИИ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ
МУЗЕЙ им. А. А. БАХРУШИНА

С.-ПЕТЕРБУРГСКИЙ МУЗЕЙ ТЕАТРАЛЬНОГО
И МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

В. Э. М Е Й Е Р Х О Л Ъ Д

Н А С Л Е Д И Е



**МОСКВА
2010**

В . Э . М Е Й Е Р Х О Л Ъ Д

Н А С Л Е Д И Е

3

СТУДИЯ НА ПОВАРСКОЙ

МАЙ — ДЕКАБРЬ 1905

НОВОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

ББК 85.334.3(2)
УДК 792.03
М 41

Грант РГНФ: проект № 09-04-16222д

Общая редакция и вступительная статья О.М.Фельдмана

Составление, подготовка текстов и комментарии

*М.Н. Бубновой,
Н.Н. Панфиловой,
С.А. Конаева,
О.М. Фельдмана*

Редакция режиссёрской графики — *В.А. Щербаков*

В выявлении архивных текстовых и изобразительных документов участвовали
*Ю.Е. Галанина, Л.Я. Дворникова, Н.М. Зайцева, В.Я. Кузина,
Е.Ю. Литвин, О.В. Мичасова, Е.Ю. Недзвецкая, А.Я. Тушинская,
З.П. Удальцова, А.А. Шестимиров*

Макет *В.А. Щербакова*

Обложка *С.В. Митурича*

За помощь в подготовке книги составители благодарят *Е.Г. Беллеву, В.Я. Брука,
Н.А. Богомолова, Н.П. Буданову, И.Б. Ваганову, Л.З. Корабельникову,
С.В. Лалетина, Д.В. Неустроева, В.П. Печаева,
О.А. Радищеву, М.И. Свидерскую, К.В. Сергееву, М.И. Смоктуновскую,
А.А. Ульянова, Е.Е. Чугунову, Е.А. Шингарёву*

Права на впервые публикуемые документы принадлежат архивохранилищам —
владельцам подлинников

М 41 В.Э.Мейерхольд. Наследие. 3. Студия на Поварской. Май — декабрь 1905. /
Общая редакция О.М.Фельдмана — М.: Новое издательство, 2010. — 784 с.; ил.

ISBN 978-5-98379-148-0

В истории мирового театра место Студии на Поварской, не показавшей зрителям ни единой премьеры, определено тем, что именно в ней Мейерхольд приступил к практической разработке условной природы театрального искусства.

ББК 85.334.3(2)
УДК 792.03

ISBN 978-5-98379-148-0

© Государственный институт искусствознания
© О.М.Фельдман, общая редакция и вступительная статья, 2010
© В.А.Щербаков, редакция режиссёрской графики и макет, 2010



*В.Э.Мейерхольд.
1905*



На этой открытке пишется только адрес.

и. об. Литовин, ²¹ В. Э. Мейергольц, ²² Ст. Киров,
¹⁸ Э. В. Сафонова, ²⁰ О. П. Нарбекова, ¹⁹ О. М.
 Мейергольц, ¹⁷ Б. К. Прохин, ¹⁴ Н. О. Костромской,
¹⁶ А. И. Кашин, ¹⁵ П. И. Леонтьев, ¹⁴ Н. Н. Турин,
¹³ Н. Н. Волохова, ¹² В. А. Подгорный, ¹¹ Г. С.
 Бурдужалов, ¹⁰ В. П. Веригина, ⁹ М. А.
 Бецкий, ⁸ М. А. Токаревская, ⁷ Э. М. Жукарева,
⁶ Э. Л. Шиловская, ⁵ А. И. Логинов, ⁴ В. М. Мак-
 симов, ³ А. А. Александрович, ² И. П. Ракидин.
 Б. Ф. Массен. ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО

811483

Группа Театра-Студии в Мамонтовке.
 Открытка, 1905

ПРЕДИСЛОВИЕ

«Молодой театр исканий»

Третий том «Наследия В.Э.Мейерхольда» посвящён короткой истории Студии на Поварской.

Если не считать мартовских совещаний К.С.Станиславского и В.Э.Мейерхольда (см.: *Наследие 2*, с.489-510), то Студия, «молодой театр исканий», как назвал её однажды Мейерхольд, существовала полгода, её работа началась 2-го мая 1905 года и оборвалась 24-го октября. Ликвидация Студии — погашение Станиславским денежных обязательств перед труппой и служащими — длилась до первых недель декабря.

«Знойные месяцы Студии» (это определение, принадлежавшее Мейерхольду, сохранила В.П.Веригина, см. с.721) составили решающий этап в творческом становлении Мейерхольда, заложив основы условного театра XX века.

«Театр-Студия был театром исканий новых сценических форм», — сформулировал Мейерхольд в 1908 году (см.: *Мейерхольд 1968*, ч.1, с.111). Точнее, Студия стремительно превращалась в театр искания новых форм. Внутренний сюжет её жизни — созданная взрывом творческой энергии Мейерхольда цепная реакция режиссёрских открытий. Их ритм и смысл проступают в публикуемых документах. На протяжении полугода открытия настигали и обгоняли друг друга, все они были перспективны, и не доставало времени соотнести каждое с другими.

Круг сохранившихся источников Документы, отразившие жизнь Студии, неоднородны и уцелели неполно.

Давно исчез интереснейший из них, тот «Дневник», листы которого ежедневно заполнялись режиссёрами — Мейерхольдом, В.Э.Репманом и Г.С.Бурджаловым. Летом 1905 года эти листы в течение почти полутора месяцев, с середины июня по 23-е июля пересылались отдыхавшему на юге Станиславскому сначала в Ессентуки, затем в Кисловодск и возвращались в Студию с его ответами. Подавляющую часть летних репетиций вёл Мейерхольд, «Дневник» фиксировал его диалог со Станиславским. Творческий процесс запечатлевался в своей текучести — косвенные данные показывают, что обсуждались методы ведения репетиций, пути поиска выразительных средств, трактовка репетируемых пьес, возможности исполнителей. «Они были оригинальны, умны», — сказано в «Моей жизни в искусстве» о высказываниях Мейерхольда на листах «Дневника» (см. с.702). Заполнялся «Дневник» и позже, до последних октябрьских репетиций, его листов было около двухсот. Об их исчезновении с горечью упоминал в 1923 году В.Н.Соловьёв (см.: *Мейерхольд и другие*, с.248). Один лист «Дневника» известен в копии (см. *док. 57*), два — в пересказе (см. *док. 58*), восемь листов уцелели в подлинниках (см. *док. 119*). В пересказе и в случайных

упоминаниях известны две-три резолюции Станиславского (см. *док. 89 и 118*). Для суждений о Студии на Поварской отсутствие «Дневника» невосполнимо.

Рабочий ритм Студии отражён в её «Репертуарном календаре», прежде неизвестном исследователям (см. *Раздел 3, док. 55*). Он уцелел в пачке студийных бумаг, сбережённых В.С.Сергеевым, внебрачным сыном К.С.Станиславского, служившим в Студии в августе — октябре 1905 года бухгалтером и конторщиком. Ксерокопии этих документов его наследники передали для публикации в «Наследии В.Э.Мейерхольда»¹.

«Репертуарный календарь» (он заполнялся с июня по октябрь) проясняет логику остального массива материалов и показывает, как распределялись усилия Мейерхольда — в июне он готовил параллельно «Снег» (завершив новую редакцию спектакля 28-го июня) и «Смерть Тентажиля»; июль и первую декаду августа репетировал «Смерть Тентажиля» и «Комедию любви» (вернуться к «Комедии любви» осенью не успели), с 12-го августа по 11-е сентября погружённый в организационные заботы почти не репетировал, с середины сентября приступил к завершению «Смерти Тентажиля» и должен был взяться за «Шлюка и Яу» (режиссёром спектакля считался В.Э.Репман, участвовать в подготовке «Шлюка» Мейерхольду приходилось и до того).

Работа над спектаклями документирована неодинаково. Все режиссёрские документы печатаются впервые, частью они выявлены в последние десятилетия, за ними стоит стремительная и неожиданно оборванная работа, динамика становления новой режиссёрской методологии. Подробно зафиксирована подготовка «Смерти Тентажиля» — поиски толкования пьесы (см. *док. 57-59*) и выработка подходов к её пространственному, звуковому и пластическому решению (см. *док. 280-289*); документально закреплён рисунок достигнутых результатов (см. *док. 279*). Подготовительные наброски и режиссёрский экземпляр «Снега» позволяют видеть изменения, внесённые в новую версию спектакля по сравнению с ранней, сделанной в 1903 году в Херсоне (см. *док. 277*). Можно полагать, что работа над «Комедией любви» шла без предварительно составленного режиссёрского экземпляра; в уцелевшем рабочем экземпляре помощника режиссёра преобладают пометы, связанные, очевидно, с тифлисским вариантом спектакля, показанным Товариществом новой драмы в феврале 1906 года. В рабочих экземплярах «Шлюка и Яу» — режиссёрском, суфлёрском, помощника режиссёра и монтировочном — рисунок спектакля не был закреплён, ясна лишь окончательная редакция энергично сокращённого текста; в сопутствующих документах прослеживается эволюция трактовки сценического пространства — от пассивной повествовательности к условным стилизованным решениям (см. *док. 290-297*).

Студийный архив в Музее МХАТ включает две группы документов. Первая его часть происходит из личного рабочего архива Станиславского. Это записи к мартовским встречам с Мейерхольдом и к майским совещаниям, сменявшиеся варианты сметы предстоящего сезона Студии, распоряжения о денежных выплатах (счета, сплетённые в книги в твёрдых переплётках, и разрозненные расписки и чеки), а также документы, присланные Мейерхольдом с письмами от 10-го апреля и 22-го июля. Вторую часть этого архива составляют полторы сотни разнородных документов, сшитых в большую тетрадь с синей обложкой, названную «Архив Театра-Студии». В ней собрано (явно не полностью и без системы) то, что оседало в режиссёрском управлении Студии, в её

¹ См.: *Teamp*, 1994, № 1, с.177.



Архив театра «Студия»
1905 г.

конторе, в Литературном бюро — деловая переписка, отрывочные рабочие записи, черновые протоколы заседаний, разрозненные листы монтировки «Шлюка и Яу», автограф В.Я. Брюсова (перевод первого монолога Игрэны из «Смерти Тентажиля»). С разной полнотой в «синей тетради» отразились все стороны жизни Студии.

Блокноты Мейерхольда и заполнявшаяся параллельно рабочая тетрадь Станиславского, а также связанные со Студией пометы в записной книжке Станиславского раскрывают круг проблем, возникавших перед руководителями Студии (см. *Разделы 1 и 5*).

Хронологический поток студийных документов (при очевидной неполноте его из-за утраты одних материалов и невыявленности других) воссоздаёт движение событий, творческих и организационных, наполнявших повседневную жизнь Студии (см. *Разделы 2, 4 и 6*).

Главный источник сведений о творческих задачах, решавшихся в Студии Мейерхольдом — его статья «К истории и технике театра»; Мейерхольд начал писать её летом 1906 года, напечатана она впервые в 1908 году. Место этой статьи и подготовительных материалов к ней — в будущих томах «Наследия». Данный том — фактографический комментарий к ней. Студии в ней посвящены две главы, одна — её истории, другая — выработке новой методологии. Монтируя в первой главе («Театр-Студия» — см.: *Мейерхольд 1968*, ч.1, с.105-113) отклики прессы, Мейерхольд воссоздавал исходную ситуацию, отводя место в предыстории Студии Товариществу новой драмы и замыслу «филиальных отделений» МХТ, призванных готовить для провинции переездные труппы. Бегло упомянув намечавшуюся пестроту репертуара, он рассказал о том, как зарождался «приём импрессионистических планов» и был выдвинут принцип стилизации, как обнаружила себя неподготовленность труппы к «переживанию формы». В главе «Первые попытки создания условного театра» (см.: *Мейерхольд 1968*, ч.1, с.128-137) он раскрыл логику исканий в «области дикционной» и в «сфере пластической», определявших работу над «Смертью Тентажиля», его программным спектаклем. Масштабность задач, выдвинутых Студией, и противоречия, сопровождавшие их зарождение, Мейерхольд анализировал и в публичных лекциях 1907 года, и десятилетия спустя.

Прямых высказываний членов труппы о содержании репетиций немного. Одно из них — лаконичное упоминание о сформулированном режиссёром подходе к роли Тентажиля, мелькнувшее в письме В.А.Петровой (*док.71*). Другое говорит о господствовавшей в летних репетициях сосредоточенности на заданиях, выдвинутых Мейерхольдом (*док.186*; приходится упомянуть, что именно этот документ вопреки его прямому смыслу подавался не раз как доказательство якобы осознанного труппой кризиса методологии Мейерхольда, см. с.301).

Среди мемуарных свидетельств, оставленных студийцами, центральное место заняли «Воспоминания» В.П.Веригиной. Воспитанница МХТ, ставшая сподвижницей Мейерхольда, она обладала специфической памятью профессионала, помнила общий

ход и подробности давнего творческого процесса, а литературная одарённость позволяла ей закрепить их на бумаге. Описания и анализ нерасторжимы в её текстах. Отлично зная все оттенки позиций руководителей Студии, она сохраняла самостоятельность в оценке результатов. И.Н.Певцов и Н.Ф.Костромской, в недавнем прошлом ближайшие сотрудники Мейерхольда, не приняли в Студии его новый курс. Костромской вырос впоследствии в крупного мастера бытовой школы и при склонности к писательству не коснулся в мемуарах ни союза с Мейерхольдом в годы провинции, ни расхождений с ним в Студии. Певцов, выдающийся мастер, выработавший индивидуальную технику, строившуюся на умении максимально мобилизовать свои внутренние ресурсы, по складу дарования отвергал путь от внешнего к внутреннему. Его рассказ о Студии был застенографирован в начале 1930-х годов и напечатан в книге, посвящённой его памяти; о расхождении с Мейерхольдом Певцов вспоминал как о временном разрыве с ним: «Я стал в оппозицию к нему, а оппозиционность привела к тому, что и я к нему, и он ко мне стали относиться несколько враждебно» (см.: *Певцов 1935*, с.52-53). Притяжения и отталкивания, которыми в дальнейшем были отмечены взаимоотношения Мейерхольда и Певцова, — пример насыщенного внутренним драматизмом столкновения режиссёрской методологии и личного метода актёра.

Позиция Станиславского составляла, разумеется, важнейшее слагаемое в том скреплении творческих волей, которое определяло жизнь Студии. Студия была его созданием. В этот период в Станиславском жила жажда всеохватывающего преобразования всей сферы театра — и взаимоотношений театрального искусства со зрителями (для чего были задуманы провинциальные отделения МХТ), и его выразительных средств, и его взаимосвязей с другими искусствами (что определило контакты Студии с художниками и создание в ней музыкального отдела), и его внутреннего этического строя. Он ждал углубления экспериментов во всех этих областях, его замыслы разрастались, усложнялись, переакцентировывались.

Глава его книги «Моя жизнь в искусстве» — важнейший источник сведений о Студии. Природа её текста сложна, в нём воссозданы настроения, сложившиеся у Станиславского к 1905 году, и изложены зарождавшиеся тогда позиции, оформившиеся много позже. В ней присутствуют Станиславский 1905 года и Станиславский начала 1920-х годов; второй, случается, заслоняет первого.

Книга, как известно, увидела свет впервые в 1924 году в Америке в английском переводе, неполно совпадающим с каноническим русским текстом, подготовленным в 1925-1926 годах. Оригинал главы о Студии, с которого делался перевод, цел (см. *док.299*). Он непосредственнее окончательного, более сдержанного. При корректировке первоначального текста действовали многие мотивы, и ранний вариант позволяет видеть, от чего автор отказался, что счёл нужным усилить, что сместилось, стало звучать под сурдинку. Из-за усечений в ряде случаев в каноническом тексте возникли своего рода стоп-кадры, и начальный вариант показывает ушедшее в подтекст. Возникли два рассказа об одном и том же, совпадающие в главном и одинаково драгоценные для оценки места Студии на творческом пути Станиславского, их сопоставление многое проясняет.

В памяти Станиславского, когда он писал о Студии, стёрлась мечта о «широкой общетеатральной деятельности на всю Россию», владевшая им в 1904-1905 годах и



*К. С. Станиславский.
1922, Версаль*

вызвавшая замысел ассоциации провинциальных театров, первой ячейкой которой предназначалось стать Студии (см.: *Наследие 2*, с.17-22). Из его рассказа выпало всё, связанное с этим проектом. Студия помнилась Станиславскому лабораторией, ищущей обновление сценического языка. Вспоминая о ней, он вспоминал встречу с Мейерхольдом. Яркость, с которой эта встреча жила в его памяти, с обезоруживающей непринуждённостью отразилась в раннем тексте («...заботливая судьба столкнула меня с тем, кто, быть может, более других был нужен...», см. с.700). Мотив их равной увлечённости намечавшимися творческими перспективами в раннем варианте звучит отчётливее.

Раздел о Студии Станиславский начал воспоминаниями об ощущении творческого тупика, которое владело им накануне её создания. Таким было его самочувствие ранней весной 1905 года, подтверждение тому — его дневник подготовки «Привидений» (см.: *КС-9*, т.5, кн.2, с.239-253). Станиславский хорошо помнил сознание изжитости вчерашних методов и зарождающуюся готовность искать «новое ради нового», веру в то, что «пришло время для ирреального на сцене», стремление ориентироваться на обогнавшие театр другие искусства. Перелом в его настроениях был результатом мартовских бесед с Мейерхольдом (см.: *Наследие 2*, с.24-28) и стал важной вехой в его духовном развитии. В окончательном тексте он счёл необходимым подчеркнуть приоритет Мейерхольда в разработке новых сценических возможностей — там с явным преувеличением сказано, будто Мейерхольд в провинциальные сезоны, «казалось, уже нашёл новые пути и приёмы» (см.: *КС-9*, т.1, с.357). Цель поисков, объединивших Станиславского и Мейерхольда весной 1905 года, в раннем варианте обозначена теми словами, какими они оба тогда её формулировали: «Провести импрессионизм в театр и найти для этого красивую условную сценическую форму» (см. с.702). Это — явная цитата из бесед весны 1905 года, она выпала из канонического текста из-за своей приблизительности. Направленность весенних бесед Станиславского с Мейерхольдом о новом сценическом языке точнее всего отражена в режиссёрском экземпляре «Драмы жизни», написанном Станиславским летом 1905 года.

В раннем варианте главы ясно отразилась ситуация 1905 года — Станиславский видел тогда в Мейерхольде человека нового поколения, чьё «молодое чутьё» способно подсказать нечто недоступное старшим. Летом 1905 года Станиславский ждал от Студии — то есть от Мейерхольда — «сверхсознательных проблесков вдохновения», открытия новых горизонтов. Поэтому он предоставил Мейерхольду полную самостоятельность, поощрял его на листах «Дневника», готов был учиться на его находках. И это вопреки тому, что год назад, летом 1904 года, Мейерхольд понадобился ему для будущей ассоциации провинциальных театров как «большой работник», культивирующей испытанные методы МХТ.

Посмеиваясь над собой, Станиславский писал, что в 1905 году следовало ограничиться камерной лабораторией, удерживать Студию от разрастания. Эти суждения подсказаны опытом поздних студий Художественного театра, возникавших как лаборатории и школы. Но Студия на Поварской была задумана Станиславским в расчёте на незамедлительный широкий резонанс и окупаемость.

Упомянув о разочаровании в постановочном изобретательстве и сценической живописи, Станиславский невольно сдвигает свои настроения во времени. Разочарование пришло с годами, а в ближайшие сезоны (об этом сказано в той же книге) он «почти исключительно интересовался в театре ирреальным и искал средств, форм и приёмов для его сценического воплощения» (*КС-9*, т.1, с.398). Его погружение в методологию актёрского творчества также началось позднее, а эксперименты «в духе бывшей студии» он возобновил в мае 1906 года сразу по возвращении из европейской гастрольной поездки (см.: *КС-8*, т.7, с.711). В 1907-1908 годах он ставил «Драму жизни», «Жизнь человека», «Синюю птицу», изобретая утончённые постановочные средства ради того, чтобы сценическое действие излучало неподвластные театру прежде волны духовной энергии. Эти спектакли он имел в виду, утверждая в 1908 году, что Художественный

театр «разумно воспользовался результатом юных брожений», средоточием которых была Студия (см.: *КС-9*, т.5, кн. 1, с.145).

Из раннего текста следует, что в октябре 1905 года ситуацию Студии Станиславский воспринимал как трагически безвыходную. Он видел, что сделанное ждёт доработки, но на неё не оставалось времени и средств в обстановке, царившей в Москве после всеобщей забастовки и накануне назревавшего декабрьского восстания. Перспективы были не ясны, вставал вопрос о том, сумеет ли сохранить себя МХТ, найдёт ли он себя в меняющейся России; тем менее надёжно выглядела судьба Студии. Тема Студии как личного предприятия Станиславского, финансируемого им самостоятельно, в раннем тексте звучит открыто как требовательная тема его материальной и моральной ответственности, честности перед собой и другими. Финансовые документы Студии выстраиваются в самостоятельный ясный сюжет. Творческие замыслы Станиславского могли граничить с утопией, но финансовые дела велись им чётко до абсолютной прозрачности.

С.А.Попов, по просьбе Станиславского руководивший финансовой жизнью Студии, три десятилетия спустя писал воспоминания о ней с целью уточнить и оспорить сказанное о Студии в «Моей жизни в искусстве» и в книге Н.Д.Волкова «Мейерхольд», излагавшей историю Студии глазами Мейерхольда. Он отлично помнил, что Студия была задумана не как театральная лаборатория. Также отлично он помнил атмосферу, в которой возник этот замысел — он вошёл в будущую Студию как инициативный участник широко задуманного общественного дела. Его веру в это начинание питало убеждение в том, что намерение обновить театральную Россию несомненно встретит поддержку у «общественности, или, прямо говоря, торгово-промышленной Москвы», у «тогдашнего молодого купечества», которое всё более тянулось к участию в ширившемся движении культуры и в глазах которого авторитет Станиславского стоял высоко (см. с.717-718).

О своих функциях Попов написал сдержанно. Станиславский нашёл в нём надёжного помощника, предусмотрительно демонстрировавшего Москве и театральному миру серьёзность нового начинания. Попов умело страховал Станиславского от злых языков при организации Студии и от материальных затруднений при её ликвидации, делал он это одинаково предусмотрительно и благородно, сохраняя свои действия втайне от глаз купеческой и театральной Москвы¹.

В потоке студийных бумаг «Черновая тетрадь» С.А.Попова (см. *док.271*) и разновременные кассовые чеки, расписки в получении порой совсем мелких сумм несут информацию о множестве больших и малых творческих задачах и указывают на время их осуществления. За длинной цепью октябрьских — декабрьских расписок актёров и художников в получении жалования за несостоявшуюся часть мгновенно прекращён-

¹ С.А.Попов имел доверенность кредитоваться от имени Станиславского, но он не хотел, чтобы «по Москве разнеслось, что на новое дело не хватает денег» и приходится брать кредит. Поэтому весной он «другим путём достал 25 тысяч рублей» и в основном на эти деньги пять месяцев вёл дела Студии. В конце сентября Станиславский в два приёма вернул ему эту сумму. В ноябре при ликвидации Студии Попов вновь ссудил Станиславскому 14 800 рублей, недостававших для расчёта с группой и сотрудниками; до отъезда МХТ в Европу Станиславский с немалыми затруднениями возвратил и этот долг.

ного сезона встаёт картина трагически оборванных творческих процессов (*док. 245* и др.). Документы, отразившие прекращение возникшего осенью музыкального отдела Студии отмечены нескрываемым драматизмом (*док. 254-256*).

Важнейшим завоеванием Мейерхольда в период Студии помимо практической разработки концепции условного театра стали контакты с писателями. Документы Литературного бюро Студии раскрывают стремительное разрастание её связей с литературным миром. В первые дни мая наметились контакты Студии с А.М.Горьким, пунктир встреч Мейерхольда с Горьким прослеживается до января 1906 года. В мае в бумагах Мейерхольда появляется имя В.Я.Брюсова. Влияние А.М.Ремизова продолжало сказываться на формировании позиций Мейерхольда. Мейерхольду не удалось вовлечь обосновавшегося в Петербурге Ремизова в повседневную работу Студии, но проводимая Мейерхольдом программа была развитием тенденций, которые оформились в их совместной работе в Товариществе новой драмы (сезон 1903/04). Их переписка за время Студии почти неизвестна, но относящаяся к 1905 году обширная (пусть неполно сохранившаяся и неполно выявленная) дружеская и деловая переписка Ремизова с А.П.Зоновым, который вёл дела Литературного бюро, зафиксировала многие обстоятельства жизни Студии и роль Ремизова в функционировании Литературного бюро. Созданное по инициативе Мейерхольда, оно не успело получить чётких организационных форм, но выполнило обе задачи, решение которых ждал Мейерхольд, — оно ориентировало в формировании репертуара и приступило к теоретическому обоснованию позиций возникавшего театра. Участие А.М.Ремизова, Ю.К.Балтрушайтиса, Г.И.Чулкова, В.Я.Брюсова в укреплении позиций Студии прослеживается документально.

Переписка Студии с находившимся за границей Балтрушайтисом, переводчиком двух пьес Гауптмана, включённых в число первых премьер, установилась в разгар лета. Он с энтузиазмом откликнулся на приглашение в Литературное бюро и намеревался регулярно присылать в Студию «Письма к театру». Известны два из них, посвящённые условной природе театра: поскольку «искусство — условный знак», постольку «установить одну обязательную для всех реальность никак невозможно», нельзя ставить все пьесы «на один и тот же лад», необходимо добиваться рождения «органической формы», она — в «отдельности и неповторимости» (см. *док. 163*).

Документами Литературного бюро следует считать опубликованные в сентябре статьи А.М.Ремизова («Наша жизнь», 22 сентября, см. *док. 201*) и Г.И.Чулкова («Вопросы жизни», № 9, см. *док. 203*). Чулков ждал, что Студия найдёт интерпретацию Ибсена и Метерлинка, отличную от той, какую давал МХТ, и сумеет «приблизить символическую драму к религиозно-мистическому театру». Ремизов трактовал уход Мейерхольда в провинцию как результат «алкания чего-то нового», поскольку «реализм провалился», и смело (явно обладая какой-то информацией) судил об эволюции Станиславского — утверждал, что совсем недавно Станиславский всё видел через Чехова, теперь он меняется, занят режиссёрским экземпляром «Драмы жизни», и пьеса в его трактовке может оказаться на сцене Студии, а не в МХТ.

Реальное участие В.Я.Брюсова в подготовке студийных премьер и в осмыслении опыта Студии щедро отразилось в документах. Мейерхольд в ближайшие годы на гребне полемики с Художественным театром готов будет считать, что Станиславский ждал

от Студии эволюции вчерашних методов, а творческая самостоятельность позволила Студии освободиться «от пут Художественного театра» и, следуя идеям В.Я.Брюсова, «броситься в строительство нового здания с основания» (см.: *Мейерхольд 1968*, ч.1, с.110). В этом случае выводы, оформившиеся в процессе студийной работы, читаются как изложение исходных позиций.

Распространение идей, вызвавшее зарождение Студии, по мере приближения ожидаемых сроков её открытия отражала хроника газет и журналов, её материалы частью оставались чисто информационными, частью были формой интервью с кем-либо из руководителей Студии. В октябре возник замысел рассмотреть идеи Студии в логике истории мирового театра и сопоставить эти идеи с самооценкой актёров Художественного театра, он принадлежал московскому студенту-античнику В.О.Нилендеру (см. *док.221*). Так начинались контакты Мейерхольда с юными филологами, давшие в последующее десятилетие в Петербурге серьёзные результаты.

Место мемуаров Н.П.Ульянова в литературе о Студии определено тем, что только в них содержится рассказ о генеральных репетициях, предшествовавших её закрытию. Опубликованный после смерти автора, этот рассказ прозвучал как свидетельство творческого поражения Мейерхольда. Лишь недавно обнаруженные варианты ульяновских рукописей показывают, что ситуация была иной (см. *док.302*).

Ульянов отлично помнил оба короткие периода своего присутствия в Студии — первый, майский, работу в макетной, первые контакты с режиссёрами, и второй, осенний, начиная с августовского показа летних работ Станиславскому — прекрасную атмосферу последних недель августа и начала сентября в Москве, слом настроений Станиславского ближе к концу сентября, продолжавшуюся бурную подготовку к открытию, рождавшиеся и преодолеваемые тревоги, вынужденную паузу октябрьских дней сковавшей Москву всеобщей забастовки, канун генеральных репетиций и сами эти репетиции. Он хорошо помнил Мейерхольда, каким тот был в оба эти периода — азартно и сосредоточенно сотрудничавшим с художниками в макетной в мае, непредсказуемо разнообразным на репетициях, дельно руководившим множеством совещаний, умеющим гасить неизбежные конфликты, не теряющим выдержки в момент крушения создаваемого театра. О ноябрьских-декабрьских настроениях «безработного» Мейерхольда он написал лаконично, наблюдательно и просто (см. с.732-749).

Таковы материалы, составившие этот том и позволяющие проследить работу Мейерхольда в мае — декабре 1905 года.

Май. Москва. Сбор труппы и первые совещания

Сбор студийной труппы К.С.Станиславский назначил на первое мая — день своего возвращения в Москву, 30-го апреля он играл на гастролях в Петербурге Астрова в «Дяде Ване». В тот вечер Товарищество новой драмы играло «Забаву» в Николаеве.

Началом общей работы сбор труппы не стал, это было неожиданностью для актёров. «Станиславский собирал всех к 1-му мая, а теперь оказывается, репетиции будут в конце мая и жалованье пойдёт со дня первой репетиции»¹, — пожаловался А.П.Зонов А.М.Ремизову (см.*док.7*). Имя Зонова отсутствует в майских бумагах Студии, но в начале мая он был в Москве вместе с приглашёнными в Студию членами Товарищества новой драмы.

Первое майское совещание по делам Студии проходило дома у В.И.Немировича-Данченко утром 2-го мая — его место и время известны из рассказа Б.К.Пронина, изложенного в мемуарах В.П.Веригиной: Пронин пришёл первым, ждал у подъезда и увидел идущих вдвоём Мейерхольда и Станиславского, встретившихся заранее (см. с. 720). К этому совещанию относятся пометы Мейерхольда (см. *док. I, записи I-3*); кроме Б.К.Пронина присутствовали В.Э.Репман, С.А.Попов и В.И.Денисов, осенью в штате Студии он будет считаться главным художником.

Май — время доброжелательного участия В.И.Немировича-Данченко в обсуждении планов Студии. Он соглашался тогда видеть Студию филиалом МХТ и одобрял её лабораторный характер — в составленных им образцах официальных бумаг, излагающих позиции Станиславского, упомянуто, что Студия «будет способствовать исканиям новых форм сценического искусства», и она названа «филиальным отделением Художественного театра» (см. *док. 14 и 52*). Организационная близость Студии и МХТ выглядела в мае бесспорной («Теперь, при связи с Художественным театром...» — писал в конце мая Станиславский, см. *док. 25*), но чёткого оформления не получила.

Перечень репертуарных возможностей, обсудить которые заново Станиславский предполагал 2-го мая, показывал, что замысел ассоциации провинциальных театров продолжал владеть им в той же мере, что и мысль об экспериментальной лаборатории. В заготовленных им списках названы пьесы А.Н.Островского («Лес», «Бесприданница» и «На всякого мудреца довольно простоты»), а также возобновления спектаклей МХТ («Двенадцатая ночь», «Потонувший колокол», «Одинокое»), пьесы, показанные Мейерхольдом в провинции («Перед восходом солнца», «Гибель “Надежды”», «Коллега Крамpton», «Отец», «Последний гость»), поставленная В.Э.Репманом в Обществе искусства и литературы пьеса А.Шницлера «Кто прав?». К этому совещанию Станиславский перенёс в рабочую тетрадь почти весь список пьес из «Маленького дела», составленный им и Мейерхольдом в марте (см. *док. 2, запись 2*; ср. *Наследие 2*, с. 504-505), и прибавил миниатюры, которые ещё в 1899 году думал включить в «синематограф» (этот замысел он ценил как «новую форму сценического искусства», см.: *НД-4*, т. 1, с. 309). Поэтому в приготовленные списки вошли пушкинский «Пир во время чумы» (с пометой «по-декадентски»), сцены Снегирёва из «Братьев Карамазовых», чеховская «Лебединая песня», горьковский «Челкаш», что-то из Козьмы Пруткова и из рассказов В.А.Слепцова. В конце мая в «синематограф» Станиславский готов был включить также «камерную оперу», «иллюстрации к скрипичному концерту, мимодраму, фотосимфонию» (см. *док. 2, запись 6*). Он рассчитывал сохранить задуманное пять лет назад постановочное решение «синематографа», для миниатюр была изобретена единая установка, они сменялись бы мгновенно. Надеясь осуществить в Студии и другую увлекавшую его постановочную идею, он упомянул: «Кальдерон на чёрном сукне» — на чёрном фоне он думал поставить, видимо, «Жизнь есть сон» (см. *Наследие 2*, с. 338). Он мечтал опробовать в Студии все технические приёмы, манившие его воображение. Предполагались также «вокальные, музыкальные и литературные вечера» (см. *док. 52*). Среди репертуарных предположений у Станиславского промелькнули новейшие злободневные пьесы разного уровня — «Друзья гласности» Е.Н.Чирикова, «Порт-Артур» («Ценою крови») С.С.Мамонтова, «Деревенская драма» Н.Г.Гарина-Михайловского.

Мейерхольд к совещанию 2-го мая наметил четыре пьесы, за которые готов был взяться в первую очередь (см. *док. I, запись I*). Он выбрал «Союз молодёжи» (название пьесы Ибсена обеуждалось и как возможное название Студии; из репертуарных планов «Союз молодёжи» вытеснила «Комедия любви») и три пьесы, сыгранные Товариществом новой драмы, — «Снег» (свой первый опыт «синтезирования и символизирования рассматриваемого случая жизни», см. *Наследие 2*, с.46), «Коллегу Крамптона» (центральная роль была его бесспорной победой, отвечавшей эстетике МХТ) и «Красного петуха» (по его убеждению в этой «великолепной трагикомедии» Гауптман обогнал современный театр, и ключ к ней не нашёл даже берлинский Deutsches Theater, см. *Наследие 2*, с.350). Итогом совещания 2-го мая было решение готовить макеты оформления для десятка спектаклей. Первой премьерой наметили «Ганнеле» в режиссуре Станиславского и «Смерть Тентажиля» в режиссуре Мейерхольда.

Среди репертуарных предположений Станиславский назвал 2-го мая горьковских «Дружков», в их постановке Горький в 1904 году отказал МХТ после своего разрыва с театром, для этой миниатюры тогда была готова декорация. В блокноте Мейерхольда появляется имя Горького и его весенний адрес (*док. I, запись II*). В середине мая, когда Горький приехал в Москву, усилиями Станиславского были восстановлены его взаимоотношения с Художественным театром; тогда же в МХТ возвращалась М.Ф.Андреева, её актёрская нагрузка складывалась неотчётливо, и её имя возникает в списках Студии (см. с.51) — могло намечаться её участие в студийном возобновлении «Двенадцатой ночи», её удача в роли Оливии была общепризнана.

Стремление собрать вокруг нового начинания тех, с кем он был связан в годы любительства, а также прежних сотрудников МХТ и заодно загрузить работой тех, кто мало использован в Художественном театре (см. *Наследие 2*, с.505-507), продолжало сказываться в желании Станиславского вовлечь в новый театр в качестве режиссёров С.И.Мамонтова, А.С.Кошерева, И.А.Тихомирова, Г.С.Бурджалова, Н.Г.Александрова, А.И.Адашева и даже заведовавшего музыкальной частью МХТ Н.А.Манькина-Невструева. Во время петербургских гастролей происходили, очевидно, какие-то переговоры с А.А.Саниным, осенью намечался контакт Студии с М.В.Лентовским. Подобные планы — чреватые прочётами — отвечали замыслу ассоциации провинциальных театров, а не устройству экспериментальной лаборатории. Мейерхольд не готов был одобрить некоторые кандидатуры.

Имена Горького и Чирикова в ранних майских записях Мейерхольда соседствовали с именами Брюсова и Балтрушайтиса. Помета о встрече с Брюсовым сделана Мейерхольдом если не 2-го мая, то близко к этому дню (см. *док. I, запись 5*). Связи Студии с Брюсовым завязались в самом начале мая до отъезда Брюсова из Москвы и возобновились в середине сентября. В первые недели мая решилось, что Брюсов и С.А.Поляков будут руководить Литературным бюро Студии (см. *док. 19*). Балтрушайтис отсутствовал в Москве, в его готовности сотрудничать Мейерхольд был уверен.

Первое собрание студийной труппы назначили на 5-е мая. Оно проходило в фойе Художественного театра, присутствовали В.И.Немирович-Данченко и актёры МХТ, были журналисты. Отчёт московского корреспондента журнала «Театр и искусство» Б.Ф.Лебедева — основной источник сведений о сказанном в тот день руководителями Студии (см. *док. 6*). Судя по этому отчёту, Мейерхольд изложил то, что составляло

зерно первоначального замысла Станиславского и обосновывал необходимость распространить влияние МХТ на театры провинции, а Станиславский повторил то, с чем в марте 1905 года приехал в Москву Мейерхольд, и говорил о необходимости «обновления драматического искусства новыми формами». Именно эти мотивы, свидетельство внимания Станиславского и Мейерхольда к исходным позициям друг друга, выделил Б.Ф.Лебедев. С предельной твёрдостью было сказано Станиславским, что МХТ «не думает оставаться на точке замерзания», и подчеркнуто: «Во что выльётся это новое искусство и какова будет техника новой драмы, сказать сейчас невозможно».

Масштаб затронутых в тот день проблем и возникшую атмосферу отчёт Лебедева передаёт лишь отчасти. Тему экспансии МХТ в провинцию Станиславский воспринимал в соотнесении глубоко понятых творческих и общественных заданий, он был сосредоточен на цивилизующей миссии искусства и говорил об ответственности, которую оно обязано брать на себя, в этих связях он толковал этику актёрского творчества. «Когда Вы говорили труппе о филиальном отделении — Вы были очень крупный человек, и я глубоко, всей своей мужской душой зрелого человека любовался Вами, — на такого хочется смотреть снизу вверх», — писал Немирович-Данченко Станиславскому в ту пору, когда их отношения — из-за Студии и Мейерхольда, в частности, — резко обострились. Это была, по его словам, одна из «серьёзнейших минут», когда Станиславский предстаёт «учителем этических взглядов на искусство, на труд, на душу актёра» (*НД-4*, т. 1, с. 565). Тезисы речи Станиславского, относящиеся к этике актёрского дела, дважды в чуть разных редакциях повторены в блокнотах Мейерхольда (см. *док. 1*, запись 33 и *док. 140*, запись 3).

В речи Мейерхольда 5-го мая звучал не отмеченный Лебедевым призыв к «новому искусству», и именно этот призыв вызвал «бурю мыслей и чувств» у слушавшей молодёжи: «Мейерхольд заговорил “вдохновенно”, и все сошли с ума», — оценила произошедшее актриса МХТ Е.П.Муратова (см. с. 720).

В тот день актёры узнали, что свободны до 25-го мая (позже уточнилось, что жалование всем идёт с 20-го). Мейерхольд и Пронин считались на службе с 1-го мая.

Май.

Выбор репертуара

В первую неделю мая начались ежевечерние встречи режиссёров Студии дома у Станиславского «для разговоров по выбору репертуара и изготовлению макетов», на эти встречи Станиславский приглашал В.Я.Брюсова, отвечая на уже полученное от него согласие содействовать задуманным экспериментам (см. *док. 4*).

Смысл принятой в мае программы хорошо помнил С.А.Попов: к нескольким спектаклям, сделанным в традициях МХТ, предполагалось прибавить четыре неизвестные Москве пьесы и на их материале «показать результаты исканий» (см. с. 713).

Этот же принцип весной 1905 года было решено провести в репертуаре МХТ — планировалось осуществить «Горе от ума» с максимальной точностью в воссоздании грибоедовской Москвы и параллельно поставить «Драму жизни» с неведомой прежде мерой условности, которую летом 1905 года искал Станиславский, сочиняя режиссёрский экземпляр будущего спектакля («это революция в искусстве», — оценивал он метод предстоящего эксперимента, см.: *КС-8*, т. 7, с. 323). Этими же двумя руслами надеялись вести Студию.

В рабочей тетради Станиславского и в блокноте Мейерхольда отразились четыре майские обсуждения будущего репертуара, считая первым состоявшееся 2-го мая. Конкретный план летних работ и общая творческая программа Студии уточнялись на этих собраниях одновременно.

На втором совещании (7-го мая) устанавливали соотношение спектаклей экспериментальных и традиционных, поделив репертуар на два раздела. В первом основная нагрузка ложилась на Мейерхольда, он брался за четыре экспериментальные спектакля — «Снег», «Комедию любви», «Вечер Метерлинка» («Смерть Тентажиля» и «Семь принцесс») и «Декадентский вечер» («Продавец солнца», «Сфинкс», «Кредиторы»). Станиславский намечал для себя в первом цикле только «Ганнеле» — замышлялось новое решение пьесы, которую он уже дважды ставил (в антрепризе М.В.Лентовского в 1896 году и в МХТ в 1898-м), — «чтение по ролям» в зале «среди публики» (см. *док. 2, запись 6*).

В «традиционный» раздел оттеснялись «Красный петух» и «Коллега Крамpton» (режиссуру первой Станиславский предполагал передать Н.Г.Александрову, второй — Г.С.Бурджалову), «Шлюк и Яу» (пьеса назначалась В.Э.Репману) и «Былины» — работать над пьесой А.Л.Полевого предполагал Станиславский, почти соглашаясь на этом этапе на сотрудничество с её автором, рвавшимся участвовать в режиссуре. Но пьеса осталась под цензурным запретом: ещё при первом рассмотрении «Былин» весной 1905 года цензор счёл, что Полевой «в форме былин несомненно воплощает течения, волнующие современность, иносказательно касаясь как наших неудачных военных действий на Дальнем Востоке, так и брожения в России и предстоящих реформ»; вторичное ходатайство о разрешении пьесы удовлетворено не было (см. *док. 14 и 15*)¹. Мейерхольду в «традиционном» разделе намечалась «Тетралогия» А.Шницлера, она включала, в частности, «Последние маски», принесшие ему в провинции безусловный успех.

На третьем совещании распределяли нагрузку между режиссёрами, и было решено, что Мейерхольд будет, чередуя, готовить экспериментальные и традиционные премьеры: восстановит три свои спектакля (первым — экспериментальный «Снег», затем вполне традиционные «Праздник примирения» и «Коллегу Крамптона»), чем обеспечит будущую афишу, после приступит к «Комедии любви» и в последнюю очередь к «Смерти Тентажиля» (см. *док. 1, запись 21*).

На четвёртом совещании установили ориентировочный порядок будущих премьер, заново рассмотрев общую концепцию сезона, вобравшую все обсуждавшиеся репертуарные тенденции; первой своей работой Мейерхольд назвал «Смерть Тентажиля» (см. *док. 1, запись 29*).

К концу мая уже не упоминались ни промелькнувший в ранних планах мейерхольдовский перевод «До восхода солнца», ни давшая ему актёрскую победу миниатюра «Последний гость» — она могла бы войти в «синаматограф», как и «Последние маски». Мейерхольд легко отказался от режиссуры «Красного петуха» (но не поддержал пред-

¹ Цензурный запрет был наложен также на пьесу С.Д.Разумовского «Пульчинелло», об отказе в его пересмотре стало известно в декабре, когда Студия уже не существовала. Серьёзным цензурным препятствием для Мейерхольда было запрещение «Сестры Беатрисы» Метерлинка (в переводе А.М.Ремизова пьеса имела название «В стенах»).

ложенную Станиславским кандидатуру Н.Г.Александрова) и отодвигал вглубь сезона спектакли, в которых на него легла бы основная актёрская нагрузка, его всё меньше занимала своя актёрская судьба.

Порядок летних работ был пересмотрен при распределении ролей, оно обсуждалось Станиславским и Мейерхольдом в самом начале июня (до 5-го), и первой из намеченных на лето работ Мейерхольда было вновь названо возобновление «Снега» (см. с.131).

Май. Работа в макетной. Рождение новой концепции сценического пространства

Ко второй половине мая вечерние встречи дома у Станиславского сменились ежедневной работой в макетной МХТ «от 11 утра до 11-ти вечера» с двухчасовым перерывом (см. *док.28*).

Мейерхольд не раз повторял, что в майском сотрудничестве с художниками он смог «сознать несознанное» (см. *док.275*). В его готовности следовать за инициативой художников сказалось убеждение в том, что другие искусства — более всего живопись — обогнали театр, раскрыв новые выразительные возможности.

Начало работы молодых художников в макетной пришлось на середину мая — ещё 12-го мая Станиславский полагал, что Студия использует реквизит и бутафорию старых спектаклей МХТ, и рассчитывал на мастерскую И.И.Геннерта, см. *док.9*.

К короткому периоду в мае, когда надеялись вместить на небольшую студийную сцену громоздкие повествовательные декорации, восходят наблюдения Н.П.Ульянова: «Мейерхольд работает вместе с нами. Аккуратно каждый день он приходит в макетную, вырезает, клеит, мастерит <...>. С большим вниманием он смотрит, как делаются во-круг него сады, башни, павильоны» (см. с.736).

Импульс, вызвавший переход к условному решению сценического пространства, дали, как неоднократно подчёркивал Мейерхольд, С.Ю.Судейкин и Н.Н.Сапунов, отказавшись от принятой в МХТ сложной лепки планшета сцены, — а именно это составляло основную цель работы над макетом. В их предложении заменить эскизом макет будущей декорации присутствовало полемическое стремление отбросить натуралистическую обстоятельность и погрузить действие в живописно — то есть декоративно — переданную среду.

Инициатором отказа от макета Мейерхольд называл Судейкина: «Когда в Театре-Студии стали делать макеты, Судейкин запротестовал» (*Лекции*, с.116). Н.Н.Сапунов позже признавался, что в 1905 году «Метерлинка совсем не знал, а “Тентажиля” в особенности»¹. Судейкин в 1903 году иллюстрировал русское издание перевода пьесы, в его иллюстрациях царило «чувство декоративности», и тот же принцип определил подход к оформлению спектакля (см.: *Волков*, т.1, с.204). В подчинении декоративной стихии Мейерхольд в мае 1905 года видел путь к освобождению театра от оков натурализма. При этом конкретная планировка сцены оставалась за режиссёром: «Планы мои, совместно с художниками выработанные»², — отметил впоследствии Мейерхольд.

Тогда же в мае наметился принцип стилизации, несущий, как сформулировал позже Мейерхольд, «идею условности, обобщения и символа» (см.: *Мейерхольд 1968*, ч.1,

¹ *Маски*, 1913, № 4, с.34.

² РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.34, л.1.

с.109). Преодоление натурализма и на этот раз происходило по подсказке живописи. Мейерхольд подчёркивал, что «главная роль в этом направлении» принадлежала Н.П.Ульянову, автору двух сменявших друг друга вариантов декорационного решения «Шлюка и Яу». Под впечатлением дягилевской Историко-художественной выставки русских портретов Станиславский перенёс действие «Шлюка» в «век пудры», художник и режиссёры сначала пробовали по-мейнингенски воссоздать на сцене «версальские залы и сады», но затем оценили возможность ограничиться «одним-двумя крупными мазками» (см.: *Мейерхольд 1968*, ч.1, с.109). В работе над «Шлюком» Мейерхольду открылась возможность полного отказа от повествовательности авторских ремарок ради самостоятельного сочинения условной поэтической атмосферы, подсказанной вольным импульсом творческой мысли (см. с.42-44).

Воодушевлявшее Мейерхольда стремление соотносить искания современной живописи и искания театра вызвало намерение превратить Студию в «лабораторию актёров и живописцев» (см. с.741). Составленное летом Ульяновым и тогда же отредактированное Мейерхольдом «Соглашение художников Театра-Студии» было одним из программных документов Студии (см. *док.112*) — провозглашался план создания «артистической мастерской», которая берётся разрабатывать пути «к искусству, объединяющему живопись со сценою», и намерена не замыкаться «в кругу одного направления». Проектировалось объединение молодых художников вокруг выставок в фойе Студии и перемещение этих выставок в города провинции вместе с будущими поездками Студии. Зарождались контакты Мейерхольда с начинавшим самоопределяться искусством сценографии.

Надежды на союз живописи и театра разделял Станиславский. Его интересовал опыт С.П.Дягилева и В.А.Серова. В начале лета он через уезжавшего в Петербург Ульянова приглашал Дягилева стать официально консультантом Студии, согласие Дягилева было получено. Серов на просьбу стать консультантом ответил, что «не считает себя большим специалистом по театральному делу» (см. с.740, 742).

Переоборудование театра Гирш

Арендуя театр Гирш на углу Поварской и Мерзляковского переулка, расположенный над аптекой на втором этаже многоквартирного здания, К.С.Станиславский рассчитывал реконструировать и расширить его сцену, службы, фойе. Сцена должна была стать глубже благодаря уничтожению артистических уборных, размещавшихся в два яруса у её задней стены. Артистические уборные предстояло оборудовать в квартире первого этажа. Чтобы увеличить фойе, к нему присоединяли одну из квартир второго этажа. Подсобные службы поместили в три квартиры полуподвала. Ближе к осени для костюмерной мастерской сняли квартиру в доме напротив.

Два десятилетия спустя, когда понятие «студия» станет для Станиславского синонимом лаборатории опытов, он будет вспоминать о переоборудовании театра Гирш как о напрасном увлечении и ошибке. Но суть его замысла в 1905 году заключалась в том, что новой труппе предстоит функционировать публично.

Договор с владелицей театра О.А.Титовой (от её имени действовал её сын В.И.Титов) был подписан 19-го мая, переоборудование началось сразу, С.А.Попову удавалось обходить канцелярскую волокиту, заблаговременно выполняя требования офици-

альных инстанций. «Мы узнавали о них частным образом», — признавался он (см. с. 709). К августу в намеченные Станиславским сроки дело довели до конца, на осень оставалась отделка интерьеров.

**Последние дни мая.
Следствия речи Мейерхольда
на беседе о «Драме жизни»**

В конце мая знаком крепнувших связей Студии и МХТ стало присутствие Мейерхольда в МХТ на беседе о «Драме жизни», намеченной к постановке (она показана будет в 1907 году).

Ход беседы, круг участников и даже дата её не установлены, но хорошо известно, что высказывания Мейерхольда о возможном порядке репетиций были в тот день восприняты Станиславским как обнадеживающие и перспективные, а Немировичем-Данченко — как неразумно-деструктивные и дали повод к острому столкновению руководителей МХТ, омрачившему общую атмосферу, хотя само столкновение проходило не на глазах труппы, едва ли получило огласку, и можно думать, что о нём не знал Мейерхольд, судя по интонации, с которой он в июле отвечал Станиславскому на напоминание о сказанном им в этой беседе (см. *док. 118*). Вызванный речью Мейерхольда долгий диалог Станиславского и Немировича-Данченко был существеннее того, что сказал Мейерхольд. За короткое время до отъезда Немировича-Данченко из Москвы (начало июня) он и Станиславский дважды возвращались к своему спору; его продолжению Немирович-Данченко посвятил оба варианта — отосланный и не отосланный — своего многостраничного июньского письма Станиславскому. В неотсланном варианте сказано: «И Мейерхольд говорит: надо идти на сцену и в четыре дня сыграть пьесу. И Вы находите эту мысль замечательной, а когда я запротестовал, — Вы возненавидели меня». Эти слова нельзя читать как конспект беседы: выявляя суть позиций, укрупняя их, Немирович-Данченко почти шаржирует («Вы возненавидели меня»). Он знал, что этот спор — «взрыв накопившегося горячего материала» и начался «не с этой злосчастной беседы о “Драме жизни”». Попутно он сурово характеризует Мейерхольда («...никогда не проявлял гениальности, а теперь мне кажется просто одним из тех поэтов нового искусства, которые стоят за новое только потому, что обнаружили полное бессилие сделать что-нибудь заметное в старом», см.: *НД-4*, т. 1, с. 564).

Мысль о считанных репетициях, за которые без установочных бесед следует сделать спектакль, прозвучала для Станиславского категоричнее, чем была высказана Мейерхольдом. Позицию Мейерхольда Станиславский воспринял как ставку на интуицию и подсознание, всё более его увлекавшую. В середине июля, когда Мейерхольд второй месяц работал над «Смертью Тентажиля», Станиславский напомнил ему его слова о сокращённых сроках подготовки спектакля, и Мейерхольд ответил, что «в речи своей случайной» имел в виду, что в МХТ «не индивидуализируются системы подхода к работе», что «иные пьесы надо анализировать, иные импровизировать», но что лично он стоит «за большое количество репетиций» (см. *док. 118*).

Над «Смертью Тентажиля», своим программным спектаклем, Мейерхольд работал в том порядке, какой был давно опробован в МХТ, и провёл все этапы принятой в МХТ дорепетиционной работы. Режиссёрский экземпляр большей половины пьесы был написан до начала репетиций (окончание писалось параллельно репетициям, это часто бывало и в МХТ). Предварительно были просмотрены «десятки, сотни, тысячи

картин и гравюр — пока в душе режиссёра не начнут шевелиться какие-то образы, пятна, краски, звуки, отзывающиеся на эту пьесу» (см.: *НД-4*, т. I, с. 563); Мейерхольд оттягивал выход актёров на сцену, чтобы — как и требовал Немирович-Данченко — «выработать тон, в каком будет ставиться пьеса». Новизна была в новизне тона и в методе овладения им.

Последние дни мая Мейерхольд продолжал работать с художниками, а труппа приглашалась на чтение пьес намеченного репертуара: 29-го мая читали «Комедию любви», 31-го — «Шлюка и Яу», 1-го июня — «Праздник примирения» (см. *док. 29*).

Переезд Студии в Мамонтовку

В начале июня Студия обосновалась в Мамонтовке неподалёку от посёлка Пушкино, где семь лет назад перед открытием МХТ шли подготовительные репетиции его спектаклей. Об устройстве в Мамонтовке рассказано в мемуарах В.П.Веригиной (см. с. 721). По случаю начала работ в пятницу 3-го июня состоялся молебен (см. *док. 34*). Присутствовали все режиссёры и художники, почти вся труппа, А.И.Адашев (его явно предполагалось вовлечь в Студию), кое-кто из учеников школы МХТ. В тот день «кто-то из гостей пожелал, чтобы Студия не подражала Художественному театру» (см.: *Мейерхольд 1968*, ч. I, с. 107). Высказать это мог редактор журнала «Искусство» Н.Я.Тароватый, он был в числе гостей (см. *док I, запись 34*), его журнал уже в мае открыто противопоставлял программу возникавшей Студии «очевидному крушению идеалов старой реальной сцены» (см. *док. 19*).

Среди приветственных телеграмм, полученных 3 июня, была телеграмма А.А.Санина, читающаяся как ответ на уже оказанный ему знак внимания (см. *док. 40*). Телеграмма, подписанная М.Ф.Андреевой, была составлена как приветствие Станиславскому и Мейерхольду от неё и Горького и содержала предостережение новому театру («...да будут чужды ему пристрастие и несправедливость», см. *док. 38*). Полученную на день раньше и адресованную ему лично телеграмму А.А.Стаховича Станиславский передал Б.К.Пронину для сведения труппы (см. *док. 32*). День спустя, 4-го июня, пришла телеграмма В.И.Немировича-Данченко, пожелание «бодрого настроения и энергии для горячей вдохновенной работы» (см. *док. 45*).

Труппа оставалась в Мамонтовке до 11-го августа. Станиславский побывал в Мамонтовке перед отъездом на юг, возможно, это было 10-го июня. По словам В.П.Веригиной, он фотографировался с труппой, обнаружить эти фотоснимки не удаётся. Вторично он приехал в Мамонтовку 11-го августа — знакомиться с результатами летних работ.

В два приёма, 5-го и 7-го июня, было объявлено распределение ролей — режиссёром «Снега», «Смерти Тентажиля», «Праздника примирения», «Сфинкса» был назван Мейерхольд; режиссёры «Комедии любви», «Ганнеле», «Двенадцатой ночи» и миниатюр названы не были. Распределение «Шлюка» и «Крамптона» было отложено, оно оставалось в черновиках (см. *док. 53*).

В летние месяцы, как констатировал в начале осени Мейерхольд, возникла «совершенно новая атмосфера настоящего театра» (см. *док. 166*). «Если Студия будет существовать, можно тогда поверить в обновление театральной среды», — писала 22-го июня В.А.Петрова (см. *док. 71*). Рассказывая о Мамонтовке, Веригина вспоминала «самые парадоксальные проекты, дерзання, достижения, срывы, радость уда-

чи, отчаяние перед закрытой дверью нового искусства, упорство в борьбе со старой формой, проблески нового, восхищение и град насмешек, бодрящие слова и ядовитые стрелы» (см. с.721).

Станиславский рассчитывал, что до середины августа труппа подготовит пять-шесть спектаклей, отдохнёт последние недели августа с тем, чтобы с 1-го сентября в Москве начались корректировочные репетиции, которых по его расчётам потребовалось бы для полудюжины премьер не менее двадцати-двадцати пяти, они заняли бы сентябрь, и 1-го октября можно было бы открыть театр (см. *док.92*). На листах «Дневника» (судя по ответному письму Мейерхольда) он продолжал напоминать о необходимости думать о весенней поездке в провинцию, обсуждал кандидатуры режиссёров, кого хотел бы видеть в Студии (см. *док.118*).

Непосредственно наблюдавший ход событий С.А.Попов был уверен, что из-за «долговременного отсутствия» Станиславского задачи Студии летом сместились, и это «делу, для которого открывался театр, принесло вред» (см. с.714). Он имел в виду летние занятия Мейерхольда, поскольку Г.С.Бурджалов и В.Э.Репман сделали за лето немного.

Летние работы Г.С.Бурджалова и В.Э.Репмана

Бурджалову в Мамонтовке предстояло подготовить возобновление двух спектаклей МХТ, с 15 июня он репетировал «Двенадцатую ночь», с 19-го — «Ганнеле».

Над «Двенадцатой ночью» (спектаклем Общества искусства и литературы, в сезон 1899/1900 года входившим в репертуар МХТ) работали мало. С актёрской молодёжью пьесу семь раз репетировали в июне и пять раз с большими перерывами в июле. Е.Т.Жихаревой, назначенной на роль Виолы, вовсе не запомнилось, что Бурджалов был режиссёром Студии и возобновлял «Двенадцатую ночь», в её мемуарах упомянуто, что он заезжал в Мамонтовку в качестве гостя-велосипедиста, пользовавшегося общей симпатией (см. *Жихарева*, с.20). Но В.П.Веригина помнила, что репетиции «Двенадцатой ночи» шли «молодо и весело» (см. с.725); репетировались преимущественно шутовские сцены (к Веригиной в июле перешла роль Марии), хотя бывало, что вызывались «все участвующие». Слова Веригиной об атмосфере этих репетиций поясняют благодарную оценку их Мейерхольдом в июльском отчёте Станиславскому (см. *док.118*). О декорациях и костюмах не заботились, существовало оформление спектакля МХТ. Осенью в Москве к «Двенадцатой ночи» вернуться не успели, но мысль о ней не оставляли.

«Ганнеле» летом готовили ещё меньше. В конце июня Бурджалов провёл пять репетиций и вернулся к пьесе лишь в конце июля — ещё четыре репетиции прошли после упрёка Станиславского на листах «Дневника» (см. *док.118*). О восстановлении спектакля МХТ, когда-то запрещённого духовной цензурой, речь не шла. Принцип постановки и выбор перевода не были утверждены. Вопрос «играть или читать» всё лето оставался не решён, оформление для «чтения» художники (Судейкин и Сапунов) предлагали «в духе сказок Гофмана» — костюмированные по-гофмановски актёры в полумраке читали бы пьесу по ролям за длинным столом, «угол жалкого приюта» возникал бы наплывом (см. *док.119*). До осени все вопросы оставались открытыми. Осенью над «Ганнеле» работали много, преимущественно в то время, когда Станиславский

был в Москве, спектакль был готов к выпуску, но для суждения о нём нет сведений. Уцелевший в архиве Н.А.Подгорного экземпляр роли учителя позволяет думать, что пьесу решено было не «читать», а «играть». В проекте афиши открытия Студии анонсирована премьера «Ганнеле». Работу над «Ганнеле» подразумевал Станиславский, когда двадцать лет спустя на фотографии, подаренной Г.С.Бурджалову, написал: «На память о тридцатипятилетней совместной работе в театре. В знак благодарности за многие оказанные услуги (особенно в 1905 г. в Студии на Поварской)» (*КС-8*, т. 8, с.451).

В.Э.Репман в июне ограничился тем, что провёл семь репетиций «Сфинкса», предназначавшегося для спектакля миниатюр. Роль Анны, центральная в пьесе, не отвечала индивидуальности В.П.Веригиной; Репман, «сам неопытный любитель», помочь не умел, он пожаловался Станиславскому, тот ответил «громовым письмом» на листах «Дневника», упрекая актрису в неумении собраться (см. с.725). На одной репетиции побывал Мейерхольд, его замечания относились к качеству перевода, к тону исполнения, к толкованию центральной роли, к небрежности бытового рисунка (см. *док. I, запись 31*). Роль Анны закрепилась за Е.Т.Жихаревой, её партнёром стал В.В.Максимов. Пять репетиций «Сфинкса» прошли в июле, после чего они замерли и возобновились осенью. Декорации «Сфинкса» летом приготовил Денисов.

Летние репетиции «Шлюка и Яу» начинались неблагоприятно. После читки пьесы (26-го июня) и первой репетиции (1-го июля) из-за недисциплинированности Н.А.Баранова («репетирует, но в смысле запоя не благонадежен», см. *док. III8*) его дублёром в роли Яу был назначен Н.Ф.Костромской, осенью он остался единственным исполнителем роли. Перетасовку других мужских ролей обдумывал Мейерхольд (см. *док. I, записи 49 и 50*). За месяц — с 10-го июля по 9-е августа — прошло одиннадцать репетиций. Мейерхольд настаивал, чтобы в последней репетиции перед показом Станиславскому участвовал Баранов, но репетировал Костромской. Баранов явился 11-го августа и «среди молодёжи <...> играл великолепно» (см. *док. I38*).


Летние работы Мейерхольда Уезжая, Станиславский предоставил Мейерхольду полную самостоятельность. Мейерхольд был свободен и творчески, и в распределении времени.

По логике Станиславского Мейерхольду следовало готовить одновременно экспериментальные и традиционные спектакли и не избегать актёрской нагрузки. Именно так Станиславский сам поступал в Художественном театре. К тому же он явно полагался на навыки интенсивной работы, приобретённые Мейерхольдом в провинции. Намечая дублёров Мейерхольду-актёру, он думал сохранить за ним игранные им роли в «Снеге» (Тадеуш), в «Празднике примирения» (Вильгельм), в «Коллеге Крамштоне», в «Двенадцатой ночи» (Мальволио) и поручить ему Агловаля в «Смерти Тентажиля» и основную роль в «Продавце солнца». Заинтересовала Мейерхольда лишь роль Карла в «Шлюке и Яу», она вошла в его планы осенью, стать её единственным исполнителем он не предполагал.

В итоге не раз уточнявшиеся планы свелись к тому, что Мейерхольду за лето следовало переработать свои старые спектакли («Снег», «Праздник примирения» и, очевидно, «Крамштоне») и приготовить два новых, «Смерть Тентажиля» и «Комедию любви».

«Крамптона», не обещавшего затруднений, он отодвигал вглубь сезона. Основные роли оставались за теми, кто уже завоевал в них успех (Мейерхольд — Крамpton, Е.М.Мунт — Гертруда, Н.Ф.Костромской — Адольф), оформление было бы бытовым, чему отвечали новые детали, отмеченные Мейерхольдом в журнале «The Studio» (см. *док.278*), и планировка декорации первых актов, с максимальной простотой виртуозно намеченная Станиславским (см. с.656). Дело не пошло дальше эскизов В.И.Денисова, строившихся на «ярких крупных пятнах» и использовавших детали, «требуемые по ходу пьесы», и нового перевода, приготовить который совместно убедил Мейерхольда Э.Э.Матерн (см. *док.298*). Ранней осенью возник вопрос, приступать ли к изготовлению декораций, но он не получил решения.

«Праздник примирения» предполагалось показать среди первых премьер, и Станиславского тревожила задержка с его подготовкой. Мейерхольд верил в достоинства провинциальной редакции и знал, что легко воссоздаст её с прежними исполнителями. Пространственное решение он оставлял тем же, какое установил в Херсоне, и только после сомнений Станиславского взялся его корректировать. От планировки павильона, единого на все три акта, Станиславский ждал богатства бытово оправданных игровых точек (см. *док.98*). Чтобы достичь броской убедительности бытовых деталей и усилить заложенный в тексте контраст между приготовлениями к празднику и тягостностью сюжетных перипетий, Станиславский отметил в альбомах и книгах своей режиссёрской библиотеки более дюжины примеров архитектурной отделки и праздничного убранства немецких интерьеров (см. с.191). Он намеревался «исключительно хорошо обставить» спектакль, подразумевая яркость бытового решения. Это казалось Мейерхольду легко осуществимым, и к приезду Стани-

19  06
№ 1980.

ТЕАТРЪ ВЫВШІЙ „СТУДІЯ“.

Въ Воскресенье, 30-го Апрѣля,
ПРЕДСТАВЛЕНО БУДЕТЬ:

ПРАЗДНИКЪ ПРИМИРЕНІЯ.

Семейная катастрофа въ 3-хъ дѣйств., Гергардта Гауптмана,
пер. Ю. Бальгерушайтса.

Дѣйствующія лица:

Докторъ медицины Фрицъ Шольцъ	г. Костромской.
Миша Шольцъ, его жена	г-жа Таланова.
Августа,	г-жа Загорская.
Робертъ,	г. Пѣцовъ.
Вильгельмъ,	г. Невѣринъ.
Марія Фухнеръ	г-жа Аренкова.
Ида	г-жа Лазарева.
Фрибе, слуга	г. Фабинина.

Режиссеръ И. Н. Пѣцовъ.

Начало въ 8 часовъ вечера.

На основаніи ВЫСОЧАЙШЕ утвержденного 5 мая 1892 года мѣсяца Государственнаго Совета и утвержден. 20 августа 1892 г. приказа Комитета сбора съ публичныхъ артистовъ и уособленийъ по случаю банкротства Императорскаго театра, издавшаго указомъ, безъ коихъ билеты не действительны
Цент. деп. 11 апреля 1908 г. Москва, Градоначальникъ Рос.-Малоръ. Райбогъ.

Изъ Императорскаго, Императорскаго Театра; ● Т-во Свѣт. А. А. Восточнаго.

славского из Кисловодска были приготовлены макеты нескольких вариантов интерьера — либо предполагалась смена мест действия, либо это были варианты интерьера на выбор (см. *док. 150*), но к репетициям пьесы не приступали. Запас прочности, заложенный Мейерхольдом в прошлые сезоны в работе с исполнителями, был достаточен, чтобы после закрытия Студии И.Н.Певцов и Н.Ф.Костромской, исполнители центральных ролей, в апреле 1906 года в отсутствие Мейерхольда восстановили спектакль и сыграли его в помещении «Театра бывш. Студия».

Новая редакция «Снега» Летнюю работу Мейерхольд начал с новой редакции «Снега», она потребовала двадцать одну репетицию, они шли с 7-го июня по 28-е, вечером 28-го генеральную репетицию смотрел режиссёрский совет — Г.С.Бурджалов, В.Э.Репман, С.А.Попов; 30-го Мейерхольд обсуждал её с исполнителями (см. *док. 80*). Сохраняя толкование пьесы, выработанное совместно с А.М.Ремизовым в сезон 1903/04 года, он всё более уходил от бытовой обстоятельности к лаконичному решению павильона и мизансцен. В 1903 году в первой редакции спектакля Мейерхольд отказался от намеченной им первоначально обстоятельной разработки вводной авторской ремарки и ввёл в интерьер элементы, ставшие опорными для решения ключевых ситуаций; теперь он заново выстроил интерьер, совершенствуя свои находки и почти не считаясь с автором (см. с.392-396; ср. *Наследие 2*, с.85-88, 172-174, 202-204).

Сопоставить обе редакции, провинциальную и московскую, мог А.П.Зонов — он, в мае скептически оценивавший новое обращение к «Снегу» (см. с.94), приехал в Мамонтовку накануне генеральной репетиции. Увидев чуть позже декорацию, выполненную В.И.Денисовым по новой планировке Мейерхольда, он суммировал впечатления: «“Снег” будет поставлен роскошно. Декорации удивительны. Пьеса разработана» (см. *док. 93*). В серьёзном успехе пьесы он продолжал сомневаться (см. *док. 125*).

Вопреки настояниям Станиславского (см. с.129), к роли Тадеуша Мейерхольд возвращаться не хотел, репетировал Н.Ф.Костромской, но в середине июля, когда «Снег» уже считался завершённым, он без объяснений вернул роль (см. *док. 118*). Поиски замены Костромскому велись трудно; кандидатуру В.В.Максимова Мейерхольд не принял. В сентябре Мейерхольд предлагал любителю Д.М.Котляренко показаться в отрывке из роли Тадеуша (см. *док. 183*); вскоре тот был арестован по политическим мотивам. Женские роли сохраняли прежних исполнительниц: Бронка — Е.М.Мунт, Макрина — О.П.Нарбекова, Ева — Н.Н.Волохова. Увидевшая впервые И.Н.Певцова в роли Казимира, Е.Т.Жихарева писала: «Это был взлёт творческой фантазии, глубина и горькие невыплаканные слёзы» (см. *Жихарева*, с.22).

Станиславский так и не видел этой работы Мейерхольда, хотя в начале августа (2-го и 8-го) «Снег» вновь репетировали, предполагая, очевидно, показать его 11-го августа; почти через месяц, 13-го сентября, накануне возвращения Станиславского из поездки в Севастополь назначалась монтировочная репетиция «Снега». Актёры в Москве «Снег» не репетировали, премьера отодвигалась на вторую половину сезона.

Летние репетиции «Смерти Тентажиля» Основные усилия Мейерхольда были отданы летом «Смерти Тентажиля» (пьеса вошла в его планы ещё осенью 1903 года,

тогда был готов выполненный А. М. Ремизовым перевод). Её толкование оформилось в майских «кабинетных» занятиях режиссёра, было обсуждено в беседах с труппой 12-го и 13-го июня (см. *док. 55*), приведено 13-го июня в рапорте Станиславскому (*док. 57*) и получило его одобрение (см. *док. 89*). Итоги предварительных штудий, первых бесед и начальных репетиций изложены в рукописи «Беседы о Метерлинке» (см. *док. 58*).

«Исходная точка для нас — богослужение», — формулировал, обобщая, Мейерхольд (см. *док. 89*). «Спектакль Метерлинка — мистерия», — определил он природу замысла. Пьеса отвечала типу «театра мистерий», который — как того ждал А. М. Ремизов, и его ожидания разделял Мейерхольд — «придёт через “Студию”» (см. *док. 87*). Мейерхольд считал, что следует за Метерлинком в его важнейшей творческой установке: Метерлинк призывает «к мудрому созерцанию величия Рока», и благодаря этому призыву создаваемый Метерлинком театр «получает значение храма» (*Мейерхольд 1968*, ч. 1, с. 132). Режиссёр полагал, что «каким бы мрачным колоритом ни было окрашено произведение, раз это мистерия, оно скрывает в себе неутолимый призыв к жизни» (*там же*). Спектаклю предстояло пробуждать в зрителе «трепетное изумление» перед существованием жизни и «примирение» с неотвратимостью смерти. При этом достигавшаяся острота в передаче основной коллизии пьесы — гибели Тентажиля — позволила Мейерхольду спустя десятилетие сказать, что в его спектакле «невидимая, но страшная чудилась фигура королевы» и «жуткое ощущение вызывал этот призрак, от мёртвого дуновения которого трепетало всё живое» (*Мейерхольд 1968*, ч. 1, с. 318)¹. О летних репетициях Е. Т. Жихарева рассказывала: «Было много мистики, каких-то сил потустороннего мира. Мейерхольд сам был тогда во власти мистики. А нам, молодым, нравилось это что-то совершенно необычное в творчестве» (см. *Жихарева*, с. 21).

Мейерхольд приступал к практической разработке условной природы искусства театра. Одно за другим и параллельно друг другу возникали требования решить условно все компоненты спектакля. В мае был выдвинут принцип условного решения сценического пространства; в летних репетициях разрабатывалось условное звучание актёрской речи и встала задача погружения действия в стихию музыки; параллельно шла разработка условной актёрской пластики.

Общие репетиции «Тентажиля» Мейерхольд начал со своеобразных этюдов: опытным путём он и вся труппа искали условные речевые средства. Режиссёр предлагал, чтобы актёры «не давали темпераменту прорываться до тех пор, пока не овладевали формой» (*Мейерхольд 1968*, ч. 1, с. 134). К области формы в этом случае отнесены мелодический строй речи (с его поисков начали работу) и пластика движений. Два года спустя Мейерхольд скажет: «Тогда казалось, что сперва надо переживать форму. Это мучительно долго не позволяло актёру давать себе волю, не давало его темпераменту прорваться сквозь эту форму. Может быть, это крайность»².

¹ Такая расстановка акцентов дала основание Мейерхольду в феврале 1906 года во время тифлиских гастролей Товарищества новой драмы, проходивших в атмосфере «либеральных свобод», показать «Смерть Тентажиля» среди актуально звучащих пьес-новинок и в наброске своей речи перед премьерой предложить зрителям аналогию с гибелью «юных прекрасных людей» в современных тюрьмах, явно противоречившую заявленной им первоначально теме примирения с неизбежным.

² См.: РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 390, л. 10.

Этюдам были отданы три репетиции. Читая отрывки из пьес Метерлинка, его стихотворения в переводах Г.И.Чулкова и — по свидетельству В.П.Веригиной — во французском оригинале, добивались того, чтобы «все эмоции передавались посредством холодного светлого звука» (см. с.722). Ритм речи должна была определять система «мистических ударений». Определение принадлежало А.М.Ремизову, «мистическими» они названы и в ранних текстах Мейерхольда, в 1912 году он называл их «художественными». Под влиянием Ремизова он ещё в 1903 году в «Снеге» перестраивал конструкцию звучащего текста, чтобы смысл и музыку реплик подчинить «мистическим ударениям». Размётка режиссёрской партитуры «Смерти Тентажиля» раскрывает разработку ритмической структуры фраз — «мистические ударения» предшествовали, как правило, «логическим», опережали их, разрывая фразу. Трагический подтекст должен был проступать в непредвиденных ритмических разрывах, диктовал их. В кульминационные моменты как «следствие наивысшего напряжения чувств» возникали паузы — «там, где в натуралистическом исполнении был бы выкрик, его заменяло неожиданное интенсивное молчание» (см. с.722). «Мистические ударения» и паузы выстраивали небытовой ритм сценического переживания. «Игрэна, Белланжера, Тентажиле передавали свои чувства холодным звуком, но в самой глубине что-то оставалось, и вся эмоция ложилась на паузу, которую напряжённо держала артистическая энергия», — пишет Веригина о результатах летних исканий (см. с.722).

Занятых в «Смерти Тентажиля» было немного, но поискам новых выразительных средств Мейерхольд придавал программный характер и вовлёк в них всю труппу. Новый метод увлекал одних, других погружал в растерянность, встречал оппозицию со стороны третьих. К нему не были подготовлены ни москвичи, ученики школы МХТ, ни петербуржцы, ученики В.Н.Давыдова, ни те, кто пришёл из Товарищества новой драмы. Позже Мейерхольд скажет, что в Студии следовало «не работать с актёрами над воплощением репертуара, а ещё только подготовить их к этой работе» (см.: *Мейерхольд 1968*, ч.1, с.111). В «оппозицию» к новому курсу режиссёра встал И.Н.Певцов. Его «оппозиция» и отказ Костромского от роли в «Снеге» были проявлением того «скептицизма», о наличии которого упоминает В.П.Веригина, утверждая, что он «тонул в волнах общего энтузиазма» (см. с.725). Уже 4-го июля А.П.Зонов, в течение недели наблюдавший репетиции «Тентажиля», сообщил А.М.Ремизову, что «работа в искании стиля и языка в Метерлинке начинает направляться», «получается много интересного», хотя приходилось признать, что «ещё не найдено твёрдых основ» (см. *док.93*). Установить «твёрдые основы» создаваемого интуитивно речеvedения не удавалось, но принципиальность достигнутого была очевидна.

Условному тону речи должна была соответствовать условная пластика. Искомый стиль пластики Мейерхольд в процессе работы назвал «иконописным» (*Мейерхольд 1968*, ч.1, с.136). Подпочва найденных им решений была велика. Он обнаруживал нужные мотивы и в иллюстрациях Ш.Дудле к изданию «Двенадцати песен» Метерлинка (см. с.163-164), и в величественных «барельефах мадонн», и в «барельефах средневековья самого резкого, самого уродливого рисунка» (см. *док.89*), и в репродукциях произведений современного английского изобразительного и прикладного искусства на страницах лондонского журнала (см. *док.280*), и на знаменитом портрете ван Эйка (см. с.535). В сделанных С.Ю.Судейкиным под несомненным влиянием

Мейерхольда набросках мизансцен первого акта энергично намеченная экстатическая пластика Игрэны и Тентажиля не походила на пластику изнеженных декольтированных дам из иллюстраций к этой пьесе, сочинённых Судейкиным на два года раньше (см. *док. 287*). В июле, когда пластический рисунок спектакля стал «приобретать очень интересный и новый смак», слагавшийся стиль определяли рабочим термином «мотивы Боттичелли» (см. *док. 125*), режиссёр ориентировался на живопись итальянского Возрождения. В итоге стиль спектакля возник как сплав многих впечатлений; он мог вбирать цитаты из просмотренных предварительно источников, но был результатом самостоятельного творчества режиссёра, определявшего этот стиль словами: «...на сцене впервые воплощён примитив» (см. *док. 275*). Была достигнута ясность легко читаемых линий. Сделанный Ремизовым набросок центральной мизансцены первого акта, процитированный Мейерхольдом в режиссёрском экземпляре, дал своего рода ключ к пластике спектакля (см. *док. 289*). Она могла пробуждать несовпадавшие ассоциации: Веригина годы спустя была удивлена и рада, обнаружив, что пластика спектакля совпала с неизвестной Мейерхольду «Мадонной на земляничной грядке» неизвестного среднерейнского мастера, а Брюсов (один из немногих, кто видел спектакль) сравнивал его стиль со стилем помпейских фресок.

Пластическое решение спектакля определяла опора на выразительность графически чётких мизансцен-«барельефов». «Энергия концентрировалась в застывших позах», — подчёркивала Веригина, утверждая, что «осуществлялась почти предельная динамичность при внешнем покое» (см. с. 723). В начале августа походка персонажей в сравнении с «барельефами» казалась Мейерхольду бытовой, предстояло преодолеть это несоответствие (см. *док. I, запись 65*).

Искомую режиссёром меру укрупняющей символистской обобщённости в построении ролей передают слова В.А.Петровой о том, что ей поручена «очень тонкая по колориту роль Тентажиля, символ души» (см. *док. 71*). Успех актрисы был общепризнан (см. *док. 184*). «Была великолепна в роли Тентажиля», — писал о ней Мейерхольд (см.: *Переписка*, с. 84). Символистский метод построения роли — сохраняющий живое переживание, но заковывавший его условностью формы, отрицающий открытость темперамента, освобождённый от психологической пестроты и живописного бытовизма, — был выдержан тем определённое, что зоркий глаз В.П.Веригиной видел отклонение от него в последнем акте, фиксируя непосредственность проживания сценической ситуации актрисой: «Сцена между Игрэной и невидимым зрителю Тентажилом, на мой взгляд, была скорее реалистичной, особенно у Петровой. В её голосе чувствовалась истерика...» (см. с. 724).

Репетиции «Комедии любви»

Над «Комедией любви» Мейерхольд работал иначе, чем над «Тентажилом». Его слова о том, что работа над пьесой Ибсена «привела к критике Театра Типов и открыла прозрения в область Театра Синтезов» (*Мейерхольд 1968*, ч. 1, с. 112), передают не только путь углублявшейся режиссёрской мысли, но и характер репетиций. Новостью «Театр Синтезов» для Мейерхольда не был, этот метод обобщения был испробован в «Снеге». Его необходимость в «Комедии любви» режиссёр осознал во время репетиций; подход к пьесе, судя по всему, вырабатывался импровизационно. Концепция «Театра Синтезов»

создавала «исключительную трудность характеров пьесы», заставившую Мейерхольда в середине июля (пьеса репетировалась тогда почти ежедневно) назначить конкурс дублёров на основные роли (см. *док. 104*). О направленности режиссёрских заданий можно судить лишь по словам В.П.Веригиной: режиссёр одобрял найденную ею «скованность жеста» и ценил «внутреннюю силу» Свангильд в сценах с Фальком. Строгость рисунка роли Свангильд отмечали и в мейерхольдовской постановке «Комедии любви» в театре на Офицерской два года спустя. В планировке сцены режиссёр следовал Ибсену, но предполагался условный живописный задник — «кусты и острова, кусты цветущие, всё это хороводы женщин в розовых платьях с белыми пятнами» (см. *док. 108*). После переезда в Москву был устроен смотр макета и декораций, доработка спектакля откладывалась на будущее.

Итоги летней работы В конце каждого летнего месяца полагали подводить итоги сделанному. За июнь был приготовлен и показан «Снег». Намеченный на последние дни июля просмотр отдельных актов «Смерти Тентажиля», «Комедии любви» и «Шлюка и Яу» был отодвинут ожиданием возвращения Станиславского и состоялся 11-го августа. О праздничной атмосфере этого показа Станиславский в победном тоне подробно написал остававшейся в Кисловодске М.П.Лилиной и заболевшему С.А.Попову (см. *док. 138* и *139*). Он считал, что побеждены не верившие в Студию скептики. В Художественном театре хорошо знали, что искренние похвалы Станиславского сделанному самостоятельно его сотрудниками обычно предвещали долгую доработку под его непосредственным руководством.

Станиславский в тот день оптимистически оценил возможности молодой труппы — «...стало ясно: есть труппа или, вернее, хороший материал для неё» (см. *док. 139*). Потенциальные возможности труппы были несомненны, как и малый уровень подготовленности. Побывавший в начале лета на репетициях в Мамонтовке В.В.Лужский сказал Мейерхольду, что «с такой “зелёной” труппой куда труднее, чем было тогда, когда зачинался Художественный театр» (см. *док. 118*). После показа 11-го августа А.П.Зонов в письме А.М.Ремизову (оно не выявлено) «отозвался плохо о труппе», это стало известно в Москве, Зонову «попала проборка» (см. *док. 160*). Оглядываясь назад, Мейерхольд в 1908 году в итоговой оценке признал: «У Театра-Студии не было труппы» (см.: *Мейерхольд 1968*, ч.1, с.111).

После 11-го августа артистам был дан десятидневный отдых.

Возвращение в Москву С возвращением Студии в Москву вставало множество организационных и творческих проблем. «Работы была масса, переезд и всякая организация отнимали время», — писал о второй половине августа А.П.Зонов (см. *док. 160*). К совещанию 6-го августа, назначенному Станиславским сразу по возвращении из Кисловодска, Мейерхольд подготовил длинный список неотложных дел, одни из них решались без затруднений, к другим пришлось не раз возвращаться (см. *док. 140*, запись 4). Вопрос о пополнении репертуара ещё одной пьесой Метерлинка, волновавший Мейерхольда летом, был решён в пользу «Пелеаса и Мелисанды»; в какую-то из ближайших встреч Мейерхольд «диктовал» Ульянову «архитектурные планы» задуманного оформления (см.: *Переписка*, с.79).

После летней сосредоточенной репетиционной работы с середины августа до последних дней Студии сохранялась ситуация вынужденного погружения Мейерхольда во все обстоятельства создаваемого театра, хотя он составил подробный перечень обязанностей заведующих всеми подразделениями Студии, и её организационная структура была продумана до мелочей (см. *док. 153*) «Как много дел вваливается на человека, когда он задумал создать театр», — признался Мейерхольд 3-го сентября (см. *док. 166*). «Художники, маляры, столяры, актёры, актрисы — все идут к нему, разрывают его на части. Его ловят на каждом шагу, требуют внимания», — вспоминал Н.П.Ульянов (см. с. 741). «В Студии всё висит на нём, и он уже надорвался», — суммировал Станиславский в начале сентября свои августовские наблюдения над Студией и оценку выпавших Мейерхольду нагрузок (см. *док. 176*). В августовском письме Балтрушайтиса Мейерхольду промелькнуло: «Чувствую, Вам приходится вести и некоторую борьбу» (см. *док. 163*).

Труппа была собрана в Москве 21-го августа, с 22-го возобновились репетиции, работали преимущественно над «Шлюком» и «Ганнеле». Дважды, 26-го и 29-го августа, назначались репетиции «Смерти Тентажиля»; 29-го репетировали с 1 часа дня только пятый акт, в Мамонтовке 11-го августа его не показывали; в тот день Станиславский (он любил назначать репетиции на этот час) мог видеть Э.Л.Шиловскую—Игрэну, и у него могли возникнуть сомнения в её силах.

План спектакля миниатюр не получал определённости. Первые репетиции «Дружков» и «Продавца солнца» прошли 31-го августа и остались единственными. Декорация «Дружков» давно существовала, макет «Продавца солнца» подготовил Ульянов. С пятого сентября возобновились репетиции «Сфинкса», во второй половине сентября почти ежедневно репетировали «Женщину в окне». Эти миниатюры (кроме «Сфинкса») присутствуют в анонсе об открытии театра, см. *док. 229*.

Студия разрасталась, обещая превратиться в центр искания путей к обновлению искусств. Итогом личного знакомства К.С.Станиславского с И.А.Сацем и их беседы после одной из репетиций «Драмы жизни» (в августе их было три — 8-го, 9-го и 10-го) стало появление музыкального отдела Студии, и уже к началу сентября определилось, что «много интересного вносит музыкальная студия», «хотят внести новое и в музыку» (см. *док. 165* и *167*).

Укреплялся замысел выставок новейшего искусства в студийных фойе. Типовое приглашение к участию в этих выставках от имени дирекции Студии за подписью Мейерхольда сохранилось в бумагах К.А.Сомова, ему оно было послано едва ли не первому (см. с. 211). Все фойе Студии было решено превратить в авторские создания её художников. Строгость появившихся совсем недавно шехтелевских фойе Художественного театра готовила зрителей к сосредоточенному восприятию его спектаклей, а теперь при участии того же Ф.О.Шехтеля решили иначе: фойе Студии и выставки в них должны были погружать в стихию исканий. Так появились «венецианское фойе» С.Ю.Судейкина, боскет Н.П.Ульянова в овальном фойе (под несомненным влиянием боскета Л.С.Бакста в залах дягилевской выставки, навеявшего решение «Шлюка»), «белое фойе» Н.Н.Сапунова и скомпонованное им же аппликационное панно («как будто какой-то жертвенник, масса спадающих цветов, клубы дыма») в большом простенке перед зрительным залом. Эти затеи Станиславский вспоминал как напрасную

растрату сил (см. с.700) — они контрастировали со скромностью помещения будущих Студий МХТ, сосредотачивавшихся на проблемах актёрского мастерства.

Возрастала активность Литературного бюро. Его бумаги показывают, что в короткий период Студии завязываются контакты Мейерхольда с тем кругом драматургов и переводчиков, произведения которых год спустя войдут в репертуар Драматического театра В.Ф.Комиссаржевской. Это, разумеется, не относится к А.А.Блоку и Ф.К.Сологубу¹.

По подсказке А.М.Ремизова Мейерхольд 3-го сентября направил В.И.Иванову и Л.Д.Зиновьевой-Аннибал приглашение стать членами Литературного бюро. В ответном письме Вяч.Иванов «убил своей любезностью», он и Зиновьева-Аннибал предполагали приехать в Москву для знакомства с возникающим театром (см. *док.170 и 172*). С просьбой о чтении лекций перед спектаклями Мейерхольд намечал обратиться к Д.С.Мережковскому и Н.М.Минскому (см. *док.140, запись 7*). О том же он просил П.Е.Щёголева, приглашая его в Литературное бюро (см. *док.166*). Он надеялся, что Брюсов также согласится читать подобные лекции (см. *док.140, запись 10*). В сентябре М.Ф.Андреева рекомендовала Мейерхольду С.С.Юшкевича (см. *док.187*), а Ремизов — Осипа Дымова (см. *док.196*). Ближе к концу года произошло сближение Мейерхольда с Л.Н.Андреевым.

«Там молодёжь, молодые художники, музыканты, дух хороший, чистый»², — писала о Студии О.Л.Книппер 6-го сентября. Отношение к Студии в труппе МХТ к октябрю сделалось ревниво враждебным, но в конце августа — начале сентября Студия исподволь приобретала черты артистического клуба, становилась центром притяжения для ведущих актёров МХТ. К этому периоду следует приурочить рассказ В.И.Качалова о «незабываемых по веселью вечерах» на Поварской, затеявших Л.А.Сулержицким и И.А.Сацем³.

¹ Из пьес, поставленных Мейерхольдом в театре на Офицерской в 1906-1907 годах, в портфеле Студии помимо «Комедии любви» Ибсена в переводе И.Юровского были «Вечная сказка» С.Пшибышевского в переводе Е.Н.Троповского, «Свадьба Зобеиды» Г. фон Гофманстала в переводе О.Н.Чюминой и, очевидно, «В городе» С.С.Юшкевича, а также «Сестра Беатриса» и «Пелеас и Мелисанда» Метерлинка (но не в тех переводах, которые будут использованы в 1906-1907 годах). Ремизовский перевод «Продавца солнца» М.-Э.Рашильд, намечавшийся к постановке в Студии, будет показан в театре на Офицерской (режиссёр Р.А.Унгерн) в один вечер с «Победой смерти» Ф.Сологуба, последней премьерой Мейерхольда.

² См.: О.Л.Книппер-Чехова. М., 1972, ч.2, с.68.

³ «...в помещении первой нашей студии, вернее — не студии, какие сейчас имеются при Художественном театре, а в клубе, где делались первые опыты по созданию студий и где работали Мейерхольд, Сулержицкий, Сац и Пронин, — устраивались незабываемые по веселью вечера. В них кроме меня участвовали и Москвин, и Книппер, и другие. Сулержицкий начал с того, что завёл курсы французской борьбы. Во время борьбы Сац играл марши с необычайным подъёмом. Сацевские марши были центром того сплошного гула, который царил на этих вечерах. Сац сам зажигался и зажигал всех. Под марши мы боролись в костюмах весьма фантастического вида, специально придуманных, и без костюмов. Всячески забавлялись. Украшали друг друга бутафорскими орденами и т.д.», — вспоминал В.И.Качалов (*Сац 1968*, с.96). Мейерхольд считал Л.А.Сулержицкого своим единомышленником и в 1915 году в отклике на его смерть писал: «Когда революционные дни 1905 года заставили Станиславского закрыть ещё не показанный публике

Внутри студийной труппы в те же дни середины сентября росли неудовлетворённость и тревога, вызванная тем, что после Мамонтовки Мейерхольд почти не вёл репетиций.

Бунт труппы против режиссуры Репмана и Бурджалова

Станиславский с 3-го по 14-е сентября уезжал в Севастополь, где заканчивал режиссёрский экземпляр «Детей солнца». Писем к нему из Студии и от него в Студию не было. Обращённое к нему письмо труппы появилось к его возвращению, оно было результатом её стихийных собраний («мы много и горячо обсуждали наше положение и причины упадка во всех нас энергии», — сказано в нём, см. *док.186*). Копию письма студийцы передали Мейерхольду (см. *док.185*). Режиссуру Мейерхольда они без оговорок противопоставляли режиссуре В.Э.Репмана и Г.С.Бурджалова, признавшись, что «авторитетом пользуется только Всеволод Эмильевич», что работать с Репманом «как с самостоятельным режиссёром невозможно», а Бурджалов «желателен был бы <...> как помощник Всеволода Эмильевича». Наступившему «упадку энергии» в письме противопоставлялись летние репетиции («...когда Всеволод Эмильевич работал один над постановкой пьесы “Смерть Тентажиля”, у нас было хорошо, светло на душе: мы верили в дело»)!. Реакция Станиславского на это обращение неизвестна, неизвестен и переданный ему экземпляр письма. В «Репертуарном календаре» отмечено присутствие Мейерхольда на репетициях «Шлока и Яу» 4-го и 5-го сентября; тогда-то и могла стать очевидной беспомощность Репмана. К этим событиям можно отнести слова Ульянова о том, что «в труппе происходят какие-то нелады, раскол, интриги», но Мейерхольд, «пользуясь своим влиянием на молодёжь, старается возратить необходимую дисциплину» (см. с.744).

В.Я.Брюсов в Студии Накануне приезда Станиславского Мейерхольд вернулся в репетиционный зал и на первую же репетицию пригласил В.Я.Брюсова, началось практическое участие Брюсова в подготовке спектаклей — присутствие на репетициях и их обсуждение, правка репетируемых переводов.

Ещё 1-го августа Ремизов из Петербурга письмом напомнил о Мейерхольде Брюсову, остававшемуся в Тарусе (см. *док.130*; возможно, он делал это по своей инициативе, в доступной ныне части его переписки со Студией эта тема не возникала). Брюсов откликнулся 11-го сентября, недели через три после возвращения в Москву (см. *док.179*). 13-го сентября Мейерхольд был у него в «Скорпионе», 14-го Брюсов смотрел репетицию «Смерти Тентажиля» и беседовал с труппой (см. с.148). «У всех свежо очарование Ваших слов на репетиции “Смерти Тентажиля”», — писал Брюсову Зонов, приглашая

молодой театр исканий, Сулержицкий отдал все свои силы на то, чтобы бережно перенести молодые отпрыски Театра-Студии в недра Художественного театра. “Драма жизни”, “Синяя птица” и “Жизнь человека” ставятся в принципах условного театра» (*Мейерхольд 1968*, ч.1, с.295).

¹ Отрывки этого письма сравнительно давно вне его общего контекста введённые в театральную литературу толковались как знак надвигавшегося кризиса Студии и как жалоба на Мейерхольда, хотя на деле оно было просьбой освободить Мейерхольда от организационных проблем и вернуть за режиссёрский стол в репетиционном зале, чтобы сдвинуть приостановившуюся работу над спектаклями «с какой-то одной мёртвой точки» (см. с.299, 301).

его на репетицию «Шлюка и Яу» (см. *док. 217*). В последующие дни Брюсов выполнил просьбу Мейерхольда выправить «хотя бы самые безнадежные места» в ремизовском переводе «Тентажиля» (см. *док. 198*). Тогда же у Брюсова возник замысел статьи об исканиях Мейерхольда — 22-го сентября он писал в Петербург Г.И. Чулкову, сотрудничавшему в «Вопросах жизни»: «Пригодно ли будет Вам, если я пришлю как “Письмо из Москвы” корреспонденцию о двух наших новых театрах: “Студия” (в котором я участвую и которому сочувствую) и “Дионисово действо” (в котором не участвую и которому не сочувствую)»¹. Письмо написано через неделю после первого посещения Брюсовым репетиции «Смерти Тентажиля». В октябре Брюсов присутствовал на репетициях «Шлюка», он бывал в Студии постоянно до её последних дней.

Возобновление «Чайки» в МХТ

Вторую половину сентября МХТ готовил возобновление «Чайки», Мейерхольду предстояло вновь играть Треплева. Вопрос о его возвращении к Треплеву обсуждался с мая, но решился к середине сентября. Репетиции начались 10-го сентября в отсутствие Станиславского, 30-го сентября премьерой открыли сезон. «За период забастовки открыл свои двери и Художественный театр возобновлением “Чайки” для публики первого абонемента. Спектакль был с внешней стороны чрезвычайно помпезный», — отметили 6-го октября «Новости сезона».

Изменения, внесённые в возобновляемую «Чайку», виделись театру как совершенствование первоначальной редакции. Подбор сценических красок диктовался стремлением к максимальной конкретизации заключённых в пьесе «картин жизни», с возраставшим упорством и мастерством всё договаривалось до конца. Так было и в начинавшейся параллельно работе над «Горем от ума», таких же аргументированных бытовых решений Станиславский ждал от Студии в «Празднике примирения».

Короткая жизнь новой «Чайки» не дала спектаклю окрепнуть, исполнение не успело обрести свободу. При чёткой закреплённости рисунка и усложнённых актёрских заданий свобода нередко приходила не сразу к участникам премьер МХТ. «Чайка» вызвала единственную рецензию, написанную Н.Е.Эфросом как моментальный снимок, вне ощущения возможностей роста. Такое случилось и в откликах Эфроса на спектакли М.Н.Ермоловой; чуть позже Немирович-Данченко скажет Эфросу, что не след критику быть «репортёром первого представления», не ведающим, что премьера нередко «есть только проект» (см.: *НД-4*, т.2, с.63). Но руководившую театром тенденцию Эфрос уловил, она проявлялась едва ли не прямолинейно. С нескрываемым сожалением он отмечал суровую заземлённость тех ролей, толкование которых было пересмотрено; перегружавшую эти роли лепку усложнённой характерности он оценил как возвращение к уходящим в прошлое навыкам раннего МХТ. Он жалел, что по режиссёрским заданиям Маша у новой исполнительницы неуклюжа внешне и лишена душевной мягкости, что Заречная (М.П.Лилина), «трогательная простушка» в первых актах, появлялась в финале сникшей, растоптанной. Ему казалось, что суровый акцент на характерности повёл к тому, что Тригорин обратился у Станиславского в «рыхлого, пухлого, чудаковатого рыжего господина» (убедительность характерности и психологии

¹ Цит. по: *Чулков 1999*, с.339.

Тригорина, по давней подсказке Чехова изменённых Станиславским, Эфрос оценил позднее по памяти). О Мейерхольде он не упомянул.

Всё в новой «Чайке» противостояло принципу условности, руководствуясь которым Станиславский уже сочинил за лето режиссёрский экземпляр «Драмы жизни» — настолько противоположны были те два русла, по которым предполагал двигаться дальше МХТ. Возобновлением руководил В.И.Немирович-Данченко, и наблюдения над тем, с какой методичностью опора на густую характерность определяла новые актёрские работы, как убеждённо новые декорации В.Я.Суреньянца воспроизводили уют заросшего усадебного парка и холодноватые интерьеры большого помещичьего дома, во многом обусловили азарт, с каким Мейерхольд не раз впоследствии возвращался к несправедливо прямолинейному противопоставлению Станиславского Немировичу-Данченко, настаивая на «пленении» Станиславского «конторой» Художественного театра.

Слом в настроениях Станиславского

Станиславский ещё в августе сознавал, что предстоит «труднейший из всех сезонов», поскольку «политические события будут преграждать доступ публике в театр», и опасался, что для Художественного театра «неудачи предстоящего года могут оказаться поэтому роковыми» (*КС-8*, т.7, с.322-323). Тем энергичнее он залаживал предстоящие премьеры МХТ и поддерживал искания Студии.

Перемену, случившуюся в его настроениях ближе к концу сентября, по словам Н.П.Ульянова, «все замечали» — «он сразу изменился, как будто одумался или чего-то испугался», «будто состарился или захварывал» (см. с.744). В конце сентября (или в первые дни октября) он просил В.И.Немировича-Данченко подсказать ему, как поступить со Студией, и не принял его совет закрыть её (см.: *НД-4*, т.1, с.587). Видимо, тогда же Станиславский пытался найти пайщика-мецената, который разделит бы с ним финансирование Студии, о чём глухо упомянуто в «Моей жизни в искусстве» (см. с.701). Если ранней весной, после совещаний с Мейерхольдом и до приглашения С.А.Попова, он отбросил мысль о привлечении пайщиков к созданию ассоциации провинциальных театров (см.: *Наследие 2*, с.27-28), то осенью к нему вернулась эта мысль. Он не сообщал о ней даже ближайшим сотрудникам, и в 1920-х годах С.А.Попов с удивлением прочитал признание Станиславского в том, что перед закрытием Студии «стали искать капиталистов» и «капиталист не находился» (ср. с.701 и 717).

«А театр между тем продолжал жить своей жизнью и напоминал военный лагерь, бивуак перед битвой и час битвы приближался», — рассказывал о кануне первой генеральной репетиции Ульянов, упоминая о ежедневных заседаниях без установленных повесток, поскольку «почти все, принимавшие участие в разных комиссиях, присутствовали ежедневно и сообща обсуждали каждый текущий момент».

Генеральная репетиция «Смерти Тентажиля» и её последствия

Генеральная репетиция «Смерти Тентажиля» была назначена на 7-е октября. Она обнаружила, что новые принципы пластики и речеведения, два завоевания, добытые летом и триумфально продемонстрированные в Мамонтовке, вступили в противоречие со сделанным авторами декораций и компози-

тором. Режиссёру не удалось «слиться ни с декоратором, ни с музыкантом» (см.: *Мейерхольд 1968*, ч.1, с.128). Оба столкновения ждали разгадки и анализа.

Условно строившаяся речь актёров не была соотнесена с музыкальными номерами оркестра и хора, обращёнными в её фон, но не учитывавшими её строя. Нагрузка, которую режиссёр и композитор возлагали на музыку, была велика — все «внешние эффекты сценария метерлинковской пьесы, как, например, вой ветра, прибой волн морских, гул голосов» и «все подчёркнутые режиссёром особенности “внутреннего диалога”, изображались не иначе, как с помощью музыки (оркестра и хора *a capella*)», — вспоминал Мейерхольд в 1912 году (см.: *Мейерхольд 1968*, ч.1, с.244). Брюсову казалось, что музыка заполняла всё сценическое время спектакля, самостоятельно воссоздавая трагическую суть событий (см. с.384). Но обострённое восприятие пьесы, совпадавшее с толкованием, которое выдвигал Мейерхольд, И.А.Сац развивал без учёта звучаний созданной режиссёром речевой системы, и потому «когда актёры и оркестр сведены были для совместной репетиции», выработанное летом речеведение «не только изменилось в подробностях, но совсем исчезло», поскольку отсутствовали «твёрдые основы» речевой мелодики. «К чему привело стремление к ритмическому чтению? Разлад с музыкальными интермеццо», — написал в 1912 году Мейерхольд, готовя издание книги «О театре»¹. В перспективе вставала задача «найти средство так или иначе закреплять найденный ритм и найденные интонации актёрских читок» (см.: *Мейерхольд 1968*, ч.1, с.245).

Условно выстроенная пластика актёров не совпала с условным решением живописного фона. Графическая трактовка актёрской пластики вступила в противоречие со свободной живописной трактовкой декораций, предложенной художниками. Принцип «импрессионистических планов», воспринимавшийся весной как освобождение от натурализма, мешал выработанной летом графике «барельефов» — в решённой декоративно сценической среде «тонули и расплывались фигуры действующих лиц» (см. с.730). Впечатления генеральной репетиции разительно отличались от впечатлений августовского показа — там на фоне простого холста «рисунок жестов ярко очерчивался» (см.: *Мейерхольд 1968*, ч.1, с.136).

Рассказ о генеральной «Тентажиля» в мемуарах Н.П.Ульянова, опубликованный в 1953 году, итожили слова: «Репетиция оборвана, постановка не принята» (см. с.746). Энергия этой фразы звучит как констатация поражения Мейерхольда, тем более что далее сказано об уходе Станиславского, сначала потребовавшего — разрушая замыслы художников — дать полный свет, чтобы видеть лица актёров, а затем покинувшего зал. Другие очевидцы о подобной демонстрации не упоминают; И.Н.Певцов запомнил лишь «некоторые реплики Станиславского на просмотре генеральной репетиции», касавшиеся соотношения внешних и внутренних элементов в работе актёра (см.: *Певцов 1978*, с.41).

В рукописях Ульянова один из вариантов рассказа о генеральной «Тентажиля» завершала фраза: «Являлась необходимость дать новую концепцию» (см. с.746). Она обозначала не тупик, а потребность осмыслить открывшиеся противоречия. Именно такой была позиция Станиславского и Мейерхольда после 7-го октября, тому есть прямые и косвенные свидетельства.

¹ РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.34, л.2.

Выводы Станиславского хорошо помнил С.А.Попов, они поразили его неожиданностью: «В конце сентября на одной из генеральных репетиций¹ “Смерти Тентажиля” Константин Сергеевич отводит меня в сторону и говорит: “Всё это не то. Это, правда, прекрасная, сложная постановка, но она не нужна”. — “Что же по вашему надо?” — “На переднем плане нужен простой светлый занавес, и на этом фоне в тёмных костюмах, как силуэты, должны разыгрывать актёры пьесу”» (см. с.715).

Главное в словах, запомнившихся Попову, — не оценка декораций («прекрасной, сложной постановки»), а готовность заменить оформление. Рождённый фантазией Станиславского вариант условного решения (тёмные силуэты на светлом фоне) выявлял основное в том, что было создано Мейерхольдом. У Станиславского сохранялось намерение включиться в работу Студии, когда настанет пора «закрепить основы молодого искусства», «помочь вывести спектакль на свет рампы» (см. с.702), оно отвечало его творческой природе. Решение переменить оформление «Тентажиля» было для него естественным, как и попытка усилить актёрский состав, передав роль Игрэны М.Г.Савицкой («пришедшей от этого в отчаяние», см. с.730). В пробных афишах открытия Студии премьерой «Шлюка и Яу», подготовленных в середине октября, анонсированы две другие премьеры, «Смерть Тентажиля» и «Ганнеле» — прямое свидетельство того, что «Тентажилю» предстояла доработка (см. *док. 236* и *237*).

Мейерхольд не раз сопоставлял успех августовского показа и неудачу генеральной репетиции. Два года спустя в одной из стенографированных публичных лекций он говорил: «Пришлось сделать заключение, что это произошло от того, что не так были написаны декорации. Решено было дать другую декорацию: искусственные [живописные. — *Ред.*] декорации заменить декоративным панно, простым гобелен[ом]. Так как Студия не открылась, то опыт этот не удался»².

Замысел «дать другую декорацию», по логике этих слов, не был осуществлён потому, что «Студия не открылась», — закрытие Студии прервало эксперимент, а не неудача «Тентажиля» повела к ликвидации Студии.

Итогом генеральной репетиции было намерение заменить выполненное летом оформление нейтральными панно. Такова была «новая концепция», родившаяся после 7-го октября, её авторство делили Станиславский и Мейерхольд.

Более того, декоративный принцип, предложенный весной Судейкиным и Сапуновым, казался теперь Мейерхольду половинчатым. «Этот фон был половинчато условен», — говорил он, утверждая, что декорации «были почти натуралистичны» («если не считать, конечно, того, что в них отсутствовали потолки»), поскольку они «были чрезмерно воздушны, имели в себе глубину, имели и туман», «там была, действительно, лунная ночь», «действие происходило в них во времени и в пространстве»³.

¹ По «Репертуарному календарю» генеральная репетиция «Тентажиля» была одна, 7-го октября. Запомнившийся Попову разговор мог относиться либо к ней, либо к какому-нибудь из предварительных просмотров. Оценка оформления «Тентажиля» могла сложиться у Станиславского заранее; Ульянов рассказывал, что Станиславский, увидев однажды случайно установку декораций «Тентажиля» на полутёмной сцене и «теряя самообладание», «крикнул кому-то: “Декорации никуда не годятся!”» (см. с.745). Не ясно, был ли Ульянов очевидцем этого события или писал с чужих слов.

² РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.390, л.15.

³ Там же, л.14.

Стремительно углублявшиеся поиски открывали богатейшие возможности условной природы театра, требуя пересмотра и уточнения найденного совсем недавно.

Вспоминая весну, время зарождения замысла «импрессионистических планов», вдохновлявшего в равной мере художников и его самого, Мейерхольд констатировал: «... в области декораций <...> мы ещё не пришли тогда к полному упразднению их» (см.: *Мейерхольд 1968*, ч.1, с.136). Открывавшаяся возможность «полного упразднения» декораций была одним из итогов работы над «Тентажилом» и заключалась, разумеется, не в отказе от последовательного решения сценического пространства, а в отходе от повествовательной иллюстративности при характеристике места и времени действия.

Разбуженная фантазия режиссёров погружалась теперь в исследование возможностей условного «внепространственного» и «вневременного» решения сценического пространства.

О том, как изложение Мейерхольдом открывшихся возможностей сценического пространства разбудило фантазию К.А.Сомова и Л.С.Бакста (они слушали в январе 1906 года на «башне» Вяч. Иванова рассказ режиссёра о противоречиях премьеры «Смерти Тентажиля»), Л.Д.Зиновьева-Аннибал писала: «Должны были ставить в Москве. Заказали декорации художникам Художественного театра, и когда декорации были готовы, отказались от них, потому что в них оказалось слишком много воздуха и перспективы, а барельефы групп должны были являться плоскими и неяркими в стиле Средних веков. Всё это рассказал Мейерхольд, а Сомов и Бакст <...> загорелись и стали один перед другим талантливее проектировать декорации: приблизительно: плоские, без теней <...>, чтобы фигуры казались бледными. Освещение должно быть так устроено, чтобы ни одно тело не давало тени — отчего прозрачность. <...> Ночь должна быть от ярких, но тёмных красок и чёрных дверей и пола, но освещение дневное и т.д.»¹. Эти постановочные идеи рождались в стремлении выявить выразительность «барельефов»; подчиняясь принципу, установленному режиссёром, художники своими средствами предлагали развить и завершить его замыслы.

Станиславский весной 1906 года в подробной записи, озаглавленной «Открытия», перечислил варианты «вне временного» и «вне пространственного» оформления сценического действия, которые могли бы возникнуть при том или ином использовании готовых декораций «Тентажиля»: при меняющемся размещении их и меняющихся источниках света создавались бы на сцене либо «призрачная даль», либо «фантастическая глубь зелени», либо призрачный контурный рисунок на фоне тёмной плоскости, либо заменяющая пейзаж «световая спираль». На планшете сцены вместо пригорков и ступеней он видел среди полукругом поставленного задника либо условное белое кресло с белой фигурой, либо некое возвышение, низ которого скрыт «точно верхушками деревьев», а вверху движутся облака, меняясь «сообразно душевным настроениям действующих лиц». Там же он привёл давно занимавшие его варианты использования чёрного бархата, упомянул о «гобеленах разных сочетаний и тонов», записал замысел постановки «Принцессы Мален» (тот, очевидно, о котором упоминал Мейерхольд, см. с.215) — контуры углём по серому фону и серого тона костюмы в начальных картинах, усиление черноты при сгущающемся неблагоприятии и финал на фоне чёрного барха-

¹ Цит. по: *Галанина Ю.Е. В.Э.Мейерхольд на башне Вяч. Иванова // Башня Вяч. Иванова и культура Серебряного века. СПб, 2006, с.201-202.*

та. Следом он наметил новое оформление «Слепых» (все в чёрном на чёрном фоне) и условный эффект взрыва скал в «Драме жизни»¹.

Возможность условных решений раскрылась Мейерхольду и Станиславскому в процессе работы, стала её результатом. И потому Брюсов имел основания писать о «Тентажиле» и руководителях Студии: «...то был один из интереснейших спектаклей, какие я видел в жизни, но всё же я вынес убеждение, что устроители не понимали сами, чего они искали» (см. с.383). Задумывая Студию, режиссёры не скрывали, что не знают того, что именно они надеются найти.

Брюсов призывал «идти до последних выводов» и «смело принять условность как природу театрального искусства», предлагал вознести пьесу «в мир условностей, резко и решительно показать, что перед зрителями на сцене <...> художественный символ», и тогда перестанут быть нужны «декорации-картины», «достаточно будет поставить красочный фон, соответствующий действию драмы, несколько не иллюстрирующий её». О его оценке работы над «Тентажилом» и о выводах, содержащихся в его статье «Искания новой сцены», Мейерхольд в 1930 году говорил: «...это же было результатом наших совместных бесед» (*Мейерхольд 1968*, ч.2, с.233).

Опыты Студии доказывали, по мнению Брюсова, что «пересоздать театр на прежнем фундаменте нельзя» — «или надо продолжить здание Антуан-Станиславского театра, или начинать с основания» (см. с.385). Иначе видел тогда эту ситуацию П.М.Ярцев: «Театр “Студия” в Москве между прочим, создавался для того, чтобы служить своего рода “опытной сценою” для новых образцов. Само собой, на основах театра натуралистического: всякая иная идея театра до сих пор остаётся висеть в воздухе». Далее он объяснял судьбу Студии: «Театр не смог осуществиться, потому что не мог бы работать в условиях современной русской жизни»². Причиной гибели Студии он считал внешние обстоятельства, а не внутренний кризис.

После показа «Смерти Тентажиля»

После 7-го октября Студия просуществовала чуть более двух недель, до 24-го октября. Утром 8-го октября В.И.Немирович-Данченко, зная, что Станиславский не удовлетворён спектаклем, но далёк от мысли закрыть Студию («Вы всё равно не поверите мне»), коротким письмом сообщил ему свою уверенность в том, что она «в настоящее время не может оказать Художественному театру ни малейшей пользы, ни в чём и ни в ком» (см. *НД-4*, т.1, с.587). Его слова звучали безоговорочно вопреки тому, что летом он хотел надеяться, что Студия выдвинет хотя бы новых декораторов. Его категорический вывод относился и к Мейерхольду, занятому в «Чайке».

С.А.Попов помнил, что осенью студийная молодёжь «волновалась», глухо раздавались голоса, что «Алексеев и Попов в деле не нужны», следует их отстранить и создать товарищество (см. с.716). Назревала готовность актёров взбунтоваться против хозяина-антрепренёра, пусть этим хозяином был Станиславский. Настроения молодёжи не казались Попову беспочвенными — во-первых, потому, что той осенью по-

¹ См.: *Станиславский К.С.* Из записных книжек. Т.1, М.,1986, с.190-191. Станиславский явно имел в виду пейзажную декорацию С.Ю.Судейкина к первому акту, назвав её однажды «картиной пейзажа», хотя считал, что говорит о декорации Н.Н.Сапунова к пятому акту.

² *Ярцев П.М.* «Театр Диониса». — *Правда*, 1906, № 2, с.107.

всюду в России «было много всяких собраний», и, во-вторых, театр был оборудован, «вполне приготовлено три-четыре пьесы с роскошной обстановкой» (было готово оформление «Снега», «Смерти Тентажиля», «Шлюка и Яу», «Комедии любви», «Ганнеле», «Сфинкса»). Станиславский и Попов «старались не показать вида», что знают об этих волнениях.

Судя по «Репертуарному календарю», репетиции продолжались своим чередом. Дневная репетиция 8-го октября не назначалась, вечером был прогон «Ганнеле», играли «всю пьесу под клавир» в отсутствие Станиславского и Мейерхольда, занятых в «Чайке». Утром 9-го октября в «Репертуарном календаре» в последний раз появился «Тентажиль», полагалось бы быть разбору генеральной репетиции, сведений о нём нет. С часу дня репетировали первые акты «Шлюка», с трёх часов занимались третьим и пятым актами (там появляются придворные дамы), вызывались «все» и оркестр, а также балетмейстер Н.Ф.Манохин, очевидно, для менуэта, включённого в пятый акт. Уже было решено открыть театр «Шлюком», пьесу репетировали ежедневно, в редких случаях уступая сцену «Ганнеле».

Разрешённый цензурой 11-го октября анонс об открытии сезона, назначенном на 15-е октября, остался не напечатан (см. *док. 229*). 14-го октября к предстоящему открытию Студии иллюстрированный журнал «Искры» поместил портреты Станиславского и Мейерхольда и шуточную фотографию с подписью «Литературное бюро Театра-Студии», которую позже Мейерхольд называл «спины Балтрушайтиса, Полякова и Брюсова» (см. с.348; ср.: *Переписка*, с.300). В тот день утром репетировали пир Яу, вечерняя репетиция не могла состояться — среди дня произошло отключение электричества, началась всеобщая забастовка (электричества не было до 16-го октября).

Не ясно, прошла ли назначенная на 15-е репетиция с сотрудниками-статистами последних актов «Шлюка», на 16-е репетиций не назначали, статистам было объявлено, что их группа «распускается впредь до приглашения», поскольку «в виду отсутствия электрического освещения репетиции прекращаются, а начало сезона отодвигается на неопределённое время» (см. *док. 232*). В тот день Станиславский срочно собрал помощников и запретил все траты по Студии (см. *док. 140, записки 37 и 40*).

17-го не работали. Подписанный 17-го октября царский манифест изменил положение дел, но ситуация оставалась тревожной. На 18-е в Студии была назначена «беседа К.С.Станиславского», к ней следует отнести рассказ Н.П.Ульянова: «Однажды вбегаю на заседание Брюсов и, едва переводя дыхание, произношу: “Там, около дома генерал-губернатора стреляют казаки, рабочие...”» (см. с.745). Днём 19-го состоялись «беседа и репетиция “Шлюка и Яу”», вечером прошёл прогон «Ганнеле», оказавшийся последним, опять была сыграна «вся пьеса», но «Репертуарный календарь» не называет эту репетицию генеральной.

В подготовленном рукописном варианте афиши открытия Студии премьерой «Шлюка и Яу» указана дата — пятница 21-е октября; в пробном типографском отпечатке той же афиши дата обозначена условно — «пятница, 00 октября», подразумевалась возможность отсрочки ещё на неделю, на 28-е, последнюю пятницу месяца (ср. *док. 236 и 237*).

Репетиции «Шлюка» шли утром и вечером 20-го и утром 21-го; намечавшуюся на утро 22-го репетицию отменили — она, очевидно, не понадобилась, на вечер была

назначена генеральная репетиция. «Репертуарный календарь» даёт дату второй генеральной — 23-е октября, и, видимо, о ней рассказал Н.П.Ульянов: по его словам, до её начала Мейерхольд и актёры знали о нависшей угрозе закрытия Студии, первые два акта прошли «при полном молчании» зрительного зала, начало третьего акта «вызывает общие аплодисменты», «остальные акты прошли хорошо» (см. с.747). В сохранённом Мейерхольдом письме Н.В.Полужковой, сотрудницы Студии и участницы «Шлюка», сказано, что на последнем показе Станиславский «аплодировал, зная, что театра не будет» (см. *док. 244*).

О «Шлюке и Яу» Ход работы над «Шлюком и Яу» трудно конкретизировать, уцелело мало свидетельств, ясны лишь основные вехи. Пометы В.Э.Репмана в его режиссёрском экземпляре сделаны при первом чтении пьесы, они пассивны и поверхностны (отмечены «башни красные» в прологе, «круглый стол» для пира в четвёртом акте и т.д., см. *док. 291*). Использованы они не были. Станиславский при начале разработки макетов в середине мая называл пьесу «средневековой» (см. *док. 9*), затем действие перенесли в «век пудры». Следовательно, во второй половине мая по-мейнингенски разрабатывали «средневековый» вариант декораций и сменивший его вариант «века пудры», после чего стали искать условные стилизованные решения. Слова Ульянова позволяют допустить, что павильон третьего акта заменили линией трельяжных беседок ещё в мае в макетной МХТ (см. с.735), хотя в мемуарах, возможно, невольно убыстрён ход поисков. О деталях монтировки Ульянов летом переписывался не с Репманом, а с Мейерхольдом (см. *док. 103*). Монтировку спектакля ближе к осени составлял Мейерхольд. Летних репетиций было немного, в середине сентября актёры взбунтовались против Репмана (см. *док. 186*). Воспоминания Веригиной о том, что при подготовке «Шлюка» Станиславский «принимал в репетициях большое участие, воодушевляясь и приводя всех в восторг» (см.: *О Станиславском*, с.359), приходится приурочить к последним неделям существования Студии. Нет оснований считать, что до возвращения из Севастополя (14-е сентября) Станиславский участвовал в студийных репетициях. Он мог наблюдать их в течение недели в конце августа, но лишь с середины сентября последние пять недель жизни Студии мог уделять ей время. В работу над «Шлюком» он включился, очевидно, с 4-го октября, в тот день репетиция была назначена «в присутствии Станиславского» (см. с.334), на неё был приглашён Брюсов (возможно, после этой репетиции он взялся перевести центральный монолог Карла, см. *док. 293*). К последним дням Студии следует отнести рассказы о том, как Станиславский показывал В.В.Максимову аристократические манеры Ранда, репетировал с дамами стилизованную сцену вышивания, учил актрис технике владения кринолином (см. с.729, 748).

Много яснее раскрывается логика движения режиссёрской мысли. Свободное толкование сценического пространства стало основным завоеванием работы над «Шлюком и Яу». Оценивая позицию Мейерхольда, Н.Д.Волков подчёркивал, что в «Шлюке» произошёл «полный разрыв с авторской ремаркой», — «режиссёр и художник самостоятельно на основе текста творили свой собственный спектакль», создавая «пространственно-временную композицию сценических элементов на основе собственного замысла» (*Волков*, т.1, с.210).

Путь развернувшихся поисков отчётливо прослеживается в смене вариантов оформления первого акта. Сначала режиссёр и художник брались проиллюстрировать ремарку и показать поляну перед воротами и двор находящегося в лесу охотничьего замка, причём на первых порах воспроизведённый по-мейнингенски замок должен был быть средневековым, затем его заменили дворцом «века пудры». Когда пришло решение стилизовать эпоху, ограничились единственной деталью и без цитат-заимствований из исторических источников сочинили стилизованные пышные ворота, присоединив к ним изобретение более поздних времён — дверь-вертушку, понадобившуюся, очевидно, ради остроумной мизансценировки. Пьяный громадный Ю путался в створках вертушки, падал между ними и засыпал. Из рассказа Ульянова следует, что эта мизансцена принадлежала Станиславскому. Она, очевидно, мотивировала остановку Ранда и свиты, возвращавшихся с охоты, и оправдывала эпизод суда над загроздившими дорогу беспутными плебеями, для чего слуга подавал Ранду упомянутый в монтировке складной стул. Ворота стояли на авансцене, но глубина площадки использовалась, туда шёл «ряд боскетных ширм», туда — «в глубь сада» — по повелению Ранда двое слуг в сопровождении двоих арапчат уводили Шлюка, скрываясь за сеткой трельяжа, туда же в финале акта пятеро других слуг тащили спящего Ю. Достоинства этого варианта были вне сомнений, но Мейерхольд и Ульянов готовы были считать его компромиссным и выше ценили иное решение, промелькнувшее среди предварительных набросков — «ни ворот, ни решётки, только боскетные арки с плетёнными корзинами, за ними — клумбы цветов» (*Мейерхольд 1968*, ч.1, с.109). Отказ от ворот (детали, диктуемой ремаркой) был бы окончательным отказом от повествовательности в обозначении места действия, а отказ от остроумно использованной вертушки и от читавшейся глубины сада был бы отказом от прямого иллюстрирования сюжетной ситуации. Сценическая среда приобрела бы много большую условность.

Мейерхольд считал, что «до высшего предела» (недостигнутого в первом акте) условность приёма была доведена в третьем акте, где вместо предложенного Гауптманом павильона покоев Зидзелиль, усложнённого в плане и почти не используемого в ходе действия, выстроили тянувшийся вдоль авансцены «ряд боскетных беседок наподобие корзин» на фоне задника, на котором было написано «голубое небо в облачках-барашках», а горизонт обозначен линией «пунцовых роз». Стилизованный вымысел не только не претендовал на историко-архитектурные соответствия, но зрителю сообщали, что перед ним театральная декорация — «так называемые пролёты скрывались условными холстами» (см.: *Мейерхольд 1968*, ч.1, с.110).

По Гауптману в начале акта Зидзелиль в присутствии Аделуц рассматривала (не вышивала!) расшитую жемчугом повязку. Режиссёр вывел на сцену шесть придворных дам, у Гауптмана в этом акте не появляющихся (в пьесе их функция исчерпывается тем, что они сопровождают Зидзелиль в исключённом из спектакля эпизоде первого акта, а в пятом насмешничают над переодетым в женское платье Шлюком). Судя по составленному Мейерхольдом списку бутафории, сменились два варианта мизансцены придворных дам. В первом случае предполагалось каждой из них вручить отдельное рукоделие, а для незанятой вышиванием Зидзелиль заказать веер. В окончательном варианте шесть рукоделий заменила лента, лежавшая на коленях у всех семи дам, включая Зидзелиль, сидевшую в центральной беседке, и

все они, как в некоем танце, вышивали эту ленту одинаковым условно разработанным движением¹.

Всё в этой мизансцене — её сюжет и стиль, участницы и их занятие — всё рождено фантазией режиссёров и художника, монтировавших преобразённые детали, извлечённые из авторского текста. Отказ от диктата ремарки привёл к самостоятельно сочинённой условной поэтической картине, передающей «настроение праздности и затейливости». Оно было важным слагаемым спектакля, говорившего о «галантном веке», утомлённом и пессимистически воспринимающем мир, и о той относительности «действительного» и «мнимого», которую Ю.К.Балтрушайтис, переводчик пьесы, считал смыслом её содержания и предлагал осознать трагичность этой относительности, понимание которой было доступно среди персонажей пьесы лишь Карлу, затеявшему игру с переодеванием Яу и Шлока в платье с чужого плеча (см. *док.163*). Это придавало значительность фигуре Карла, и Мейерхольд предполагал играть его «Мефистофелем», «человеком в масках», знающим относительность всего на свете, презирающим окружающих и себя. Эту позицию Карла уточнил Брюсов в переводе его центрального монолога, сделанном для Мейерхольда.

Ликвидация Студии О ликвидации Студии Мейерхольд узнал 24-го октября, в день премьеры «Детей солнца» в МХТ. «...Мы ясно видим, что всё кончено», — сказано в записке, отосланной им в тот день В.Я.Брюсову (см. *док.240*).

Возможно, к этому же дню следует отнести рассказ В.П.Веригиной: «Станиславский, по словам Пронина, принимал вызванных в последний раз Мейерхольда и Пронина лёжа: он был болен. Константин Сергеевич извинился и затем объявил им с грустью, что вынужден закрыть театр. Мейерхольд молчал, а Пронин стал просить не делать этого, оставить “марку” театру, у которого уже есть готовые постановки с костюмами и декорациями, который может существовать за свой страх, если не в Москве, так в Петербурге, где политические события носят менее бурный характер» (см. с.730). Предлагавшийся Прониним вариант был не редкостью в театральном быту, превращение антрепризы в товарищество среди сезона никогда не служило к чести антрепренёра.

Работа Студии прекратилась мгновенно. 24-го октября «начался разгром театра», 25-го в его помещении «втаскивались какие-то чужие вещи» (см. *док.244*). 25-го Станиславский взялся за подсчёт сумм, которых потребует ликвидация (см. *док.241*).

Можно предполагать, что решение о полном отказе от Студии оформилось у него не сразу. Проникавшие в печать слухи могли отразить изменение его планов, хотя информация газетчиков, разумеется, могла быть не точна. Так или иначе, 25-го октября сообщалось о решении отсрочить открытие Студии «на продолжительное время»

¹ В эскизе декорации третьего акта, впервые показанном Ульяновым в 1906 году на выставке «Мира искусства», действие происходит в замкнутом павильоне, выполненном из трельяжных решёток; пять «принцесс» (так называл их Ульянов) сидят у его центральной стены и по одной у боковых стен справа и слева, чётко читаются геометрически ясные очертания стен и чуть скошенный потолок над ними, беседки воспринимаются как неглубокие ниши со сводчатыми перекрытиями. Эскиз мог отвечать одному из предварительных вариантов, сохранявшему условно обозначенный павильон, но мог быть фантазией художника на тему спектакля.

(см. *док. 232*), а 2-го ноября — о том, что оно откладывается «до будущего года» (см. *док. 234*). Но 3-го ноября Станиславский писал В.В.Котляревской о своём решении как об окончательном: «Пришлось её закрыть и хоронить, доведя дело до первого поднятия занавеса» (*КС-9*, т.7, с.610). «Последнее, прощальное собрание труппы» проходило в директорском кабинете Художественного театра (см. с.732). Трудное объяснение Станиславского с музыкальным отделом и И.А.Сацем началось 7-го ноября (см. *док. 254-256*). 11-го ноября Мейерхольд последний раз играл в «Чайке», затем его заменил В.В.Максимов¹.

В конце октября у Мейерхольда был некий план самостоятельных действий. «Театр “Студия” прекращается ввиду революционных дней. Но часть труппы, с В.Э.Мейерхольдом, намерена на свой страх давать спектакли», — писал 28-го октября Брюсов в Петербург Чулкову².

Затем определился замысел политического театра. Не позже начала ноября В.Я.Брюсов сообщал ему же: «Осколки труппы театра “Студия” в единении со мной затевают “политический театр”. Можно сделать нечто стоящее внимания»³ С глухой ссылкой («нам пишут») журнал А.Р.Кугеля 13-го ноября сообщил, что Мейерхольд «совместно с Брюсовым и Кречетовым (издательство “Гриф”)» предполагает открыть театр «Маяк», где «пойдут пьесы, отвечающие современным настроениям (“Ткачи” и др.)» (см. *док. 257*). О том же упоминает Ульянов: «Мейерхольда вижу теперь в его квартире. <...> Иногда застаю В.Брюсова. Мейерхольд оживляется, возникают новые проекты. Революционное время требует и революционного театра. Помещение есть. Почему бы не снять то, что недавно было Театром-Студией? Но деньги? Кто даст деньги на революционный театр?» (см. с.748). Этим «кто» мог стать С.А.Соколов (Кречетов).

Во второй половине ноября в Москву приезжали Вяч.Иванов и Л.Д.Зиновьева-Аннибал. Новые замыслы Мейерхольда они восприняли как продолжение Студии. По возвращении в Петербург Зиновьева-Аннибал 28-го ноября рассказывала: «В Москве не то нашли, что ожидали, а иное: 1) Мейерхольд (Студия) заказал нам по полит. драме. Оба пишем как безумные (Мейерх. переезжает в Пет. с театром) <...> 4) Чулков устроил с Вяч. и Леон. Андреевым анархич. журнал Факелы <...>. Театр Мейерг. будет также Факелами»⁴.

Станиславскому в отличие от Мейерхольда концепция политического искусства оставалась чужда. «Искусство — слишком деликатное орудие духовного воздействия, чтобы пользоваться им для грубой политической или партийной борьбы», — записал он в декабре в черновом дневниковом размышлении⁵.

¹ В 1933 году Мейерхольд вспоминал, что после «крушения» Студии он «некоторое время играл Треплева <...>, не вступая, однако, в труппу и чувствуя к себе враждебное, насмешливое отношение бывших товарищей», в силу чего решил «окончательно расстаться с Москвой» (*Советское искусство*, 2 ноября 1933).

² Цит. по: *Чулков 1999*, с.342.

³ Там же, с.344.

⁴ РГБ, ф.109, к.23, ед.хр.15, л.24. Скоропись, которой написана цитируемая открытка, поддалась текстологическим усилиям Н.А.Богомолова, любезно разрешившего привести этот текст, содержащий подробности, оставшиеся неизвестными биографам Мейерхольда.

⁵ Цит. по: *Строева М.Н.* Режиссёрские искания Станиславского. М., 1973, с.180.

Его мысль развивалась в те дни с высшей степенью ответственности. Он жил ожиданием того, что ближайшее будущее даст ответ на два кардинальных вопроса о возможных последствиях развернувшихся социальных потрясений для судеб театрального искусства в целом:

во-первых, «нужно ли будет искусство» тому порядку жизни, которому предстоит возникнуть в результате надвинувшихся социальных катастроф;

и, во-вторых, если в случае грозящих кардинальных перемен в общественном устройстве оно всё-таки окажется нужным, то с неизбежностью встанет вопрос о том, «имеет ли будущность театр с дорогими ценами», располагающий возможностями серьёзной творческой работы (см.: *КС-9*, т.7, с.611).

Прощаясь со Студией, Станиславский прощался с мечтой о «широкой общетеатральной деятельности на всю Россию». Эта мечта будет возвращаться к нему, но прежде вернётся требовательное ощущение необходимости возвращения к художественным проблемам, которые выдвинула Студия.

Появившийся в Москве в середине ноября Г.И.Чулков увлѣк Мейерхольда замыслом журнала «Факелы» и перспективу создания одноимѣнного театра, убеждая перебраться в Петербург. Возможно, для этого журнала Мейерхольд начал составлять воззвание к актѣрам, черновой вариант которого занял несколько страниц в его блокноте (см. *док.140, запись 57*). Замыслом журнала была вызвана поездка Мейерхольда и Сулержицкого в Ясную Поляну к Л.Н.Толстому, они побывали там 26-го ноября; их беседа с Толстым была записана Д.П.Маковицким (см. с.243-245).

10 декабря началось московское восстание. «Декабрьское восстание окончательно обнаружило невозможность вести театральное дело в атмосфере, которая сгустилась над страной. Правда, в то время, как в Москве не смолкали орудия, в “Новом времени” рядом с провокаторскими сообщениями из Москвы, объявлялись спектакли петербургских театров. Странное впечатление производили эти чужие мирные подробности в осаждѣнном городе...», — писал П.М.Ярцев в очередном очерке своей «Театральной хроники»¹.

Впечатления декабрьских дней — в письме Мейерхольда к жене (см. *док.275*) и в автобиографии 1921 года: «Театр-Студия, организованный при содействии Станиславского, не открывался, так как на некоторое время из-за политических событий театральная жизнь в Москве на время замирает. Меня влечѣт на улицы. Не говоря никому в семье, запасаясь револьвером и разыскиваю товарищей, рискуя при обысках на улицах быть расстрелянным семѣновцами. Сильно нуждаюсь, имея на руках трѣх ребят. Перекочѣвываю в Питер искать работу» (*Наследие I*, с.48).

Г.И.Чулков считал, что это он убедил Мейерхольда уехать в Петербург. «В то время была мне свойственна уверенность в том, что на путях искусства все препятствия можно преодолеть, и я стал убеждать Мейерхольда переселиться в Петербург, где мне казалось легче найти средства и возможности для осования нового символического театра. Вскоре в самом деле Мейерхольд перекочевал в Петербург и даже поселился в моей квартире»², — вспоминал он.

О.Фельдман

¹ *Правда*, М., 1905, № 12, с.30.

² *Чулков 1999*, с.226.

РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ

1. Записная книжка «№ 3» (часть вторая, Москва — Мамонтовка) Май — август 1905 г.

На обложке блокнота «№ 3», которым Мейерхольд пользовался в мае — начале августа 1905 года, написано: «1905 год, Николаев», — первые записи в нём сделаны в конце весеннего николаевского сезона (см.: *Наследие 2*, с.534-538). Самые поздние датированные пометы относятся к 8-9 августа и связаны с репетициями, предшествовавшими показу летних работ Студии К.С.Станиславскому (см. *запись 66*).

Заполнялись листы блокнота, по-видимому, последовательно, но иногда поздние записи появлялись на пустовавших страницах среди ранних. Как и при публикации записных книжек в предыдущих томах «Наследия», записям даны порядковые номера и указаны листы, на которых эти записи находятся.

На обложке блокнота и её внутренней стороне скопились разновременные пометы — «Парфентьев», «53-21», «Еремеев», «д. Егоровой, кв.6», «певцовских денег у меня 12 р.», «дом Пономарёва», «у Мунт взято 100 р.», «Зонов мне 1 р. 50 к., взял у меня Немчинов», «Былины» (пьеса А.Л.Полевого «Былины, или Русское богатырство»), «Kettenglieder» (название пьесы Г.Гейерманса «Гетто», издана в русском переводе под названием «Любовь в гетто» в Вильне в 1903 г.).

Майские записи наиболее обильны. Сопоставление с рабочей тетрадью Станиславского (см. *док. 2, записи 2, 3, 4, 6*) показывает, что в них отразились, в частности, четыре совещания о репертуаре Студии.

К первому совещанию, проходившему 2 мая в квартире В.И.Немировича-Данченко, сделана *запись 1* (выбраны четыре пьесы для начала репетиций); в *записи 2* перечислены участники совещания; результаты его — в *записи 3*; в ней приведён намеченный репертуар сезона, выделены первые премьеры, названы переводчики и драматурги, контакты с которыми нужны незамедлительно, приведено решение готовить макеты декораций и назван макетчик — актёр А.И.Канин.

Ко второму совещанию, назначенному на 7 мая, Мейерхольд подготовил *запись 12*, чуть изменённый вариант репертуара на предстоящий сезон, в частности, без переведённой им в 1900 году и поставленной в Херсоне тенденциозной натуралистической



В.Э.Мейерхольд
Лето 1905 г.

драмы Гауптмана «До восхода солнца», упомянутой в *записи 3*; принятое в тот день решение поделить репертуар на две группы — пьесы для режиссёрских экспериментов и пьесы, решаемые традиционно, — изложено в *записи 13*.

К третьему совещанию (на нём обсуждалось распределение работ между режиссёрами) Мейерхольд выделил пьесы, над которыми предполагал работать сам, и назвал то, что предлагает В.Э.Репману (*запись 18*); итоги совещания в *записи 21*.

Четвёртым обсуждением репертуара, последним перед переездом труппы в Мамонтовку, вызваны подготовительные *записи 24* и *27* (варианты спектакля миниатюр, они не раз будут появляться и позже), а также развёрнутая итоговая *запись 29*, вобравшая все обсуждавшиеся репертуарные тенденции. Ей соответствует подробная запись Станиславского (*док. 2, запись 6*).

Порядок будущих премьер вновь был пересмотрен в короткий промежуток от сбора труппы (25 мая) до начала репетиций (7 июня), но в блокноте «№ 3» поздние варианты не отразились (см. с. 131).

Контакты с литераторами на первых порах — до приезда А.П.Зонова, наладившего работу Литературного бюро — вёл Мейерхольд, этим вызвано присутствие в майских записях имён В.Я.Брюсова, Ю.К.Балтрушайтиса, С.А.Полякова, А.М.Горького, Е.Н.Чирикова, Э.Э.Матерна, С.С.Голоушева.

Труппа Студии определилась к началу мая (*запись 8*), но отдельные непрояснённые вопросы оставались до осени. Они не раз повторяются в этом и следующем блокнотах: появится ли в качестве режиссёра А.С.Кошеверов, будет ли М.Ф.Андреева участвовать в спектаклях Студии, на каких условиях войдут в студийные работы Н.А.Баранов и Д.О.Шадрин, удастся ли усилить труппу молодыми актёрами, выдвинувшимися в провинции. Из списков труппы не раз выпадала фамилия В.В.Максимова, потому, очевидно, что он ещё не был свободен от службы в Петербурге (см. с. 71) и стоял вопрос о приглашении его в труппу МХТ; дублёром Мейерхольда в возобновлявшейся «Чайке» он был назначен не ранее сентября. В организации служб Студии Мейерхольд предполагал опереться на своих сотрудников по Товариществу новой драмы (см. *запись 4*), в штат Студии к осени вошли суфлёр С.О.Валик и костюмеры С.И. и Е.С. Казаковы.

В самом начале мая отмечена встреча с Н.Н.Вашкевичем (*запись 14*). Вашкевич, в недавнем прошлом незаметный актёр МХТ, оказавшись летом 1903 года в Севастополе, экспромтом заменил заболевшего И.Н.Певцова в роли Роде в «Трёх сёстрах», последнем гастрольном спектакле труппы Кошеверова и Мейерхольда (см.: *Наследие I*, с. 647). Весной 1905 года он создавал в Москве Театр Трагедии (см. с. 386-388); к нему из студийной труппы в июне ушёл В.А.Салтыков.

Записи июня — июля лаконичны. Среди них пометы, вызванные молебном в Мамонтовке 3 июня при начале репетиций (*запись 33-36*), разработкой декораций «Смерти Тентажиля» и «Комедии любви» (*запись 22 и 28*), просмотром работы В.Э.Репмана над «Сфинксом» (*запись 31*), показом «Снега» режиссёрскому совету 28 июня (*запись 45*), перетасовкой исполнителей основных ролей после первых репетиций «Шлюка и Яу» (*записи 49 и 50*). Отмечены немногие поездки Мейерхольда в Москву в дни свободные от репетиций (*записи 46, 53, 54*) или в специально освобождаемые для этого дни (*записи 56, 57*). Немало повторяющихся помет вызвано необходимостью форсировать различные организационные и хозяйственные дела (*записи 50, 52, 53, 57, 61*); они перейдут и в следующий блокнот (см. *док. 140*).

Перед последними страницами, заполненными адресами сотрудников и знакомых, расположен перечень вопросов к совещанию, назначенному К.С.Станиславским на 6 августа, едва ли не на день его возвращения в Москву из Кисловодска (*запись 64*). Почти все эти темы мелькали в блокноте прежде, возникали они и в летней переписке со Станиславским, но не были решены.

Перед последними репетициями в Мамонтовке Мейерхольд сформулировал задачу добиться «иных походов, не таких реальных» от исполнителей «Смерти Тентажиля». Тогда же он подчеркнул необходимость участия Н.А.Баранова в показе Станиславскому «Шлюка и Яу» (*записи 65 и 66*).

Продолжение блокнота «№ 3» — блокнот «№ 4», заполнявшийся с середины августа 1905 года по январь 1906-го (см. *док.140*).

[1]

«Снег», «Союз молодёжи», «Коллега Крамpton», «Красный петух»¹.

л.91.

Записи 1-3 сделаны сразу после приезда Мейерхольда в Москву из Николаева и относятся к совещанию, которое — по сохранённому В.П.Веригиной свидетельству Б.К.Пронина — проходило 2 мая дома у В.И.Немировича-Данченко (см. с.720).

¹ Эти пьесы Мейерхольд намечал для первоочередных работ Студии.

[2]

Н[емирович-] Д[анченко].

Пронин (Денисов), Репман, Попов, Полевой.

л.91.

Запись связана с заседанием 2 мая. В тот день состоялось знакомство Мейерхольда с будущими сотрудниками по Студии — Б.К.Прониным и С.А.Поповым; с В.Э.Репманом он познакомился, очевидно, в марте (см.: *Наследие 2*, с.497-498) и теперь вновь записал его адрес (изменившийся?) — см. *запись 68*. А.Л.Полевой в мае находился в Москве, на совещании он едва ли присутствовал, но могло обсуждаться его стремление войти в Студию в качестве режиссёра.

В конце блокнота тогда же появилась *запись 69*, она фиксировала назначенную назавтра в полдень (на 3 мая) встречу со Станиславским, в ней же упомянуты Б.К.Пронин и В.И.Денисов.

[3]

Репертуар: «Союз молодёжи» [или] «Комедия любви», «Былины», «Labogemus», «Коллега Крамpton», «Двенадцатая ночь», трилогия и тетралогия Шницлера, «Женщина в окне», «Снег», «Красный петух», «Шлюк и Яу», «Бедный Гейнрих», «До восхода солнца», «Счастье» Фоломеева, Кнут Гамсун, Ведекинд, «Последний гость»¹.

«Ганнеле», «Былины», «Снег». + Ибсен, Метерлинк².

Брюсов, пьеса³. Балтрушайтис⁴.

Макеты дать: тетралогия, «Союз молодёжи» [или] «Комедия любви»⁵.

Разрешение «Ганнеле»⁶.

Канину⁷.

Чирикову письмо⁸.

л. 94 об., 95.

¹ Перечень названий возник в ходе совещания 2 мая — ср. сделанную к этому совещанию запись Станиславского, решившего заново обсудить репертуарные возможности, намеченные в мартовских встречах с Мейерхольдом (см. *док. 2, запись 2*). Мейерхольд отметил лишь часть обсуждавшихся названий. В списке Станиславского отсутствует «Союз молодёжи»; помета Мейерхольда показывает, что эту пьесу и «Комедию любви» он предлагал на выбор; три названия («Двенадцатая ночь», тетралогия Шницлера и «Снег») подчеркнуты.

² Этот короткий список пьес для начала работы возвращает к решению, установленному в марте (см.: *Наследие 2, с. 497*; новым является имя Метерлинка). Повторена основная часть утверждённого тогда репертуара, причём упомянуты «Былины», отсутствующие в возникшей параллельно записи Станиславского (см. *док. 2, запись 2, «утверждённый репертуар»*).

³ Имеется в виду пьеса В.Я. Брюсова «Земля» или обещанный им перевод.

⁴ Отсутствующий в Москве Ю.К. Балтрушайтис упомянут в качестве переводчика.

⁵ Работа над первыми макетами началась до окончательного утверждения репертуара.

⁶ О цензурном разрешении «Ганнеле» в первые дни мая начал хлопотать С.А. Попов (см. с. 713).

⁷ *А.И. Канин* назван в качестве макетчика.

⁸ Письмо Е.Н. Чирикову могло быть связано с его пьесой «Друзья гласности», отмеченной Станиславским (см. с. 76).

[4]

Парикмахер Немчинов¹. Реквизит, мебель и бутафория². Костюмер³. Костин. Пасынков. Суфлёр⁴.

Полевой — служба.

Провинция, Линтварёв⁵.

л. 95 об.

Ср. *док. 3, запись 3*.

¹ Мейерхольд предлагал вовлечь в Студию своих сотрудников по Товариществу новой драмы *В.Е. Немчинова* и *К.К. Костина* (Костин упомянут в этой же записи ниже), оба приглашены не были.

² Первоначально предполагалось, что реквизит, мебель и бутафорию будет предоставлять Студии мастерская И.И. Геннерта (см. *док. 9*).

³ Костюмеры Товарищества новой драмы С.И. и Е.С. Казаковы вошли в штат Студии.

⁴ Затянувшиеся поиски суфлёра завершились в августе приглашением С.О. Валика, сотрудничавшего с Мейерхольдом в Херсоне.

⁵ Харьковский антрепренёр *А.А. Линтварёв* упомянут в связи с планами провинциальных поездок Студии.

[5]

Чириков. Горький.

Балтрушайтис.

Брюсов — 3 часа¹.

Матерн.

л. 95 об.

Список драматургов и переводчиков, с которыми предполагалось экстренно связаться, почти полностью повторён ниже (см. *запись II*).

¹ Указание часа встречи с В.Я. Брюсовым показывает, что в начале мая Мейерхольд и Брюсов встречались по делам Студии, и это позволяет отнести к началу мая недатированное письмо Станиславского Брюсову, содержащее благодарность за «согласие помочь нам в наших испытаниях» (см. *док. 4*).

[6]

Пьесы дал: «Снег» — Денисову; «Придворный солист», [«Продавец солнца» — *Зачёркнуто*] Алексею; «До восхода солнца», «Винновны — невиновны» — Попову; [«Храбрый Касьян» — *Зачёркнуто*], «Женщина с кинжалом» — Алексею.

л. 96.

[7]

Шехтель. Сапунов, Судейкин.

Письмо Балтрушайтису (адрес)¹. Пьесы немецких драматургов. «Мираж» Роденбаха.

л. 96.

Архитектор Ф.О.Шехтель в мае официально ещё не считался консультантом Студии — он не назван в списке её штата, отпечатанном в начале июня, но его приглашение было намечено Станиславским (см. с.87). Участие Ф.О.Шехтеля, Н.Н.Сапунова и С.Ю.Судейкина в совещании об оформлении студийных помещений пришлось на начало августа.

¹ Адрес Ю.К.Балтрушайтиса (Rimini, Italia, Poste restante) издательство «Скорпион» сообщило Студии 18 июня (см.: ГЦТМ, ф.216, ед.хр.263).

[8]

Мужской [состав]: Певцов, Костромской, Салтыков, Канин, Ракитин, Александровский, Кобецкий, Логинов, Леонтьев, (?) Самусь (Максимов), Лаврентьев, Тюрин.

Женский: Мунт, Нарбекова, Волохова, Петрова, Преображенская, Жихарева, Токаревич, Инская, Сафонова, Шиловская, Веригина, (?) Калитович, (?) Андреева.

л.96 об., 97.

Труппа Студии, оформившаяся в мае.

И.Н.Певцов, Н.Ф.Костромской, А.И.Канин, Е.М.Мунт, О.П.Нарбекова, Н.Н.Волохова — в прошлом члены Товарищества новой драмы.

Ю.Л.Ракитин (Ионин) и М.А.Бецкий (Кобецкий) окончили в 1905 году петербургское императорское театральное училище; В.В.Максимов не имел театрального образования.

В.А.Салтыков, Ф.А.Александровский, А.В.Логинов, П.И.Леонтьев, А.Н.Лаврентьев, Н.Н.Тюрин, В.А.Петрова, О.И.Преображенская, Е.Т.Жихарева, М.А.Токарская (Токаревич), В.Ф.Инская (Манвелова), Е.В.Сафонова, Э.Л.Шиловская, В.П.Веригина, И.Ф.Калитович — ученики школы МХТ.



И. Ф. Калитович



О. П. Нарбекова



Е. М. Мунт



Э. Л. Шиловская



Е. Т. Жижарева



Н. Н. Волохова



В. П. Веризина



В. А. Петрова



О. И. Преображенская

Фамилии: Максимов, Калитович, Андреева отмечены знаком вопроса, ср. *запись 9*. В. А. Салтыков покинул труппу в начале июня; А. Н. Лаврентьев в штат Студии не вошёл.

[9]

К. С. [Станиславскому].

NB. О Певцове, Леонтьеве — аванс¹. Андреева. Калитович. Шадрин². Конторщица — Сафонова³, Канин. «Былины», «Комедия любви»⁴. Полевой — режиссёр.

л. 97 об.

Сформулированы организационные вопросы, которые предстояло решить Станиславскому.

¹ Аванс И. Н. Певцову был выдан (см. с. 86).

² Д. О. Шадрин не входил в труппу Студии, но его, как и Н. А. Баранова (см. *запись 14*), предполагалось вовлечь в её работу.

³ Рукою Е. В. Сафоновой написаны многие бумаги Студии.

⁴ Предстояло выяснить цензурную судьбу «Былин» и получить согласие переводчика «Комедии любви» на использование его перевода.

[10]

Среда, 11 ч. [нрзб.], актёр, рекомендован Александр [овым].

Внести премию за Марусю¹.

л. 98.

Запись следует отнести к среде 4 мая.

¹ *Маруся* — старшая дочь Мейерхольда.

[11]

Балтрушайтис, Брюсов.

Ялта, Чукурлар, А.М.Пешкову¹. Чириков.

л. 98.



Е. В. Сафонова



М. А. Токарская



Г. С. Бурджалов



И. Н. Певцов



Н. Ф. Костромской



А. И. Канин



Ю. Л. Ракитин



М. А. Безукий



В. В. Максимов



П. И. Леонтьев



Ф. А. Александровский



Н. Н. Тюрин



Б. К. Прошин



В. А. Подгорный



С. С. Киров

Ср. запись 3.

¹ Весенний адрес М. Горького. М. Ф. Андреева вспоминала: «Весной <...> мы месяца два прожили в Чукурларе, одном из предместьев Ялты, отсюда в Финляндию, где и провели лето» (М. Ф. Андреева. Переписка. Воспоминания. Статьи. Документы. М., 1968, с. 89). Запись свидетельствует, что контакты с Горьким от имени Студии предполагалось установить в самом начале мая, в середине мая Горький заезжал в Москву.

[12]

«Комедия любви» — Ибсен. «Былины». Метерлинк. «Снег» — Пшибышевский. «Красный петух» — Гауптман. «Шлюк и Яу» — Гауптман. Трилогия. Тетралогия. Спектакль из одноактных пьес. «Семь принцесс». [«Дружки». — *Зачёркнуто*]. Миниатюры. «Зелёный попугай». Чеховский вечер. «Кредиторы» Стриндберга. «Сфинкс» Тетмайера. «Коллега Крамптон». «Продавец солнца», «Юбилей», «Последние маски».

Hamsun «Vor des Reiches Pforten»¹.

Спектакль: «Продавец солнца». «Семь принцесс». «Сфинкс» Тетмайера.

л. 98 об. - 99 об.

Список подготовлен к совещанию 7 мая (ср. док. 2, запись 3). Итоги этого совещания в записи 13.

¹ Название пьесы К. Гамсуна «У врат царства» приведено в немецком переводе.

[13]

Репертуар.

I разряд: «Ганнеле», чтение. Метерлинк, «Смерть Тентажиля», «Семь принцесс». «Снег». [Декадентский вечер. — *Зачёркнуто*]. Вечер из одноактных пьес. «Комедия любви». Чеховский вечер.

II разряд: «Былины», «Красный петух», «Крампитон», «Шлюк».

л.100.

Запись сделана на совещании в субботу 7 мая, те же разделы репертуара, установленные в тот день, отмечены Станиславским (см. *док. 2, запись 3*).

[14]

Среда, 6 часов Вашкевич¹.

Репман В.Э., телефон 19-00, Пушкино, Пестово². Читать Метерлинка, «Шлюк и Яу» купить. Баранов³. Геннерт⁴.

6 ч. сегодня Судейкин.

л.100 об.-101 об.

¹ Имеется в виду среда 11 мая. В хронике «Русских ведомостей» 13 мая 1905 года сказано: «Как нам сообщают, организуемый с будущего сезона артистом Художественного театра г.Вашкевичем “Театр трагедии” намерен основаться в помещении Литературно-художественного кружка. Число спектаклей — не более 2-3-х в месяц. К постановке намечены одноактные пьесы Д’Аннунцио “Сон весеннего утра” и “Сон осеннего вечера”; пьеса г. Бальмонта “Три расцвета”, “Саломея” О.Уайльда, “Смерть Тентажиля” Метерлинка и др. Исполнителями явятся молодёжь Художественного театра и любители».

² *Пестово* — имя В.Э.Репмана.

³ *Н.А.Баранов*, в недавнем прошлом актёр МХТ, не входил в труппу Студии, но намечался исполнителем главных ролей в «Былинах» и «Шлюке и Яу». Весной предполагалось, что он вернётся в труппу МХТ.

⁴ Письмо И.И.Геннерту о бутафории к спектаклям Студии отослано (по рассылной книге) в четверг 12 мая.

[15]

Поэты. Гражд.

л.101 об.

Ср. *запись 41*.

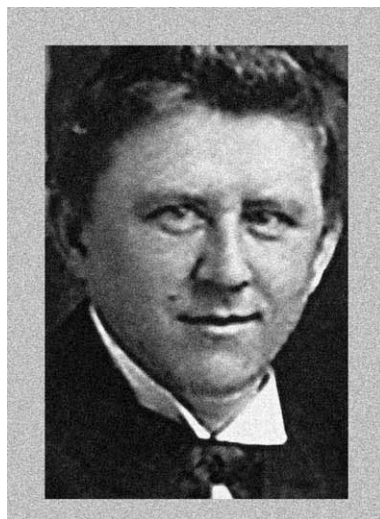
[16]

Благотворительный спектакль¹.

С.Н.Варыханов, 2-3 ч.

л.101 об.

¹ Руководители Студии до осени не оставляли мысль о благотворительных спектаклях (заранее проданных благотворительным обществам и тем самым гарантировавших сбор); эти планы они развивали ещё в марте, см.: *Наследие 2*, с.510. Запись будет повторена Мейерхольдом в конце лета (см. *запись 64*).



Н.А.Баранов

[17]

«Безумец и смерть», «Женщина в окне», «Зелёный попугай», «Кредиторы».

л.101 об.

Возможный состав спектакля одноактных пьес Г.Гофмансталя, А.Шницлера и А.Стриндберга, намеченный к третьему совещанию о репертуаре (см. запись 18).

[18]

«Ганнеле» —

«Снег», «Комедия любви», «Крамpton» — Мейерхольд.

«Красный петух» —

«Шлюк и Яу» — Репман.«Кредиторы», «Смерть Тентажиля» — Мейерхольд.Гамсуна —¹Одноактные достать, Брюсов².«Сфинкс», «Продавец солнца» — Репман.? «Былины»³.

л.102.

Предполагаемое распределение работ (между Мейерхольдом и Репманом) подготовлено к третьему совещанию о репертуаре (ср. параллельную запись Станиславского, док. 2, запись 3).

Режиссёры «Ганнеле», «Красного петуха», пьесы Гамсуна и «Былин» не указаны.

¹ Упоминание Гамсуна можно считать свидетельством существовавшего в мае намерения перенести работу над «Драмой жизни» из МХТ в Студию.

² Брюсов упомянут как консультант по вопросам репертуара.

³ Знак вопроса вызван сохранявшимся цензурным запрещением пьесы.

[19]

В. Адашев. Александров¹. В Пушкино.«Филипп»².«Она умерла...»³. Самусь, прослушать.Понедельник, II ч. — Ульянов должен быть у Репмана⁴.«Пляска семи покрывал»⁵.

Матери.

1) Хлопотать о «Богатырстве». 2) «Мать». 3) «Зелёный попугай».

О бутафории, реквизите, костюмах.

Бабанин⁶.Попов о «Ганнеле»⁷.Брюсов и Поляков⁸.

л.102 об. -103.

¹ Могло предполагаться участие А.И.Адашева и Н.Г.Александрова в летних работах Студии.

² «Филипп» — пьеса Верхарна «Филипп II», перевести которую предполагал В.Я.Брюсов.

³ «Она умерла...» — начальный полустих стихотворения Поля Фора в переводе К.Д.Бальмонта; оно приведено в письме Мейерхольда А.П.Чехову от 1 сентября 1903 г.

⁴ Имелся в виду понедельник 16 мая; встреча Репмана с Н.П.Ульяновым могла быть связана с началом их работы над «Шлюком и Яу»; возможно, это дата работы Мейерхольда в домашней библиотеке Репмана.

⁵ Под этим названием русский перевод-адаптация «Саломеи» О.Уайльда, выполненный А.И.Радосhevской, исполнялся в Петербурге в 1903 г. в Литературном театре О.В.Некрасовой-Колчинской.

⁶ Запись связана с письмом К.М.Бабанина от 13 мая. См. *док.10*.

⁷ См. *док.11*.

⁸ С.А.Поляков, как и Брюсов, в мае согласился войти в Литературное бюро Студии.

[20]

«Мираж». «Мать». «Семь принцесс». «Ганнеле». «Сестра Беатриса». «Пляска семи покрывал». «Красный петух». «Безумец и смерть». Гамсун, «Тамара» или «Vor des Reiches Pforten». «Праздник примирения».

«Красный петух» принести. «Эльга».

Голоушев и Адурская¹.

л.103-103 об.

Запись сделана к третьему обсуждению репертуара Студии (ср. *док.2, запись 4*). Перечислены пьесы, включение которых в репертуар по разным причинам оставалось под вопросом.

¹ Контакты Мейерхольда с С.С.Голоушевым (С.Глаголем) по поводу репертуара Студии могли возникнуть в мае. Недатированный ответ Голоушева (*док.22*) на невыявленное письмо Мейерхольда, содержащее просьбу о встрече и консультациях, не позволяет судить о том, когда произошла эта переписка — до переезда Мейерхольда в Мамонтовку или после его возвращения оттуда (см. *док.140, запись 46*). О связях А.Ф.Адурской с литературным миром упоминал в 1905 г. Немирович-Данченко (*НД-4, т.1, с.552*). Ср. *записки 24 и 40*. Весной предполагалось, что Адурская войдет в труппу Студии.

[21]

Мейерхольд: 1) «Снег», 2) «Праздник примирения», 3) «Коллега Крамптон», 4) «Комедия любви», 5) «Смерть Тентажиля»¹.

Репман: «Шлюк», «Сфинкс», «Продавец солнца», «Семь принцесс».

Кошеверов: «Красный петух»².

л.103 об., 104.

Распределение режиссёрской работы на лето, установленное на третьем совещании, ср. рабочие записи Станиславского (*док. 2, запись 4*).

¹ Первой из пьес, над которыми предстояло работать Мейерхольду, назван «Снег», второй — «Праздник примирения», последней — «Смерть Тентажиля».

² Предназначавшийся Станиславским Н.Г.Александрову «Красный петух» Мейерхольд предлагал поручить А.С.Кошеверову (участие которого в Студии оставалось под вопросом).



А. Ф. Адурская

[22]

«Смерть Тентажиля».

2 акт. Первый план — кровать¹.4 акт. Запуганное пол. Крупнее площ². Опрокинуть.

5 акт. Лестница выше.

л.104 об.

Очевидно, речь идёт о макетах (а не эскизах) к второму — пятому актам «Смерти Тентажиля». Запись появилась тогда, когда режиссёр и художник уже установили основные элементы декорации неупомянутого в ней первого акта (арочный мостик, ведущий на возвышение, в центре которого скамья), и уже существовали эскизы Судейкина — наброски ключевых мизансцен первого акта (см. *док.287*).

¹ Уже было решено вести второй и третий акты в одной декорации; в её планировке, сделанной в режиссёрском экземпляре, на первом плане сценической площадки кровать Тентажиля не фигурирует (см. с.469).

² На более позднем этапе предполагалось использовать в четвёртом акте ровный планшет сцены, ограниченный лестницей вверх (слева) и лестницей вниз (справа); в окончательной редакции мотив лестниц отпал, и четвёртый акт шёл на плоской сцене (см. с.484). Об этой декорации Брюсов писал: «...колонны замка обвиты какими-то лианами» (см. с.384).

[23]

Лепщик — Полунин, Кульганек.

л.104 об.

И.М.Полунин и *Кульганек* — лепщики-бутафоры, их предполагалось привлечь к изготовлению деталей оформления (в частности, для лепки цветов к «Смерти Тентажиля»). Фамилию Кульганека Станиславский записал для памяти на первой странице рабочей тетради, не зная, что тот скончался весной 1905 г.; ср. письмо Пронина от 16 июля (*док.108*).

[24]

Миниатюры: «Челкаш», «Дружки», Мопассан («Оливковая роща»), По, Слепцов.

Гамеун.

«Карамазовы», К.Прутков.

Адурская.

л.105.

Подготовительная запись к четвёртому обсуждению репертуара, проходившему в конце мая. Тогда же появилась отчасти дублирующая её *запись 27*.

[25]

Зонов к Дорониному¹.Певцов, рассрочка летних — август, сентябрь, октябрь, ноябрь².

л.105.

¹ Запись сделана не ранее последних дней июня, когда А.П.Зонов вошёл в работу Студии.

² Ср. *запись 61*.

[26]

Бронная, Б.Палашёвский пер., д. Крылова, Бобков Ал. Петр.; Иванов Алекс. Степ., Арбат, д. Комаровых, кв. 2; Пречистенка, д. Кунина; Алексеев Ник. Ник., Морозовская д.б. [детская больница], Конная; Мерзляковский пер., д. Титовой, Виразов¹.

Костромской, 5 р., возврат с Пронина.

л.105 об.

¹ Записаны адреса московских (детских) врачей.

[27]

Для миниатюр авторы: Слепцов, Горький, Чехов, Э.По, Гамсун, Достоевский, К.Прутков.

л.106.

Ср. запись 24.

[28]

«Комедия любви». Макет.

Левая сторона. Кулисы. Подзоры сверху, аллея первая слева — боскет.

Правая сторона: деревья отдельно. Шапки деревьев свешены сверху, стволы отдельно с началом только листвы. Круглые скамьи со спинками, акации не надо сзади скамей, а цветы и деревья [нрзб.] и круглые. Плетёные кресла как на море, круглый стол, английский плетёный chaise longue.

В красках.

л.106 об.-107.

Над оформлением «Комедии любви» работал В.И.Денисов. Запись вызвана, очевидно, обсуждением одного из вариантов макета. В рабочем режиссёрском экземпляре планировка сцены ближе к авторским ремаркам Ибсена (см. с.448-449). Ср. также описание задника декорации, выполненного Денисовым в июле (см. с.207).

[29]

1) «Ганнеле», 2) «Смерть Тентажиля»¹, 2) «Комедия любви», 3) «Праздник примирения», 4) «Снег», 5) «Шлок и Яу», 6) серия одноактных: а) «Продавец солнца», б) «Сфинкс», в) «Дружки», д) «Пир во время чумы», е) «Женщина в окне», ф) оперные отрывки, г) «Зелёный попугай», «Безумец и смерть», 7) «Филипп II», Кальдерон, 8) «Коллега Крамптон», 9) вечер Чехова и Мопассана («Калхас», «Свадьба», «Оливковая роща», [нрзб.], «Кружка пива», «Приёмыш»).

10) Запас: Слепцов, «В вагоне». К.Прутков. Сцены Снегирёва из «Карамзовых». «Челкаш».

«Красный петух». Шницлер — «Зелёный попугай».

л.107 об., 108.

Вариант репертуара, установленный в Москве в конце мая, до переезда в Мамонтовку; «Комедия любви» и «Праздник примирения» выделены знаком плюс. Аналогичный список в тетради Станиславского — *док. 2, запись 6*.

¹ «Смерть Тентажиля», «Безумец и смерть» и «Кальдерон» внесены после составления списка, и потому оказались под теми же порядковыми номерами, что «Комедия любви», «Зелёный попугай» и «Филипп II».

[30]

Debeo — Ульянов 10 руб. Водолечебница. Вещи из номера отвезти к К[ате]. Катя, укладка¹. Готье².

В контракт рабочих — их обязанность участвовать в звуках.

Магазин Смирнова. Мясницкая, около Лубянской площади, д. Стахеева.

л.108 об. -109.

Запись связана с переездом в Мамонтовку.

¹ В листе присутствия за 29 мая отмечено, что Е.М.Мунт «отпущена в Пушкино» (см. *док.29*); О.М.Мейерхольд приехала из Пензы в Пушкино несколько позже.

² *В.Г.Готье* — владелец московского книжного магазина, издатель.

[31]

«Туманный». Хорошо про рояль, тр[агедия]. Сцена перед тр[агедией]. Группа рук. Позы сум[асшедшего] и Веригиной. Лакей спиной к господам.

В[еригиной:] Не играйте застенчивую, а независимую; не прикрывайте губы.

л.109.

Сделанная на пустовавших листах запись связана с прогоном «Сфинкса» (пьесу режиссировал В.Э.Репман) и появилась не ранее июля (возможно, 8-го, ср. *запись 50*), до того, как Веригина отказалась от роли Анны.

Отмечены важнейшие моменты предстоящей доработки: слабость перевода (одна из первых фраз в переводе А.П.Воротникова звучала: «*Какой туманный месяц*», — что означало: месяц виднеется сквозь туман); неточное решение центральной женской роли (у Тетмайера юная Анна охвачена предчувствиями, непонятными её близким, — Мейерхольд предлагает исполнительнице играть Анну независимой от отношения к ней окружающих); необходимость утончённой пластической разработки ключевых сцен (со своим немым братом Леоном, лишённым слуха и зрения, но охваченным ревнивой привязанностью к сестре, Анна объясняется — по автору — прикосновением рук; перед трагической развязкой Анна и случайно появившийся в усадьбе Артур, увлечённые друг другом, долго не замечают безумного Леона, крадущегося к ним, чтобы убить Артура).

Отмечена небрежность бытового рисунка (спиной к господам лакей оказывался в тот момент, когда спешил доложить матери Анны о начинающемся в её владении пожаре).

Дважды недописанное слово «трагедия» относится в первом случае к окраске удавшегося Веригиной рассказа Анны о её утренних одиноких импровизациях за роялем, во втором случае — к сцене, предшествующей убийству Артура Леоном.

В *записи 57* упомянуто о возможном назначении И.Ф.Литович на роль Анны, позже эту роль репетировала Е.Т.Жихарева.

[32]

Театр-Студия.

Поговорить с Ульяновым о выставке (осторожно)¹.

Взять с Пронина 5 р., выданные Костромскому.

Торопить Репмана с доверенностью и сколько денег здесь оставить².

Торопить постройку.

Сарай для декораций.

Художники Сапунов и Судейкин, окончательные условия до отъезда К.С.³

Шадрин — Баранов.

л.109 об.

Записи сделаны в конце мая — начале июня, до отъезда Станиславского в Ессентуки (точная дата отъезда не известна).

¹ Мысль о художественных выставках в фойе Студии возникла, очевидно, уже в мае (ср. *док.113 и 114*).

² Доверенность С.А.Попову Станиславский предполагал оформить при участии В.Э.Репмана. Ср. с.87

³ Оба художника не вошли в штат Студии, их работа оплачивалась сдельно. Ср. *запись 35*.

[33]

Условия:

1) Передача ролей другому лицу.

2) Нет маленьких ролей.

3) Остроты вон. Театр — Религия.

л.110.

Эту запись Мейерхольд перенёс в начале августа из закончившегося блокнота «№ 3» в блокнот «№ 4» с единственным разночтением: вместо «Остроты вон! Театр — Религия» он написал: «Образы возв[ышенные]» и дал ей название «Речь Станиславского» (см. с.246). Это относящиеся к актёрской этике тезисы речи Станиславского на собрании Студии 5 мая (см. *док.6*).

Записи 34 и 36 связаны с молебном в Мамонтовке 3 июня, что позволяет датировать комментируемую запись тем же днём.

[34]

Подписи: Москвич, Тароватый, Арманд Ад. Евг., Ал. Ал., Ал. Евг., Ник. Евг., Рене Фёд., Ивинский Ник. Вл., Шмидт Нат. Васильевна.

л.110 об.

Фамилии лиц, присутствовавших на молебне в Мамонтовке 3 июня.

На заполнявшемся в тот день подписном листе нет подписей Москвича (возможно, это журналист Г.Москвич), редактора журнала «Искусство» Н.Я.Тароватого и Н.В.Шмидт (см. *док.34*).

Из семейства Арманд, владевших, в частности, шерстоткацкой фабрикой в Пушкине, на молебне присутствовали Адольф Евгеньевич и его жена Александра Александровна, Александр Евгеньевич (первый муж Инессы Ф.Арманд), Николай Евгеньевич и его жена Рене Фёдоровна, их имение Ельдигино находилось поблизости. Н.В.Ивинский — гувернёр в семье Арманд.

[35]

Судейкин, Сапунов — авансы, 100 [руб.].

л. 110 об.

Запись могла появиться 3 июня (ср. запись 29), но вопрос об авансах художникам не был решён до отъезда Станиславского. См. док. 61 и 62.

[36]

Ответы.

Телеграфировать: В.В.Лужскому — тронуты его отношением к новому делу¹; Вл. Ив. Немировичу-Данченко²; С.И.Мамонтову³; Эссенуки, до требования, Вишнеvesкому; Симову, Павловой, Санину.

л. III.

Запись сделана не ранее 4 июня (день получения телеграммы от В.И.Немировича-Данченко). Поздравительные телеграммы, полученные Студией в связи с началом репетиций, сохранились в её архиве вместе с черновиками ответов, написанных Мейерхольдом, см. док. 35-51.

¹ В.В.Лужский 3 июня в Москве внёс С.А.Попову тысячу рублей в фонд Студии (см. с.378). Помегу Станиславского об этом взносе Лужского см. на с.88.

² Ответ на телеграмму В.И.Немировича-Данченко не выявлен.

³ Телеграмма С.И.Мамонтова и ответ на неё неизвестны.

[37]

«Двенадцатая ночь», «Ганнеле» — Бурджалов.

«Снег», «Праздник примирения», «Смерть Тентажиля» — Мейерхольд.

«Шлюк и Яу», «Продавец солнца» — Репман.

Баранов.

«Комедия любви» — Мейерхольд.

«Зелёный попугай», «Дружки».

л. III об.

Это разделение ближайших работ между режиссёрами Студии было установлено перед отъездом Станиславского на юг (возможно, в его единственное посещение труппы в Мамонтовке, произошедшее, очевидно, 10 июня). Судя по отрывочным замечаниям Станиславского в его летней переписке со Студией, именно это решение он считал окончательным. Оно появилось после 7 июня, поскольку в «Распределении ролей, объявленном 5-го и 7 июня», Г.С.Бурджалов и В.Э.Репман не упомянуты, и не указаны режиссёры «Двенадцатой ночи», «Ганнеле», «Продавца солнца», «Шлюка и Яу» (см. док. 53). Первой работой Репмана стал не «Продавец солнца», а «Сфинкс».

[38]

Николаевская, 17, СПб.

Вл. Ник. Давыдову телеграфировать.

л. 112.

По этому адресу предполагалось послать приветственную телеграмму В.Н.Давыдову, учителю М.А.Бецкого и Ю.Л.Ракитина. См. док. 50.

[39]

«Праздник примирения» — роли из Москвы привезти.

л. 112.

Ещё в марте Мейерхольд предлагал воспользоваться экземплярами ролей «Праздника примирения» из рабочей библиотеки Товарищества новой драмы; пьеса была прочитана труппе в конце мая, но выправка ролей состоялась 25 августа, и эта репетиция осталась единственной (см. с. 144).

[40]

1) Готье; 2) «Kettenglieder» Heijermans — выписать; 3) Голоушев; 4) Матерн; 5) Генеральное общество; 6) Поляков, Гамсун¹; Брюсов, «Филипп II»².

л. 112 об.

Запись, связанная с продолжавшимися поисками репертуара, могла быть сделана в мае до переезда в Мамонтовку; упомянуты: владелец книжного магазина В.Г.Готье, пьеса Гейерманса «Гетто»; контакты Мейерхольда по вопросам репертуара с С.С.Голоушевым и Э.Э.Матерном начались, очевидно, также в мае, см. *док. 22* и *30*.

¹ Много переводивший Гамсуна С.А.Поляков был, в частности, автором перевода «Драмы жизни» (издан в 1902 г.), на основе которого летом 1905 г. Станиславский писал режиссёрский экземпляр; Немирович-Данченко упоминал, что «выкарабкал» этот перевод «благодаря Адурской» (ср. *запись 20*).

² В конце мая В.Я.Брюсов в Москве отсутствовал.

[41]

Поэт, беллет[рист] — об общ[ественном] движ[ении]. Аристократию духа выработать и всё будет хорошо.

л. 113.

Запись следует отнести к июню 1905 г.

[42]

Зарайский¹ плюс Репман.

«Чудо св. Антония»².

л. 113.

¹ *Н.Г.Зарайский* — владелец костюмерной мастерской, сотрудничавший с МХТ.

² Единственное упоминание этой пьесы Метерлинка в документах 1905 г.

[43]

Мальчик кучера Репмана.

Вторник, после 12 утра — Репман. Вторник, 29-го¹, вечером — С.А.Попов.

л. 113 об.

¹ Очевидная описка, вторник приходился на 28 июня. Вечером того дня состоялась генеральная репетиция «Снега», которую смотрели Г.С.Бурджалов, В.Э.Репман и специально приехавший из Москвы С.А.Попов (с ним Мейерхольду предстояло обсудить ход перестройки театра Гирш — см. *запись 45*).

[44]

Эскизы метерлинковских декораций Тароватому.

л. 113 об.

Очевидно, предполагалась публикация эскизов к «Смерти Тентажиля» в редактировавшемся *Н.Я.Тароватым* журнале «Искусство»; Тароватый мог присутствовать на показе «Снега».

[45]

Костромской о [нрзб.]. Логинов не замечает [нрзб.]. Александровский — суфлёр.

О стройке.

л. 114 об.

Беглые замечания связаны с показом «Снега» 28 июня (Костромской — Тадеуш, Логинов — лакей). Группа ещё не имела профессионального суфлёра, суфлировал Ф.А.Александровский.

[46]

Кудринская площадь, д. Курносовых, кв. 6, Н.П.Россов, деревня Акуловка, д. Захватава¹.

«Труд» Певцову. Метерлинк, т. 1.

Мюр — ванна, кровать. Масло русское, кофе, рис, сахар, зубной порошок.

Кровать. Билеты 84 к., лекарства по рецепту 45 к. и прислать какао [нрзб.] 2.50, танин на 20 к., игрушки, масло сливочное 1 фунт 50 к., сухари 20 к., судёнушко 50 к., извозчики 1.20 + 50. [Магазин] Мюр 60 + 7.55 + 90 + 85. [Аптека] Ферейн 45 к.

л. 114-115.

В среду 29 июня (после показа «Снега») Мейерхольд был свободен от вечерней репетиции и уезжал в Москву.

¹Перечню покупок и трат предшествуют московский и дачный адреса Н.П.Россова.

[47]

Диван 2½, правая сторона.

л. 115 об.

В декорации «Снега» использовался узкий и длинный угловой диван (см. с.397).

[48]

«Пульчинелло».

л. 115 об.

Пьеса С.Д.Разумовского «Пульчинелло» была в первый раз отослана в театральную цензуру 13 июля.

[49]

Канин А.И. 55 р. — возвратил 15 р.

Тюрин — Яу и Карл. Шлюк — Канин, Яу — Костромской.

л. 115 об.

Перемены в распределении ролей в «Шлюке и Яу» произошли после первых репетиций пьесы 26 июня и 1 июля (см. *док. 86*); распределение уточнено в *записи 50*, но и указанный там вариант не стал окончательным.

[50]

Пятница. «Сфинкс», «Комедия любви»¹.

Декорации «Сфинкса».

О суфлёре. Холст для мебели. Плотник посуточно. «Гости» Пшибышевского². Репману 25 рублей.

Театр: холст — 50 р.; Игрэна, костюм — 10, 40 р.

Пятница. Попов.

Канин — Шлюк, Ранд — Тюрин³.

л. 116-117.

Ср. *запись 52*.

¹ В пятницу 8 июля «Сфинкс» репетировали утром, «Комедию любви» вечером.

² А.П.Зонов 4 июля писал А.М.Ремизову, что «Гости» Пшибышевского в переводе С.П. и А.М. Ремизовых «наверное пойдут» (см. *док. 93*).

³ Ср. *запись 49*.

[51]

Понедельник, среда, пятница — 3 часа, Рождественский бульвар, Матерн (камера от 10-2 ч.). Вторник и суббота Матерн в Малаховке.

л. 117.

Рабочее расписание Матерна, сообщённое им в письме 2 июня (см. с.116), окружено записями середины июля.

[52]

Красить холст. Компоновать костюмы С.И.Казакову. Суфлёр. Декорации «Сфинкса». Репману — 25 р. О «Сфинксе» с Гольстом и Денисовым. Холст для мебели из Лопатина. Образцы сукон П[опову] (Арбат).

л. 117.

Ср. *запись 50*.

[53]

Понедельник вечером Мейерхольд в Москве¹.

Сукна солдатского образцы у Попова.

Написать Чулкову о Верхарне², Союзу о «Касьяне», о гонораре.

л. 117 об.

¹ Мейерхольд был свободен от репетиций в понедельник 11 июля (см. с.142).

² Газета «Новости» 21 сентября сообщала: «Г-н Чулков перевёл для Студии новую пьесу Вер-

гарна, название которой держится пока в секрете» (см. с.310). Пьесой, которую он переводил для Студии, Чулков пробовал заинтересовать В.А.Серова (см.: Валентин Серов в переписке, документах и интервью. Л., 1989, ч.2, с.42).

В сентябре 1905 г. Чулков писал, что «Зори» Верхарна входят в репертуарные планы Студии (см. с.318):.

[54]

Среда, 9 ч. утра. Бурджалову об отъезде [в] Москву.

л.118.

Свободен от репетиций Мейерхольд был утром в среду 29 июня; днём 29-го Г.С.Бурджалов репетировал «Двенадцатую ночь».

[55]

Судейкину прислать размеры актов.

л.118.

Размеры станков для декораций двух первых актов «Смерти Тентажиля» Мейерхольд и Судейкин устанавливали 21 июля.

[56]

Новинский бульвар, Девятинский пер., д. Войниковой, кв. 5, Струве, Сац. Портной, рекомендованный Судейкиным.

Попов — 12 ч.

Переводчица с французского.

Сацу о вечерней репетиции «Тентажиля» — известить по телефону «Студии»¹.

л.118-119.

¹ Запись относится к 19 июля, в тот день Мейерхольд виделся с И.А.Сацем в Москве (см. с.221).

[57]

Расходы по библиотеке и вообще мелкие расходы.

Литович — Анна в «Сфинксе».

85-89, Мамонтов С.И.; Сац.

«Сон осеннего вечера»¹.

Жена Ивана, ушедшего в солдаты, портниха — адрес у полковника².

л.119 об.

¹ Во второй половине июля Мейерхольд разыскивал А.П.Воротникова, переводчика пьесы Д'Аннунцио «Сон осеннего вечера» (см. *док.123 и 124*).

² *Полковник* — Л.А.Фессинг, инспектор МХТ.

[58]

Горелов, Градов, Вульф, Климов.

л.120.

Фамилии молодых актёров, выдвинувшихся в предыдущие сезоны; список повторён ниже дважды; вопрос об усилении актёрского состава Студии оставался открытым.

С.И. Горелов, сын В.Н. Давыдова (Ивана Николаевича Горелова), учился у А.П. Ленского, служил в провинции и у Суворина.

В.Л. Градов выдвинулся в киевской труппе М.М. Бородая. Киевский критик Н.И. Николаев считал, что Градов «не только располагает большим темпераментом, но его сценическая техника прямо блестяща» (*ТуИ*, 1904, № 38, с. 690). В более поздние годы занимал прочное положение в незлобинской труппе.

П.Л. Вульф в 1900 г. окончила Петербургское театральное училище у В.Н. Давыдова, в сезон 1904/05 г. одесская критика сравнивала её с Комиссаржевской (*ТуИ*, 1904, № 37, с. 669 и № 41, с. 730).

Имя *М.М. Климова*, возникало в планах Станиславского и Мейерхольда в марте 1905 г. (см.: *Наследие 2*, с. 494).

[59]

Перевоплощение с потерей «я» артиста и с сохранением «я».

л. 120 об.

[60]

Станция Кунцево, деревня Давыдково, дача Леонова, С.И. Казаков.

л. 120 об.

Летний адрес С.И. Казакова.

[61]

Мебель, Лиштван, Союз кустарей, Неглинный проезд.

Брюсов, Поляков, Мамонтов.

О благотворительных спектаклях.

«Принцесса Мален».

О Певцове — начать вычеты аванса с августа.

Миниатюры.

Бельё Даше, пальто Тане¹, пуговицы в коробке от пальто.

Макеты «Ганнеле», [«Праздника примирения». — *Зачёркнуто*].

Проект занавеса.

Статья Брюсова в «Мире искусства»².

л. 121-122.

Незавершённые дела и нерешённые вопросы, скопившиеся к концу июля. Все они требовали либо поездки в Москву, либо обсуждения со Станиславским. Список почти полностью перенесён в запись 64.

¹ *Таня* — вторая дочь Мейерхольда. *Даша* — няня.

² Статью В.Я. Брюсова «Ненужная правда» (*Мир искусства*, 1902, № 4) А.М. Ремизов просил Зонова (судя по ответным письмам последнего, письмом Ремизова с этой просьбой неизвестно) выслать ему в Петербург для подготовки статьи к открытию Студии.

[62]

Певцов от 2-3 ч., Филиппов.

л. 122.

А. В. Филиппов был приглашён в Студию руководить мастерской искусственных цветов.

[63]

*Четверг, 28.**Пятница, 29*, 11 ч. — «Комедия любви»; 7 ч. — «Комедия любви».

30, суббота, 11 ч. — «12 ночь»; 1 ч. — «Шлюк и Яу»; 6 ч. — «Сфинкс» (конкурс); 8 ч. — «Шлюк и Яу». Репман на целый день.

31, воскресенье, 11 ч. — «Смерть Тентажиля»; 7 ч. — «Комедия любви».

1, понедельник, 12 ч. — «Смерть Тентажиля» (режис[сёрское] совещ[ание], С. А. Попов); 6 ч. — «Сфинкс»; 8 ч. — «Шлюк и Яу».

*2 августа, вторник.*Стулья¹.

л. 122 об., 123.

Предварительное расписание репетиций с пятницы 29 июля по понедельник 1 августа. На последние дни месяца был намечен показ режиссёрскому совету итогов июльской работы.

¹ Помета связана с начинавшимся оборудованием зрительного зала Студии.

[64]

К заседанию 6 августа.

1) Проект занавеса;

2) макеты «Ганнеле» и «Праздника примирения»¹;3) Мамонтов²;4) «Принцесса Мален» или «Пелеас и Мелисанда»³;5) о благотворительных спектаклях⁴;

6) жена Ивана;

7) взаимоотношения двух театров⁵;

8) эскизы Судейкина и Сапунова к Метерлинку (Тароватый);

9) Воротников;

10) гонорар Зонову;

11) Самушь;

12) Сац;

13) Зонов;

14) «Ганнеле», ответ Мельникову;

15) «Смерть» или «Похищение» Тентажиля;

16) тетрадь — список пьес;

17) Балтрушайтис;

18) Богучарская, Желябужская;

19) «Пульчинелло»⁶;

- 20) «Электра», «Смерть Тициана», «Земля», «Любовь», «Безумец и смерть»⁷;
 21) статья из «Мира искусства»;
 22) краска холста;
 23) С.И.Казаков;
 24) суфлёр;
 25) Брюсов. Спросить о пьесе с монах[ами].
 Немедленно выписать «В стенах» от Ремизова⁸.
 Мопассан: «Оливковая роща», [нрзб.].

л.123 об.-124.

В субботу 6 августа репетиции были отменены, и на совещание к Станиславскому были приглашены все режиссёры Студии (см. с.144).

¹ Выполненные заново макеты «Праздника примирения» были показаны Станиславскому 17 августа; макеты «Ганнеле» Канин закончил к 4 сентября (см. *док.150 и 169*).

² Вопрос о участии С.И.Мамонтова в работе Студии, особо волновавший К.С.Станиславского, не получил конкретного решения.

³ Одну из этих пьес — на выбор — Мейерхольд предлагал дополнительно ввести в репертуар.

⁴ Предстояло решить ряд организационных и кадровых вопросов: о благотворительных спектаклях, о портнихе («жене Ивана»), о зачислении И.А.Саца, о А.П.Зонове и его жаловании, о костюмере С.И.Казакове и суфлёре С.О.Валике, о взаимоотношении с авторами и переводчиками, о приёме в трушу жены П.Е.Щёголева (В.А.Богучарской).

⁵ Вопрос о «взаимоотношении двух театров» (МХТ и Студии) возникал, очевидно, на этом этапе и в плоскости организационной, и как вопрос соотношения их творческих программ.

⁶ Предстояло выяснить цензурную судьбу пьесы.

⁷ Эти пьесы летом были пересланы из Студии Станиславскому.

⁸ См. с.157.

Вопросы, оставшиеся нерешёнными и требовавшие доработок, Мейерхольд после совещания 6 августа перенёс в блокнот «№ 4» (см. *док.140, запись 4*).

[65]

К репетиции «Смерти Тентажиля». Добиться иных походов, не таких реальных.

л.124 об.

Запись сделана перед последними репетициями «Смерти Тентажиля» в Мамонтовке (с 2-го по 5 августа), предшествовавшими показу 11 августа.

[66]

9-го, утро, 11 ч. Вл. Эм. Репман, Шлюк¹ — Баранов.

8-го «Комедия любви», [вечером] — «Комедия любви»².

л.124 об.

Речь идёт о репетициях, назначенных на 8 и 9 августа.

¹ Очевидная описка, надо: «Яу». По «Репертуарному календарю» утром 9 августа роль Яу репетировал Костромской, а не Баранов (см. с.145).

² Вечером 8 августа репетировали (по «Репертуарному календарю») не «Комедию любви», а «Снег», но 11 августа «Снег» показан не был.

[67]

6-го сказать о С.О.Валике в заседании [у] Алексеева (аванс 250 р., условия 1200).

л.125.

С.О.Валик зачислен на службу в Студии 8 августа.

[68]

Ант. Павлович Воротников, гостиница «Марсель», Петровка.

Г.С.Бурджалов, Георгиевский пер., д. Гусачёвой, кв. 5.

Константин Сергеевич Алексеев, Эссенуки, Минеральные воды, д. Войно-вой.

Малаховка, дача Мошкина, кв. 7¹.

Арбат, Б. Афанасьевский, д. Ефремовой, кв. 2².

Вторник, пятница, с 11 до 2 ч. Л.А. фон Фессинг бывает в конторе театра.

Ульянов — Воздвиженка, Крестовоздвиженский пер., д. Лиснера.

Григорий Абрамович Пастухов — 3-я Мещанская, д. Лазаревича.

Тане. Конфеты, танин, красного вина, борной кислоты, тесёмки белые к чулочкам, иголки для машины, маленькую куколку, тележку.

Плющиха, 1-й Благовещенский пер., д. Цветковой, кв. 4.

Hartleben, «Angele»³; Метерлинк, «Блаженство души».

Фёдор — [телефон] 36-55; Игнатовы — 15-11.

Николай Васильевич Петров, Консерватория.

Константин Константинович Костин (Ржево-Вяземская ж.д., платформа Рождествено, станция Лихославль Николаевской ж.д.

Сергей Юрьевич Судейкин, Красные ворота, д. Немчинова.

Николай Николаевич Сапунов, Бутырская застава, дом Мамонтова, 85-89, Абрамцевская мастерская.

Юрий Львович Ракитин (Ионин), СПб., Лиговский, д. 1, кв. 10.

Михаил Александрович Кобецкий, Невский, 63.

Владимир Максимович Максимов (настоящая фамилия Самусь), Имп. Эрмитаж, Особый комитет Дальнего Востока, Александров⁴.

Тифлис, Юрию Юсифовичу Гайскому, Пушкинская, 14.

Вл. Эм. Репман, 1-я Мещанская, собственный дом.

л.126-131 об.

Как обычно, Мейерхольд начинал записывать новые адреса на последней странице блокнота, затем записи переходили на предыдущие страницы. Первым в мае был записан адрес Репмана, за ним петербургские адреса трёх приглашённых в труппу молодых петербуржцев (они появились в Москве к 25 мая), художников Судейкина и Сапунова, перенесён из предыдущего блокнота летний адрес Костина. Позже других (после того, как стал известен летний адрес Станиславского) записан адрес Бурджалова. Адрес А.П.Воротникова сообщён в его письме Мейерхольду от 26 июля 1905 года (см. *док.123*).

¹ Дачный адрес Э.Э.Матерна.

² По этому адресу Мейерхольд поселился после возвращения из Мамонтовки.

³ *О.-Э.Хартлебен*, немецкий писатель; его комедия «Анджела» переведена на русский язык в 1905 г. под названием «Влечение».

⁴ *В.В.Максимов* (Самусь, 1880-1937; его отчество — Васильевич), по сведениям, которыми располагал его биограф, окончил Училище правоведения, служил в Петербурге в Министерстве юстиции и, оставаясь на службе, летом 1903 г. выдержал экзамен в школу МХТ, но не смог выйти в отставку, получив назначение в Особый комитет Дальнего Востока. Находясь летом 1905 г. в Москве, он считался в двухмесячном отпуске «по семейным делам». Осенью ему удалось остаться за штатом в связи с закрытием Особого комитета, и после ликвидации Студии он был принят в труппу МХТ, которую покинул в декабре 1905 г., вынужденно отказавшись от участия в гастролях театра. См.: *Гловацкий Б.С.* Владимир Максимов. Л.-М., 1961, с.20-25.

[69]

Пронин (Денисов). Завтра около 12 ч. Алексеев.

л.132.

Ср. *запись 2*. Запись о встрече с К.С.Станиславским сделана 2 мая; речь идёт о 3 мая.

[70]

А.Ф.Адурская, Каретный ряд, 2-й Знаменский, д. Вашкевич, кв. № 1.
Спиридоновка, д. Шубарта, Кремжицкая.

л.133 об.

Эти адреса записаны в мае. Фамилия О.Н.Кржеминской записана неточно.

Автограф: РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.770, л.90-134.

2. Из рабочей тетради К.С.Станиславского

Май, октябрь 1905 г.

Записи по делам Студии К.С.Станиславский после петербургских гастролей продолжал вести во второй части той самодельной тетради, в которую он сшил записи мартовских совещаний с Мейерхольдом, сделанные на отдельных больших двойных листах (см.: *Наследие 2*, с.509-510).

Он изложил в ней предварительный план переоборудования театра Гирш (*запись 1*), готовился к майским совещаниям о репертуаре Студии и делал записи на этих совещаниях (*записи 2, 3, 4, 6*). В тетради отразились те же четыре обсуждения будущего репертуара, что и в блокноте Мейерхольда (см. *док. 1, записи 3, 12-13, 18 и 21, 29*).

В той же тетради изложены три варианта сметы предстоящего сезона Студии.

Первый вариант был написан Станиславским на двойном бумажном листе ещё до того, как заполненные двойные листы были вложены один в другой и сшиты в тетрадь (см.: *Наследие 2*, с.510); смета оказалась в тетради на листах 9-9 об. и 12 (л.12 об. остался чистым). Этот вариант составлен до решения об аренде театра Гирш (в нём намечены аренда Охотничьего клуба и «чтения» в аудитории Исторического музея) и до весенних петербургских гастролей МХТ. Фамилии приглашённых в Студию петер-

буржцев М.А.Бецкого, В.В.Максимова, Ю.Л.Ракитина внесены в него позже и заняли те места, на которых первоначально стояли фамилии А.П.Панкратова, Н.А.Подгорного и А.Н.Лаврентьева, в труппу Студии не вошедших. По этому варианту в течение предстоящего сезона предполагалось иметь расход в 106 222 рублей и приход в 106 820 рублей.

Так указано и в копии этого варианта сметы, снятой Е.В.Сафоновой в мае (до того, когда Станиславский внёс в него фамилии петербуржцев); впоследствии копия Сафоновой была влетена в «синюю тетрадь» (Музей МХАТ, КС, № 14548, л. 2-6).

Второй вариант сметы черновой, он занимает листы 17-18 об.; список труппы в нём отсутствует, суммарно указано её жалование, упомянуто об авторских за «Былины» А.Л.Полевого и за пьесу «Порт-Артур» (очевидно, имелась в виду изданная в 1905 г. пьеса С.С.Мамонтова «Ценою крови», посвящённая падению Порт-Артура; в 1906 г. её репетиции в Малом театре были прерваны цензурой, позже шла в провинции). Приход и расход в этом варианте сметы обозначены в 106 820 рублей.

Третий вариант сметы (*запись 5*) составлен в конце мая.

По этому варианту предполагалось с 2 октября сыграть в Москве 130 спектаклей, затратить на их организацию 16 900 рублей, причём доход равнялся бы 57 800 рублям при среднем сборе со спектакля в 445 рублей. Весенняя поездка по провинции должна была бы дать 50 400 рублей за 82 спектакля; предполагалось, что сборы в провинции будут выше московских: в Харькове по 800 рублей со спектакля, в других городах по 600 рублей и лишь в последнем из намеченных городов (пока обозначенном условно буквой «У»), ожидался средний сбор в 500 рублей «в виду позднего времени (июнь)».

В целом приход должен был сойтись с расходом, тот и другой ориентировочно должны были равняться 120 тысячам рублей. По предварительным подсчётам Станиславского в этом варианте сметы расход оказывался на три тысячи рублей меньше ожидаемых доходов, и потому в последней графе сметы Станиславский определил эти три тысячи на «непредвиденные расходы».

Он полагал, что предстоявший сезон должен окупить себя, ни о какой прибыли речь идти не могла, мысль о ней исключалась природой замысла. Упорно настаивая во всех вариантах сметы на самоокупаемости организуемой труппы, Станиславский



К. С. Станиславский

вместе с тем намечал немалую сумму из собственных средств для погашения возможных убытков, не упоминая об этом обстоятельстве ни в одном из документов. Материальную ответственность за затеянное предприятие он оставлял за собой.

В его намётках и подсчётах присутствуют очевидные неточности, кое-что обозначено приблизительно, на глаз, в явном увлечении, есть и простые недосмотры. Так, ещё из «Маленького дела...» идёт описка, из-за которой получалось, что третью неделю

Великого Поста труппа играет одновременно в Харькове и Полтаве (ср.: *Наследие 2*, с. 500); в смете намечены 82 провинциальных спектакля, а не 70, как в суммарном подсчёте Станиславского (см. с. 81).

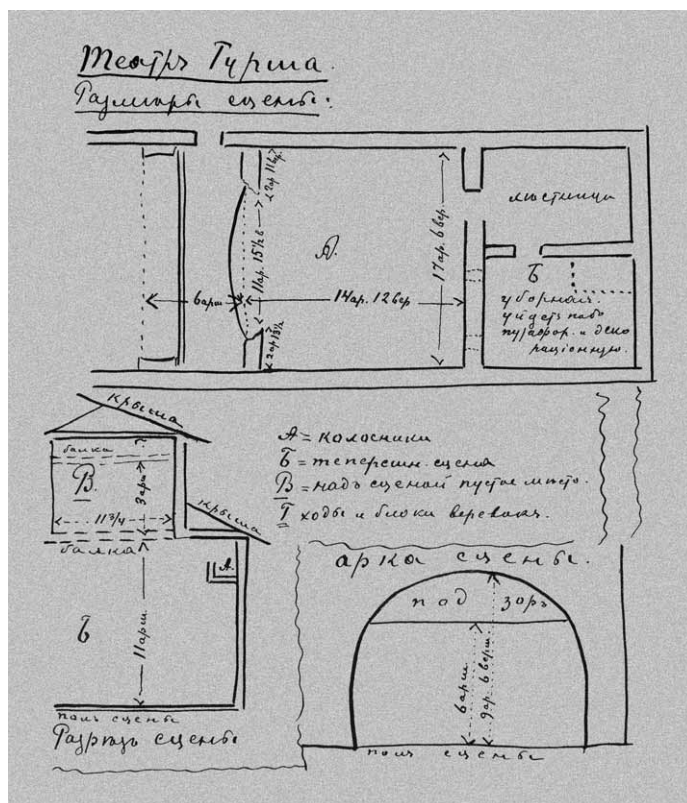
В октябре при ликвидации Студии Станиславский на последней странице тетради среди других подсчётов отметил стоимость костюмов к «Шлюку и Яу» (1000 руб.), «Смерти Тентажиля» и «Ганнеле» (по 200 руб.).

Автограф: Музей МХАТ, КС, № 14553, л. 16-25.

[1]

Театр Гирша. Размеры сцены:

Предполагаемые переделки.



1) Мебель зрительного зала поправить. 2) Первые ряды новые или перебить кресла. 3) Балкон (зрительного зала) [нрзб.] повесить. 4) Покрасить зал и другие комнаты или оклеить обоями — как нашу квартиру (хозяин). 5) Перебить барьеры лож. 6) Ход за кулисы из зрительного зала? 7) Пробить высокие двери со сцены А в уборных Б и сделать двери. 8) Уборную Б превратить в декорационные и буафорские сараи. 9) По лестнице — полки для мелкой

мебели и реквизита. 10) Добавить вперёд пол сцены, трюм и поправить пол сцены, сделав сзади и [в] других местах трюм для спуска декораций и других вещей. 11) Поднять брустверы сцены и подъёмные [?] декорации в фонарь В. 12) Снять ближайшую квартиру под уборными сцены. 13) Снять ближайшую квартиру под расширение фойе. 14) Предположение: снять помещение под трюмом для спуска и склада декораций. 15) Перенести вперёд арку сцены. 16) Перенести вперёд железный ящик электроосвещения. 17) Отопление от хозяина, обусловить градусы. 18) Часть прислуги от хозяина. 19) Задние ряды партера приподнять. 20) Реостаты наши, щитки тоже.

Предполагаемые расходы:

1) Перенести всю систему управления электричеством вперёд.

2) Добавить электричество, реостаты, которых сейчас нет, щитки, софиты (реостаты, щитки взять из Художественного театра)¹.

Поправка реостатов, щитков, проводки и пр. обойдется около 500 р.; три мастера по 50 р. на три месяца — 450 р.; [итога] — 1000 р.

Приобрести фонари с валиком облаков и пр., рефлекторы, прожектора и другие примитивные эффекты — 500 р.

Вечерное освещение (без танцев) всего театра — 35 р. (у Корша обходится 35 р., в Художественном театре около 80-90 р.).

Сарай.

л. 16.

План переоборудования бывшей Немчиновки и её расширения за счёт соседних квартир на двух этажах доходного дома мог быть намечен Станиславским в середине апреля до отъезда в Петербург или в начале мая. Этот план подробно прокомментирован в воспоминаниях С.А. Попова (см. с. 708-709); см. также *док. 18*.

О прежней истории Немчиновского театра см. неоднократно переиздававшийся очерк В.М. Доросевича «Уголок старой Москвы».



Москва, Поварская. В глубине дом О.А. Титовой

В начале 1902 г. помещения театра были переоборудованы, о чём 20 февраля сообщали «Московские ведомости»: «Открытие театра Гириш, как себя громко именует концертный зал, устроенный на углу Поварской улицы и Мерзляковского переулка, официально последовало 19 февраля. Зал Гириш (в pendant залу Романова) помещается в бельэтаже. Мест для публики в нём 445 (в 23 рядах). Кроме того, имеется балкон, вмещающий 99 стульев. Лепная работа и вообще отделка зала довольно изящная. Сцена имеет 10 аршин в длину, 6 — в высоту и 12 — в глубину. Помещений для декораций, бутафории и реквизита в сущности нет. Уборные четыре, и они достаточно велики. Фойе с семи окнами и чайный буфет по сравнению со зрительным залом невелики. Резонанс нового зала довольно хорош. Хорош и занавес».

В тот же день «Новости дня» отметили, что «театр в доме Гириш, построенный на развалинах бывшей Немчиновки», — «это, собственно не театр, а очень милый, отделанный в стиле нового искусства концертный зал на 550 человек. Сцена глубокая и удобная».



Зрительный зал театра Гириш, 1902 г.

О пожаре, уничтожившем это театральное помещение в 1908 г., сообщал журнал «Театр и искусство» (№ 51, с.906): «14 декабря в 5½ часов вечера начался пожар в театре Студия, помещавшемся на Арбатской площади в громадном доме Титова». Театр выгорел дотла.

¹ Переоборудование системы электроосвещения сцены Станиславский воспринимал как одно из важнейших условий приспособления театра для будущих работ Студии.

[2]

Репертуар.

(«Голос крови», Дымов); «Комедия любви», («Союз молодёжи», Ибсен); («Перчатка», Б.Бьёрнсон); («Отец», Стриндберг); («Виновны — невинновы», Стриндберг); («Тихие комнаты», Свенсен); [«Былины», Полевой. — *Зачёркнуто*]; «Крылья связаны»; «Прости»; Эрвье; Леметр; «Седьмая заповедь» Хейерманса; «Коллега Крамpton»; «Лаборемус», Бьёрнсон; [«Гибель “Надежды”». — *Зачёркнуто*]; «Двенадцатая ночь»; Шницлер (?); «Снег Пшибышевского»; «Женщина в окне» Гофманстала; Веккинд; «Иоганна Бьёрнсона»; «Шлюк и Яу»; «Красный петух»; «Бобровая шуба»¹.

«Кровь»; «Последний гость», один акт (Herbstes); «Бедный Гейнрих» Гауптмана; «Перед восходом солнца»; «Счастье» Фоломеева; трилогия, Кнут Гамсун; «За кулисами», Леметр; Кальдерон — на чёрном сукне; «Праздник примирения»; «Челкаш».

«Пир во время чумы» (по-декадентски); Козьма Прутков; Слепцов; «Карамазовы»; «Калхас»².

Утверждённый репертуар

1) «Ганнеле», «Смерть Тентажиля» (замакетир[овать]); 2) «Снег» (замакетир.); 3) «Комедия любви» (замакетир.); 4) «Крамpton» (замакетир.); 5) «Продавец солнца» (замакетир.), «Дружки» (замакетир.), «Сфинкс» (замакетир.), «Женщина в окне» (замакетир.); 6) «Праздник примирения» (замакетир.); 7) «Шлюк и Яу» (замакетир.); 8) «Двенадцатая ночь» (замакетир.); 9) чёрное сукно; 10) Чехов, Метерлинк.

л. 19.

Запись приготовлена Станиславским к первому из майских совещаний о репертуаре Студии, в ходе его она обсуждалась — одни названия взяты в скобки (вызывают сомнения), другие вычеркнуты (отвергнуты), третьи подчёркнуты (сохранены для обсуждения), четвёртые остались без помет.

¹ Первая часть списка (от «Комедии любви» до «Бобровой шубы») повторяет перечень пьес в «Маленьком деле», составленный Мейерхольдом и Станиславским в марте (см.: *Наследие 2*, с. 504).

² Эти названия внесены, очевидно, в ходе обсуждения.

К этому же совещанию Станиславский (на личном бланке «Для памяти», Музей МХАТ, КС, № 14557) составил дополнительно короткий список, включающий, в частности, три пьесы А. Н. Островского и недавно появившихся «Друзей гласности» Е. Н. Чирикова:

«7 заповедь», «12 ночь», [“Лес”, “Бесприданница”, “На всякого мудреца”, “Потонувший колокол”, “Одинокие” (? — *Зачёркнуто*), “Крамpton” (?), “Отец”, [декадент. (Ибсен) взб. — *Зачёркнуто*], “Комедия любви”, “Перчатка”, “Тихие комнаты”, “Прости”, “Перед восходом солнца”, [“Кто прав?” — *Зачёркнуто*], “Гибель Надежды”, “Друзья гласности”].

«Кто прав?» А. Шницлера ставил В. Э. Репман в Обществе искусства и литературы, см.: *Наследие 2*, с. 498.

[3]

7 мая 1905 г.

Репертуар.

1 разряд:

1) «Ганнеле» — я.

2) Вечер Метерлинка («Тентажилль», «Семь принцесс») — Мейерхольд.

3) «Снег» — Мейерхольд.

4) «Комедия любви» (Мейерхольд).

5) Чеховский вечер (Алекс[андров]).

6) Декадентский вечер: «Продавец солнца», «Сфинкс», «Кредиторы» — Мейерхольд; Д’Аннунцио «Сон весеннего утра» — (Манькин?)¹.

2 разряд:

7) «Былины» (я, Бурджалов, Полевой²).

8) «Красный петух» (Александров).

9) «Шлюк и Яу» (Репман).

10) Тетралогия Шницлера (Мейерхольд).

11) Миниатюры («Зелёный попугай», Репман).

12) «Коллега Крамpton» (Бурджалов).

3 разряд [не заполнено].

Театр исканий.

[Театр] эскизов, проб, этюдов. Союз молодёжи. Театр для провинциальных театров³.

л. 19 об.

Запись сделана на заседании 7 мая, когда утверждённый репертуар был поделён на два разряда — «экспериментальный» и традиционный. Тогда же в блокноте Мейерхольда сделана запись 13 (см. с. 55), где не указано распределение работ между режиссёрами (это распределение могло быть пока лишь предположениями Станиславского). Оно стало основной темой третьего обсуждения, состоявшегося в середине мая (см. запись 4). Не был закончен отбор миниатюр.

¹ Композитор Н. А. Манькин-Невструев (1869-1920) заведовал музыкальной частью МХТ.

² Судя по этой записи, Станиславский готов был согласиться на режиссёрское участие А. Л. Полевого в постановке «Былин».

³ Эта запись — поиски названия будущего театра. Ср. док. 8

[4]

Репертуар

I. «Ганнеле».

II. «Кредиторы» (Мейерхольд), «Продавец солнца» (Репман, Ульянов), «Безумец и смерть», музыкальные миниатюры (С. И. Мамонтов), «Дружки» (Александров, декорация есть), «Сфинкс».

[Кнут Гамсун — *Зачёркнуто*.]

III. «Снег» (Мейерхольд, Денисов).

IV. «Комедия любви» (Мейерхольд).

V. «Крамpton».

VI. «Красный петух» (Александров с 1 августа¹).

VII. «Шлюк и Яу» (Вл. Эм. Репман, Денисов).

VIII. «Смерть Тентажиля» и ? («Зелёный попугай») (Судейкин, Сапунов).

IX. «Былины» (К. С. А., Денисов).

X. «Двенадцатая ночь».

Гамсун.

Мейерхольд: «Кредиторы» (1)², «Крамpton» (4).

Репман: «Продавец солнца» (1), «Шлюк и Яу» (4), «Сфинкс».

л. 20.

Рядом с именами режиссёров в этом списке появляются имена художников, и можно предположить, что он был составлен после решения об отказе от услуг И.И.Геннерта (см. *док. 96*).

Черновой вариант списка находится на обороте той же страницы:

«1) “Ганнеле”; 2) “Комедия любви”, “Зелёный попугай”; 3) “Кредиторы”, “Сфинкс”, “Продавец солнца”, “Дружки”; 4) “Коллега Крапитон”; 5) “Красный петух”; 6) “Шлюк и Яу”; 7) “Снег”; 8) “Смерть Тентажиля”; 9) “Праздник примирения” (?); 10) “Эльга” (?)» (*там же*, л. 20 об.).

В конце мая репертуар обсуждался заново, см. *запись 6*, сделанную после того, как в тетрадь была внесена окончательная смета сезона.

¹ Станиславский предполагал, что режиссёрская работа Н.Г.Александрова в Студии начнётся после возвращения того из Липецка, где он находился с группой молодёжи МХТ и его школы.

² Далее после названий пьес указано число декораций, необходимых для каждой из них.

[5]

Приход:

Арендные статьи:

буфет — 2000; вешалка (130 спектаклей наших, 10 % со сбора приблизительно) — 6000, (10 спектаклей Постом 10% со сбора, считая в 500 р.) — 500; женские курсы — 1800 р.; сдача Постом (10 спектаклей по 100 р.) — 1000 р.

[Итого] 11 300.

Москва.

Доход от спектаклей (валовый сбор): 29 спектаклей воскресных, больших праздников, на Рождество (за исключением первых трёх дней) и на Масляной (за исключением последних четырёх дней); 9 спектаклей исключит. праздничных дней (первые три дня Рождества и последние Масляной, 1 января, 6 января); 4 спектакля ½ праздников; 5 спектаклей исключительно плохие дни; 83 спектаклей обыкновенных будней.

Итого 130 спектаклей по 445 р. — 57 800.

Провинция.

Доход от спектаклей (валовый сбор): Харьков 12 спектаклей по 800 р. — 9600; 58 спектаклей Полтава, Николаев, Херсон, город X. по 600 р. — 34 800; 12 спектаклей город Y (ввиду позднего времени: июнь) по 500 р. — 6000.

[Итого] 50 400.

За программы от билетёров (по 5 коп. со штуки) — 500. [Итого] 500.

[Итого] 120 000

Расход:

Режиссура: В.Э.Мейерхольд, А.С.Кошеверов — 6000; очередные режиссёры три пьесы по 50 р. — 150¹.

Суфлёры: главный суфлёр, его помощник — 1800.

Труппа мужская:

Певцов (12 мес. x 125 р.) — 1500;
Костромской (12 м. x 100 р.) — 1200;
Салтыков (12 м. x 50 р.) — 600;
Канин (12 м. x 75 р.) — 900;
Ракитин (12 м. x 50 р.) — 600;
Александровский (12 м. x 40 р.) — 480;
Кобецкий (12 м. x 50 р.) — 600;
Логинов (12 м. x 40 р.) — 480 р.;
Леонтьев (12 м. x 40 р.) — 480;
Максимов ? (летние месяцы или весь год) — 600;
Тюрин (12 м. x 75) — 900.

[Итого] 8340.

Труппа женская:

Мунт Е.М. (12 x 125) — 1500;
Нарбекова (12 м. x 100 р.) — 1200;
Анциферова (12 м. x 100 р.) — 1200;
Петрова (12 м. x 100 р.) — 1200;
Преображенская (12 м. x 100 р.) — 1200;
Жихарева (12 м. x 75 р.) — 900;
Токаревич (12 м. x 75 р.) — 900;
Инская (12 м. x 75 р.) — 900;
Сафонова (12 м. x 50 р.) — 600;
Шиловская (12 м. x 75 р.) — 900;
Веригина (12 м. x 50 р.) — 600;
Калитович (12 м. x 50 р.) — 600;
Адурская — 600.

Администрация и служащие:

Пастухов Гр. Абр. — 1200;
Пронин (12 м. x 50 р.) — 600;
Егор Андреевич Говердовский (12 м. x 35 р.) — 420;
Кирилин Ив. Серг., электротехник (12 м. x 40 р.) — 480;
Кирилин Вас. Серг., добавочно (12 м. x 10 р.) — 120;
Титов Иван Титыч (50 р., лето 3 мес. — 150, 40 р. x 9 м. — 360)
— 510;
Мамонов Пармён, слесарь (20 р. x 12 м.) — 240;
Кометчиков Егор, рассыльный (18 р. x 12 м.) — 216;
Сафонова (контора, 12 м. x 15 р.) — 180;
кассир (6 м. x 50 р.) — 300;

контролёр за счёт билетёров — ?;
 костюмер (10 м. х 25 р.) — 250;
 костюмерша (10 м. х 25 р.) — 250; считано в поспектакльной
 плате: бутафория (бутафор Е.А.Говердовский — гл. бутафор и
 заведующий музеем, его помощник, бутафоры не считаю, т.к. в
 поспектакльной плате значится бутафория);
 рабочие по сцене 1, 2, 3, 4, 5 (10 м. х 30 р. — 150) — 1800;
 два сторожа, две сторожихи при уборных (два сторожа 6 м. х 25 р.
 — 300; две сторожихи 6 м. х 25 р. — 300);
 один маляр декоратор (30 р. х 10 м.) — 300; один лепщик (5 м. по
 50 р.) — 250; один помощник его (5 м. по 25 р.) — 125.

[Итого] 35 931 р.

Декорации:

художник Денисов (12 м. х 100 р.) — 1200;
 художник Гугунава за лето — 300;
 художник Гольст (12 м. х 25 р.) — 300;
 Ульянов, Сапунов и Судейкин за написание акт по 300 р. — 5000
 (?);
 другие художники за написание, полотно, краски — 5000 р. (?);
 мастера для летней подделки (см. выше считано за 10 мес.);
 наём мастерской в Пушкине — 75; наём мастерской зимой — (?);
 наём сарая для склада, лесной материал, гвозди, клей и пр. — 1000;
 холст и краски для 20 декораций — [не заполнено].

Костюмы:

для 10 пьес и фраки, и дамские платья, и драпировки, скатерти
 (? много) — 5000.

Генеральные репетиции:

30 репетиций бутафория 15 р. — 450;
 30 репетиций костюмер 25 р. — 750;
 30 репетиций парикмахер 10 р. (? много) — 300.

Контора:

библиотека — 200; конторские и почтовые расходы — 300.

Музыка:

10 чтений «Ганнеле» [по] 200 р. — 2000;
 10 хор Васильева х 50 р. — 500;
 прокат пианино — 60 р.; сценическая музыка «Шлюк и Яу» (20
 раз х 15 р.) — 300 р.;
 на всякий случай и в провинции 700 р. (много);
 фонограф — бесплатно.

Статисты — 1000.

Летняя колония:

наём двух сараев — 150; приспособление и пр. — 150.

Авторские 3% со сбора; 115 спектаклей — около 50 000 р., сборы 3% — 1500 р.

Наём помещения и перестройка его:

плата за театр Гирша — 9000 р.; переделка его — 2000 р.; архитектору за надзор — 500 р.; сторож при стройке (3 м. х 40 р.) — 120 р.; перестройка сцены — 500 р.; переустройство электричества (500 эффекты + 1623; см. освещение 500 р. + 1623 = 2123 р. сметы Кирилина).

Освещение:

аппараты для сценических эффектов — 500.

Наём помещения в провинции:

Харьков (2 и 3 недели Поста, 12 спектаклей по 225 р.) — 2700; Полтава (3 и 4 недели Поста, 13 спектаклей); Николаев (2 апреля — 16 апреля, 15 спектаклей); *МВ*. В зачёт переездов между Николаевым и Херсоном кладу с 16 апреля — 23 апреля; Херсон (23 апреля по 7 мая, 15 спектаклей); переезд с 7 мая по 11 мая; город *X* (с 11 мая по 25 мая, 15 спектаклей); переезды с 25 — 29 мая; город *Y* (с 29 мая по 12 июня, 12 спектаклей).

Итого 70 спектаклей по 150 р. 10 500.

[Итого] 13 200 р.

Переезды и привоз декораций и проч. — 10 000.

Устройство спектаклей в Москве:

бутафория (при своей бутафории будет дешевле) — 15 р.; парикмахер — 12 р. авторские, 4 акта по 4 р. — 16 р.; афиши и расклейка — 25 р.; публикация — 25 р.; книга билетов — 2 р.; освещение — 35 р.; костюмы (см. выше в 5000 с избытком считано и прокат костюмов и стоимость прислуги).

Итого: 130 спектаклей (считая с 2 октября) по 130 р. — 16 900 р.

Устройство спектаклей в провинции:

бутафория — 15 р.; парикмахер — 12 р.; авторские — 6 р.; афиши и расклейка, публикация — 7 р. публикация — 25 р.; книга билетов от театра; освещение от театра; костюмы — 15 р.; неподвижные расходы — 5 р.

Итого: 70 спектаклей по 55 р. — 3850 р.

Непредвиденные расходы:

неустойка Нарбековой — 400;

разные расходы до 25 мая при учреждении — 300.

[Итого] 700.

Устройство генеральных репетиций:

бутафория — 15 р. (много); парикмахер — 12 р. (много); освещение — 25 р.; костюмы — 15 р. (много). 30 генеральных репетиций по 67 р. — 2010.

Освещение:

ежедневное освещение театра, сторожевые лампы (с 1 сентября по 1 февраля, пять месяцев по 100 р. в месяц) — 500 р.; за 10 спектаклей сдачи Постом по 35 р. — 350 р.

[Итого] 117 219 р.

Непредвиденные расходы — 3000 р.

л. 21 об.-24 об.

¹ В мае Станиславский предполагал, что помимо Мейерхольда и Кошеверова в работе Студии будут участвовать «очередные режиссёры», которые, по его предположению, в течение сезона должны были бы пополнить её репертуар тремя спектаклями. Этот план не был осуществлён (в качестве режиссёров Студии Г.С.Бурджалов и В.Э.Репман работали безвозмездно).

[6]

Репертуар.

1) «Ганнеле», 2 акта; «Смерть Тентажиля», 4 картины (игра [?] среди публики).

2 а) «Комедия любви»; б) [не заполнено].

3 а) «Праздник примирения», Гауптман, 3 акта; б) [не заполнено].

4) «Снег», 4 акта.

5) «Шлюк и Яу», 6 картин, Гауптман (как 2 декор[ации]).

б) «Продавец солнца», 1 акт, ½ дек[орации]; «Дружки» Горького, ½ акта, ½ декорации; «Сфинкс», 1 акт, ½ декорации; «Пир во время чумы» Пушкина, ½ декорации; «Женщина в окне» (Ведекин¹), «Кредиторы» (Бьёрнсон²); оперные картины (камерная опера, сцена Мамонтова, «Крейцерова соната»; иллюстр[ации] к скрипичн[ому] конц[ерту], мимодрама, фото-симфония.

7) «Филипп II» или Кальдерон — на чёрном сукне³.

8) «Коллега Крамптон» Гауптмана, 5 актов.

9) Вечер Чехова и [Метерлинка. — *Зачёркнуто*], Мопассана: а) «Калхас», б) «Свадьба» или ?, в) «Оливковая роща», г) [не заполнено].

Запас: Слепцов; Козьма Прутков; сцены Снегирёва из «Карамазовых» (три сцены); «Челкаш» Горького; «Красный петух»; Шницлер («Зелёный попугай»); «Двенадцатая ночь».

л. 25 об.

Это итоговый вариант репертуара, утверждённый в Москве в конце мая, ср. запись 29 в блокноте Мейерхольда, где за нею непосредственно следуют пометы, связанные с переездом в Мамонтовку.

Ряд пьес («Комедия любви», «Праздник примирения») Станиславский считал слишком короткими и предлагал присоединить к ним по второй пьесе. Для каждой из намеченных миниатюр по подсчёту Станиславского понадобилось бы лишь по половине декорации.

«Ганнеле» и «Смерть Тентажиля» по его плану должны были исполняться в один вечер (первым спектаклем?); можно думать, что «Смерть Тентажиля» предполагалось играть «среди публики»; возможно, эта помета относится только к «Ганнеле» — по более ранним предположениям «Ганнеле» следовало читать в аудитории Исторического музея.

¹ Рядом с перечнем миниатюр Станиславский приписал «Женщину в окне», назвав по ошибке автором не Гофманстала, а Ведекинда.

² Имелась в виду пьеса Стриндберга.

³ В записной книжке Мейерхольда имя Кальдерона внесено в список позже других, и не отмечено, что предполагено использовать фон из чёрного сукна.

Дальнейшее уточнение репертуара, предназначавшегося для летних работ Студии, происходило при распределении ролей, которое было сделано Станиславским и Мейерхольдом в конце мая — самом начале июня (см. с.131).

3. Из записной книжки К. С. Станиславского

(часть первая)

Апрель — июнь 1905 г.

Вопросы организации и финансирования Студии на всём протяжении её существования Станиславский фиксировал в малоформатном блокноте, которым пользовался в 1905—1906 годах.

Записи о Студии (Станиславский обозначает её как «театр II», «филиальное отделение», «студия») сгруппировались небольшими циклами среди многочисленных помет — о весенних петербургских гастроях 1905 года, о подборе антиквариата для предстоящей постановки «Горя от ума», о летних поездках в Эссентуки и Кисловодск и сентябрьской поездке в Севастополь, о европейских гастроях 1906 года, о ведении своих денежных дел. Здесь же необходимые адреса. На обложке телефон князя Н. В. Шаховского — к Шаховскому приходилось обращаться при затруднениях с цензурованием пьес. Между петербургскими записями — адрес Л. С. Бакста, очевидный результат впечатлений от его работ на дягилевской выставке, навеявших режиссёрское решение «Шлока и Яу».

Одни пометы касаются неотложных текущих дел, другие сделаны для памяти и имеют суммарный характер, закрепляют существенные обстоятельства формирования и финансирования Студии.

Самые ранние записи о Студии появились в блокноте весной 1905 года, возможно, ещё до петербургских гастролей. Это предварительный список неизбежных затрат на театр Гирша (переделка помещений, аренда, замена освещения) и немногих доходных статей эксплуатации будущего театра (сдача его зала под чужие спектакли на время Поста и для дневных лекций курсам В. И. Герье, сдача в аренду буфета и вешалки), а также вопросы соотношения будущего репертуара Студии с репертуаром МХТ (*записи 1 и 2*). В первой половине мая сложился цикл помет, связанных в основном с

формированием технических и хозяйственных служб Студии (*запись 3*). Другой цикл записей возник в конце мая — начале июня, перед отъездом Станиславского на юг (*запись 4*). Станиславский не раз возвращается к проблеме вовлечения в Студию возможных режиссёров, задавая себе (и Мейерхольду) вопросы: когда Г.С.Бурджалову и Н.Г.Александрову приступать к репетициям, звать ли на лето И.А.Тихомирова, как отыскать А.С.Кошеверова.

Записи о Студии, появившиеся в этом блокноте после возвращения Станиславского из Кисловодска, см. в *док. 141*

Автограф: Музей МХАТ, КС, КП 21545.

[1]

Переделка — 6600, наём — 6000, освещение — 4000, [итого] 16 000.

Лекции — 2000, сдача Постом — 1000, буфет — 2500, вешалка — 5000, [итого] 10 500¹.

л. 2 об.

¹ Запись могла быть сделана в апреле после решения об аренде театра Гириш и даёт перечень необходимых затрат и предполагаемых поступлений от сдачи в аренду доходных статей.

[2]

Ставит ли Худ. т. «Комедию любви», «Тентажиля» или «Аглавену»¹.



И.А.Тихомиров



Н.Г.Александров

Кто из актёров может играть.
«Кредиторы» Стриндберга. «Коллега Крамптон».

л. 3.

Запись могла быть связана с первыми обсуждениями репертуара Студии, который не должен был мешать формированию репертуара МХТ.

¹ Те же две пьесы Метерлинка упоминались в одном из немногих положительных откликов на «Метерлинковский спектакль» МХТ — рецензии С.П.Дягилева «Новое в Московском Художественном театре» (*Мир искусства*, 1904, № 8-9, с.161-164):

«На первое представление Метерлинка собралась, против обыкновения, не совсем обыденная публика, судьи были крайне разнообразных лагерей, требования были совершенно разношёрстны; одни восторгались тому, чего не прощали другие. Истинные ценители Метерлинка твердили о новом театре, о выработке новых форм, без которых невозможна постановка “Аглавены” и “Тентажиля”; истинные ценители московского театра утверждали, что манерничанье Метерлинка идёт вразрез с действительными задачами жизненного художественного театра» (цит. по: Сергей Дягилев и русское искусство. В 2-х т. М., 1982, т.1, с.190.

[3]

Распределение ролей.

Хлопоты: «Былины», «Ганнеле», [прзб.] цензурные экземпляры¹.

Егор² (подделка декораций), И.И.Геннерт (бутафория)³, наём костюмера, наём других штатов.



А. С. Кошеверов



Г. С. Бурджалов

Контракт. Разрешение Думы и пожарной охраны. Стройка Попову. Поставка материалов и леса и пр. организац[ия].

Уговориться с художниками (июнь). Скульптор.

Нанять мастеров и главного машиниста. Электротехник, И.Кирилин (освещение сцены).

Когда репетировать Бурджалову и Александрову⁴.

Мастер на зиму. Вешалка и буфет. [нрзб.]

Яша⁵.

л. 4-4 об.

¹ Хлопотать в цензуре о разрешении этих пьес было решено в первые дни мая, обе пьесы Станиславский предполагал режиссировать сам.

² *Егор* — Е.А.Говердовский.

³ См. *док. 9*.

⁴ Г.С.Бурджалов приступил к студийным репетициям в Мамонтовке в середине июня. Н.Г.Александров по предположению Станиславского мог начать работу в Студии с 1 августа (см. с.77).

⁵ *Яша* — Гримёр МХТ Я.И.Гремиславский был вовлечён Станиславским в работу Студии.

[4]

5 мая. <...>

На расходы II театр — 10 р.; жалованье Певцову — 150 р.¹

Разрешение «Ганнеле»².

Подписать условия, доверенность Репману и Попову.

Дано Б.К.Пронину (расход на театр II — 26 р.). А.А.Стахович дал 9 р.

Взято из конторы Юнкер 19 мая на текущие расходы по филиальному театру — 100 р.

Дано в филиальное отделение 19 мая — 100 р. Получено от филиального за израсходованные на него ранее 11-21 мая 235 р.

Передано по филиальному отд. С.А.Попову 5000 по 3% вкладу 28 мая. <...>

Венок Морозову 135 р.³

[Нрзб.] Дююи — 10 р.

Переведено Попову 28 мая — 5000 р.

Переведено Попову из дивиденда Художественного театра 3400⁴.

л. 54, 52 об., 52, 51 об., 50 об.

¹ Отмечен аванс И.Н.Певцову, выдать который просил Станиславского Мейерхольд.

² См. *док. II*

³ С.Т.Морозов скончался 13 мая 1905 г.

⁴ См. *док. 271*

[5]

Гр. Абр. Пастухов — 1200¹, И.С.Кирилин — 480, В.С.Кирилин 10 [месяцев] — 120; 1 техник 30 р. x 10 [месяцев] — 300; 1 техник 20 р. x 10 [меся-

цев] — 200; Титов 40 р. х [12 месяцев] — 480; мастер 40 р. х [12 месяцев] — 480; Егор 35 р. х 12 — 420; сторож слесарь 20 р. х 12 — 240; Пронин 50 р. — 600. Полунин, жалованье.

Поляков, перевод².

Авторские по студии.

Вызвать буфетчика, подписать условия и взять вперёд 2000. В условии с вешалкой контроль за его счёт.

Условия авторские с Обществом драм. писателей.

Тихомиров на лето³.

Условия с курсами Герье⁴.

Подождать брать [на] подделки мастера; прибавить жалованье Полунину.

Извозчик на открытие.

С художн[ками] об Симове — Мамонтов, Калужский.

Условия с вешалкой, буфетом. Залог от них от обоих. Бухгалтерский журнал, Егор Говердовский. Стройка. Кирилин.

Способ выдачи и доставки денег в Пушкино.

Приглашение Шехтелю⁵.

Условия с Яшей.



Ф. О. Шехтель

Доверенность Попову через Репмана.

Сколько денег внести. Ассигновки Попову (система). Система чеков для уплаты.

Торопить постройку — готовить на 1 июля⁶.

План устройства сцены.

Съехаться всем 5 или 6 [июня].

Где мои зеркала.

Сарай для склада декораций, для подделок, письма [декораций]. Декорационная мастерская в подвале. Не снять ли Мор. мастерскую (1000 р.).

Шадрин и Баранов для «Шлюка и Яу»⁷.

Салтыков⁸.

Взнос Калужского, расписка ему⁹.

Оставить деньги до 15 августа; доверенность Репману.

Пастухов Гр. Абр., 3-я Мещанская, д. Лазаревича.

7 [июня] в 2 часа в театре [на] Поварской общий съезд¹⁰.

С Вл.Ив.: когда хлопотать об открытии театра¹¹.

Пожарный кран.

Провинциальное дело.

Написать Кошеверову, его адрес¹².

л. 6-8.

¹ Г.А. Пастухов приглашён Станиславским на работу в Студию 26 мая.

² Имеется в виду выполненный С.А.Поляковым перевод «Драмы жизни» К.Гамсуна.

³ О так и не состоявшемся приглашении И.А.Тихомирова в Студию Станиславский упоминал Мейерхольду на листах «Дневника» в июле (см. с.217).

⁴ Ср. с.708

⁵ Приглашение стать консультантом Студии было сделано Ф.О.Шехтелю второго июня (в «Рассыльной книге» отмечено: «2 июня, письмо Шехтелю»); одним из следствий этого приглашения можно считать рекомендательное письмо, данное Шехтелем В.Е.Егорову, с которым тот в июле появился в Студии.

⁶ Месяц спустя Станиславский будет надеяться, что перестройку театра на Поварской закончат к 1 августа (см. *док.92*).

⁷ Ср. с.55.

⁸ В начале июня В.А.Салтыков покинул труппу Студии.

⁹ Имеется в виду взнос В.В.Лужского в кассу Студии, сделанный 3 июня 1905 г.

¹⁰ В «Репертуарном календаре» отмечено во вторник 7 июня: «2 часа дня в Москве осмотр театра» (см. с.138). В этот день в Мамонтовке предстояли репетиции «Снега» в 11 часов утра и в 7 часов вечера.

¹¹ Помета позволяет допустить, что В.И.Немирович-Данченко участвовал в осмотре арендованного Станиславским театрального помещения.

¹² Фраза могла означать как поручение написать А.С.Кошеверову, так и намерение Станиславского лично писать ему. Попытки разыскать Кошеверова предпринимались заново в начале июня, см. *док.60*.

РАЗДЕЛ ВТОРОЙ

4. К.С.Станиславский — В.Я.Брюсову

Начало мая 1905 г., Москва

Глубокоуважаемый Валерий Яковлевич!

Спешу поблагодарить Вас за Ваше согласие помочь нам в наших испытаниях.

Сообщаю Вам для Вашего сведения, что мы ежедневно собираемся в 8 часов для разговоров и работы по выбору репертуара и изготовления макетов.

Заседания эти происходят у меня на квартире в Каретном ряду, д. Маркова.

Уважающий и преданный *К.Алексеев*

Автограф: РГБ, ф.386, к.103, ед.хр.47. Оpubл.: *КС-8*, т. 7, с.313; *КС-9*, т. 7, с.585.

Помета в блокноте Мейерхольда о свидании с Брюсовым, назначенном на первые дни мая, позволяет отнести это письмо к самому началу месяца (см. *док. 1, запись 5*). В конце мая Мейерхольд и художники Студии «с 11 утра до 11 ночи» работали не в Каретном ряду, а в макетной МХТ (см. *док. 19*).

5. В.Э.Мейерхольд — неустановленному адресату

9 мая 1905 г., Москва

Москва, 9 май 05

Милостивый государь Михаил Афанасьевич!

В Москве основывается новый драматический театр под моим руководством — нужен суфлёр; репетиционные работы начнутся 1 июня текущего года, служба годовая.

Прошу сообщить Ваши условия и где служили последние года.

С почтением

Вс.Мейерхольд.

Адрес: Москва, Художественный театр, В.Э.Мейерхольду.

Автограф: ГЦТМ, ф.166, ед.хр.17.

Письмо не было отослано и осело в бумагах С.А.Попова; фамилия адресата не указана. Возможно, оно обращено к Михаилу Афанасьевичу Бродянскому, владельцу библиотеки театральных пьес.

С поисками суфлёра связаны еще несколько майских писем в архиве С.А.Попова (см. там же, ед.хр.1, 8, 9). На письма Мейерхольда ответили провинциальные суфлёры В.Орлинская (письмо от 12 мая; просила по 85 руб. в месяц летом и по 100 руб. зимой) и И.Арапов (служил за 150 руб.; предлагал внести за него неустойку и выхлопотать ему право жительства в Москве на время службы); о суфлёре А.И.Островской Мейерхольд справлялся через О.П.Нарбекову. «Спешу уведомить Вас, что мне было бы очень-очень приятно служить в Вашем деле, которому я сочувствую всей душой», — ответила она.

6. Из хроники журнала «Театр и искусство»

22 мая 1905 г., Петербург

Основной источник сведений о том, что говорили К.С.Станиславский, В.Э.Мейерхольд и С.И.Мамонтов на первом собрании труппы Студии 5 мая в фойе Художественного театра — репортёрский отчёт московского корреспондента журнала «Театр и искусство» Б.Ф.Лебедева (псевдоним *Бель Ами*). «Содержание речей Мейерхольда и Станиславского довольно точно передано в журнале», — свидетельствовал С.А.Попов (см. с.713).

5 мая в Художественном театре состоялось под председательством Станиславского первое собрание пайщиков и артистов «молодого» Художественного театра (филиального отделения Худ. т.). Руководителями нового предприятия В.Э.Мейерхольдом и К.С.Станиславским были произнесены речи, в которых ораторы наметили физиономию и задачи будущего театра.

Первый говорил о том, что современные формы драматического искусства давно уже пережили себя и не могут удовлетворять (?)* интеллигентного зрителя; сильным выразителем и искателем новых веяний и путей в сценическом искусстве в смысле жизненной натуральности и естественной простоты исполнения (*sic!*) явился Художественный театр. Создался новый жанр исполнения, новая школа. Провинция в настоящее время также доросла до сознания необходимости нового слова в театральной рутине, и она жаждет, ждёт этого нового слова. Но велики ещё там, конечно, косность и грубые вкусы, — нужно привить большой публике новые вкусы, расширить её художественное понимание. И, конечно, прежде всего необходимо дать провинции интеллигентного, художественно развитого актёра. Работа в провинции в этом смысле трудна и неблагодарна, хотя в высокой степени интересна и благородна. Художественный театр, основав свою драматическую школу, имел в виду выполнение этой задачи, давая провинции молодых работников «нового направления». Но «один в поле не воин», отдельные силы, попадая в провинцию, оказывались в неблагоприятных условиях работы и — или глохли там, изменяя своему знамени, или

* Здесь и далее знаки вопроса и восклицания (*sic!*) принадлежат Б.Ф.Лебедеву или редакции журнала. — *Ред.*

неприятно резали глаза зрителю, выделяясь своими особыми приёмами исполнения. Нужно действовать иначе и перенести в провинцию Художественный театр целиком.

Оратор закончил свою речь призывом к энергичной работе и объяснил слушателям, что через год работы около Художественного театра в Москве «молодой» театр должен будет функционировать уже в провинции, между тем как в Москве в это время будет сформирован из новых молодых сил другой состав филиального отделения, которое затем также переберётся в провинцию, и т.д. Таким образом, Художественный театр явится рассадником в России театра «нового искусства», прародителем многих художественных театров, которые покроют своей сетью всю Россию.

Станиславский, упомянув также о неудовлетворительности современной техники драматического искусства, привёл мнение Антуана, известного основателя в Париже своего театра, о том, что к произведениям новой драматической литературы нельзя уже подходить с прежней меркой, с устарелыми приёмами исполнения, как бы ни были велики таланты отдельных исполнителей. «Время темпераментов на сцене прошло»¹, необходимо искать новые пути в искусстве, стремиться конкретизировать новые литературные образы особыми приёмами в постановке и исполнении.

Сам Художественный театр с его натуральностью игры не есть, конечно, последнее слово и не думает оставаться на точке замерзания; «молодой» театр наряду с его родоначальником должен продолжать дело и идти далее. В настоящее время пробуждения общественных сил в стране театр не может и не имеет права служить только чистому искусству, — он должен отзываться на общественные настроения, выяснять их публике, быть учителем общества. И, не забывая о своём высоком общественном призвании, «молодой» театр должен в то же время стремиться к осуществлению главной своей задачи — обновлению драматического искусства новыми формами и приёмами сценического исполнения. Во что выльется это новое искусство и какова будет техника новой драмы, сказать сейчас невозможно, но идти вперёд — вот девиз «молодого» театра, найти наряду с новыми веяниями в драматической литературе новые соответствующие формы драматического искусства — вот задача его.

В заключение Станиславский сказал, что в театре должна царить твёрдая дисциплина — нужно отбросить мелкое личное самолюбие и подчиняться всем указаниям и требованиям режиссёра; данная артисту роль всегда может быть у него отобрана, если он окажется для неё неподходящим, но это не должно быть обидно, нельзя щадить личное самолюбие, когда дело идёт об общем ансамбле, об успехе спектакля и всего предприятия, которое должно быть дороже всего для его участников².

Наконец, С.И.Мамонтов, состоящий одним из пайщиков нарождающегося театра, выразил твёрдую уверенность, что при таких талантливых и опытных



С.И.Мамонтов. Рисунок В.А.Серова

руководителях, как Станиславский и Мейерхольд, можно не сомневаться в успехе нового дела, участие в котором он считает для себя честью, и пожелал молодым артистам расцвета их сил и полного успеха.

Печатается по тексту журнала. Речь Станиславского перепечатана в кн.: *Станиславский 1953*, с.175.

Далее Б.Ф.Лебедевым приведён состав труппы (упомянуты Кошеверов и Шадрин, но нет Репмана, Самуель назван выпускником театрального училища), сообщён план её летних работ, высказан ряд соображений о спорных пунктах её программы (в частности, сомнения в быстрой экспансии МХТ в театры провинции), а также — с большей определённою, чем в изложении речи Станиславского — сказано о том, что Станиславским особо подчёркнута «первенствующая творческая роль режиссёра»:

«Итак, с будущего года мы имеем дело с новым серьёзным и интересным по задачам театром. Это будет приблизительно второй Художественный театр, насколько это окажется возможным для молодых артистов. Большинство артистов “молодого” театра, за немногими исключениями, только что кончили школу, сошли прямо со школьной скамьи и ни в коем случае не могут быть законченными артистами; трудно будет им нести на себе репертуар и выдержать строгие требования критики, — им придётся ещё учиться тут же на сцене.

Правда, Станиславский, по мнению которого “время темпераментов прошло”, говорил о первенствующей творческой роли режиссёра и пугал молодёжь железной дисциплиной, но ведь от этого, конечно, положение нисколько не меняется. Во всяком случае, ожидаем новый театр с любопытством и симпатией. Возможно ли проектируемое “нашествие” Художественного театра на Россию в таком ускоренном темпе?

Позволительно сомневаться. По мнению Станиславского, каждому артисту необходимо “пробыть около Художественного театра” года три-четыре, чтобы освоиться с его школой и проникнуться его духом, — когда же Художественный театр успеет наберечь достаточные кадры своей армии для отправления их в дальнюю провинцию?

Приём в школу Художественного театра ограничен, выпуски очень небольшие. И теперь с первого же года организации филиальных отделений пришлось уже брать учеников из казённой школы, к шаблонной выучке которой руководители Художественного театра относятся совершенно отрицательно. А дальше придётся ещё больше прибегать к помощи “чужих” актёров, которых, несмотря на сделанные попытки, не удастся ассимилировать Художественному театру.

И если действительно необходим “трёхлетний стаж”, то филиальные отделения начнут представлять из себя уж не настоящий Художественный театр, а только разбавленный суррогат его. Стоит ли тогда огород городить? “Молодой” театр не будет “театром чистого искусства”, а будет служить своему общественному призванию быть учителем общества. Нельзя сказать этого про Художественный театр за истекший сезон».

¹ Этот тезис Станиславского, сформулировавшего сложившуюся исторически необходимость подчинения актёрских темпераментов общей структуре спектакля и предлагавшего новые соотношения актёрской инициативы с инициативой режиссёрской, вызвал длительную полемику в русской театральной печати, причём оппоненты Станиславского готовы были приписать ему последовательное отрицание актёрской инициативы и актёрских темпераментов.

² Мейерхольд дважды по памяти изложил основные положения заключительной части речи Станиславского в своих записных книжках — в день начала репетиций в Мамонтовке и (в несколько изменённой редакции) в середине августа при переезде труппы из Мамонтовки в Москву, когда он переносил список не завершённых дел из блокнота «№ 3» в новый блокнот («№ 4»). См. с. 61 и 246.

Об этой речи Станиславского Немирович-Данченко в период резкого обострения их взаимоотношений писал ему в письме, предположительно датированном 8-10 июня 1905 г.: «Вы сами в серьёзнейшие минуты являетесь учителем этических взглядов на искусство, на труд, на душу актёра. Именно тогда Вы — большой человек, а не тогда, когда даёте необузданность Вашему капризу. Эта мысль вырывается у меня, может быть, впервые. Но поверьте мне, когда Вы говорили труппе о филиальном отделении — Вы были очень крупный человек, и я глубоко, всей своей мужской душой зрелого человека любовался Вами, — на такого хочется смотреть снизу вверх» (*ИД-4*, т.1, с.407).

7. А.П.Зонов — А.М.Ремизову

Начало мая 1905 г., Москва

... Прожил три дня в Москве, ничего не устроил, бросаю и завтра выезжаю в Лопатино¹. Такая страсть обуяла к рыбалке, что даже тряусь от восхищения, когда буду таскать сазанов. Еду один, через три дня туда приедет Мунт Ек[атерина Михайловна], Всеволод думает навестить жену в Пензе. Родилась

дочь². Кулак показал, Станиславский собирал всех к 1 мая, а теперь оказывается, репетиции будут в конце мая и жалованье пойдёт со дня первой репетиции. Возможно, что буду там, но только с какой-то болью и тоской. Выходов нет, и ломать всё очень ведь тяжело. <...> В Лопатине буду до 25 мая³. <...>

Автограф: РНБ, ф.634, № 113, л.24-25.

¹ *Лопатино* — родовое имение семьи Мунт под Пензой. К 1905 г. фактическими хозяевами имения были сестра О.М. и Е.М. Мунт — Мария Михайловна Мунт (Михайлова) с мужем, художником М.А.Михайловым.

² В мае Мейерхольду не удалось побывать в Пензе, где 26 апреля родилась его младшая дочь Ирина.

³ Зонов задержался в Лопатине дольше, чем предполагал, и появился в Москве лишь к 26 июня по настоятельному требованию Мейерхольда (см. *док. 64 и 75*).

Весной отношение Зонова к замыслам создания Студии было лишено энтузиазма. Он не верил, что участие в её работе принесёт ему творческое удовлетворение, скептически воспринимал репертуарные планы Мейерхольда и Станиславского и сомневался в зрительском успехе новой драматургии. В середине апреля он писал А.М.Ремизову из Николаева:

«На зиму всё ещё не выяснено. Всеволод говорит, что пристроит в Москве, о новом деле он уж писал Вам, но от его предложения как-то коробит, и, главное, что-то говорит во мне, что там для меня могила. Поднять голову, пожалуй, уж не придётся, останешься исполнительным, а, может быть, и учёной обезьяной. Задают хотя и маленькую личность, никто и ничто от этого не потеряет, но ведь всё-таки меня! Гореть там не смогу, а ведь это ещё имеет смысл, остальное пустяки. Да и скажут ли что новое? Пожалуй, и шантажа не добьются. Положим, может быть, реабилитируют “Снег”, с треском прочтут “Ганнеле”, а легко ведь и остаться позади. Даже Метерлинк-то, не будет ли обижен? Говорю о публике — как бы кельи выдержали, а евангелисты тишины не ушли в катакомбы. Неужели “Снег” теперь может быть краеугольным камнем? Ну, да говорить о всём не стоит... Всеволод говорит, что писал Вам, думает, что поджёт, моё звучит письмо диссонансом. Разговор о Москве замял и только в крайнем случае буду там». (Автограф: там же, л.22-23. Опубл.: *Театр*, 1994, № 2, с.113-114.)



А. П. Зонов

Из письма следует, что Мейерхольд в марте-апреле писал Ремизову о замысле Студии и надеялся на его сотрудничество.

8. Из «Архива Театра-Студии»

После 7 мая 1905 г.

На обложке «синей тетради», составленной из студийных бумаг, написано: «Архив Театра-Студии». Среди первых страниц в неё вшит лист, на который Г.С.Бурджалов каллиграфически переписал все варианты названий будущего театра, обсуждавшиеся

на совещании у К.С. Станиславского 7 мая 1905 года (см. с. 77), своего рода программу нового начинания. Ниже он мягким синим карандашом размашисто вписал цитаты из романа Д'Аннунцио «Огонь». Вслед за ним строчку из Бодлера на тот же лист вписал Б.К. Пронин. После ликвидации Студии Бурджалов внизу страницы мелким почерком приписал саркастическую и печальную оценку её судьбы (приписка сделана на этой странице в «Архиве Театра-Студии», а не в рабочей тетради Станиславского, см. *Наследие 2*, с. 494).

Театр-Студия.
 Театр исканий.
 Театр идей.
 Театр Союза молодёжи.
 Студия¹.

Creare con gioia. Créer avec joie! Anunzio².

Из Gaspara Stampa:
 Vivere ardeno e non sentire il male!³

(Дузе)

Fa come natura face in foco.
 [Leonardo da Vinci. — *Зачёркнуто*]

Dante⁴.

Безумец, не кляни заветных снов твоих —
 У мудрецов они не так прекрасны⁵.

Вода сама из реки в сад не течёт — её надо накачать.

Турецкая пословица.

Театр — «недоносок».

Автограф: Музей МХАТ, КС, № 14548, л. 10.

¹ См. с. 77.

² Девиз героя романа Д'Аннунцио «Огонь» («Творить с радостью») вписан в «синюю тетрадь» по-итальянски («Creare con gioia») и по-французски («Créer avec joie»). Роман, носивший полубиографический характер и повествовавший о романтических отношениях автора с Элеонорой Дузе (герой романа — писатель, героиня — трагическая актриса), в 1900 г. был издан на итальянском языке («Il fuoco») и в переводе на французский («Le feu») в журнале «Revue de Paris», в. 3, mai-juine.

³ «Жить страстно и не чувствовать боли» — так в переводе с итальянского звучит приведённая в романе строка из стихов Гаспары Stampa, поэтессы эпохи Возрождения.

⁴ Строку из «Божественной комедии» Данте Д'Аннунцио сделал эпиграфом к роману. В переводе М. Позинского: «Она, как пламя, борется упорно» («Рай», песнь 4-я, строка 77).

⁵ Стихотворение Бодлера процитировано по тексту статьи П.Ф. Якубовича «Бодлер, его жизнь и поэзия» (*Русское богатство*, 1896, № 4, с. 169).

9. К. С. Станиславский

Ответы на вопросы И. И. Геннерта

Между 7 и 12 мая 1905 г.

Ответы Станиславского на педантично сформулированные пункты недатированного письма И. И. Геннерта позволяют видеть, что на первых порах для оформления спектаклей Студии Станиславский предполагал использовать старое имущество МХТ.

Иван Иванович Геннерт с 1898 г. заведовал сценой Художественного театра, затем руководил подготовкой бутафории, слыл человеком «аккуратным, но совсем бездарным», обычно готовил детали оформления заранее, но они почти все оказывались «ни к чёрту не годными» (так писал о нём Немирович-Данченко Чехову 23 октября 1899 г.; см.: *НД-4*, т. 1, с. 313). Владел собственной мастерской, предоставлявшей напрокат мебель, бутафорию и реквизит.

Приведённый Станиславским репертуар совпадает с установленным 7 мая, в «Рас-сильной книге» отмечено письмо Геннерту, отправленное 12 мая.

Ответы написаны до начала работы художников над макетами. Пьеса «Шлюк и Яу» названа Станиславским «средневековой», решение о переносе её действия в «век пудры» пришло чуть позднее. В июле Пронин упоминал о Геннерте и его мастерской в давно прошедшем времени (см. с. 204).

Константину Сергеевичу Станиславскому от Ив. Ив. Геннерт.

При расценке поспектакльной платы мне необходимо знать:

1. Число бутафоров со старшим? На мой взгляд, их необходимо не менее трёх и для трудных спектаклей понадобятся ещё вечеровые. Люди будут от меня. Бюджет на них: старшему 40 р. и двоим по 25 р. — 90 р., в течение 12 месяцев — 1080 р. плюс вечеровые.

— Совершенно достаточно: один старший, один помощник. В крайнем случае может понадобиться один — для носки.

2. От дирекции или от меня будет прибавлено им к жалованью во время гастрольных спектаклей?

— Условия в гастролях должны быть выработаны особо.

3. Отправка, упаковка, провоз должны быть от дирекции?

— Вопрос поездок — особо.

4. Число постановок (не более)? Сколько в общем актов с разделением — идущих во внутреннем помещении и на открытом воздухе.

— Десять пьес максимум.

5. Репертуар, то есть какие пьесы? Желательно бы было хотя приблизительно знать, какие постановки из прошлых в Художественном театре можно было бы применить к этому репертуару. Необходимо мне дать ознакомиться с текстом пьес.

— Смотрите на обороте.

[На обратной стороне листа Станиславский написал:]

1) «Ганнеле». Чтение. Мебель из имеющейся у Вас.

2) «Снег». 4 акта — одна декорация. Комната.

3) «Коллега Крамптон». 5 актов — 4 декорации. Комнаты:

1. Комната художника, смешанная мебель из имеющейся, материи для декоративности, отдельная бутафория смешанного антикварного вида.

2 акт¹. Сущестующая мебель.

3 акт. Старьё. Низкопробный кабачок. Кровать, трёхногие стулья.

4 акт. Предметы из 1-го акта.

4) «Красный петух».

д. 1. Хлам и обстановка немецкого сапожника (из «Геншеля» кое-что).

д. 2. Кузнечные принадлежности, мехи и молотки из «Потонувшего колокола».

д. 3. Обстановка камеры судьи.

д. 4. Немецкая обстановка мещанского вида (имеющееся набрать из «Геншеля» и т.д.).

5) «Одноактные пьесы» (спектакль):

1. «Продавец солнца». Уличный фонарь. Часть статуи на мосту. Мелкие аксессуары для прохожих на улице.

2. «Кредиторы». Мебель из «Эдды Габлер».

3. «Дружки» Горького. Известно.

4. «Музыкальные миниатюры». Комнаты.

5. «Сфинкс». Балконная смешанная мебель.

6) «Шлюк и Яу». Обстановочная. Акты: два — на воздухе, три — внутри. Костюмная, средневековая.

7) «Комедия любви». На воздухе. Садовая мебель из сущестующей. Действие в Норвегии. Пьеса Ибсена.

8) Метерлинк². На воздухе и в комнатах. Всё из сущестующей у Вас мебели. Кое-что приделать.

9) «12-ая ночь».

10) «Былины». Под сомнением. Из «Снегурочки», «Грозного» и «Фёдора».

6. Так как я приезжаю к 1 августа, то прошу сделать первую генеральную репетицию не ранее 1-го сентября для того, чтобы было время принять от мастеров вещи и сделать окончательную проверку.

— Можно подождать так, то есть к 1-му сентября, если будет гарантия, что к этому сроку всё будет сделано.

7. *Общее число спектаклей в Москве?*

— Приблизительно сто пятнадцать.

8. *Общее число спектаклей вне Москвы?*

— Приблизительно восемьдесят два.

9. Так как имущества на десять спектаклей представится в довольно большом количестве, то будет ли мне дано помещения при театре столько, сколько потребуется? Это мне необходимо знать, так как если мне придётся нанимать сарай, то, естественно, что расход ляжет опять-таки на поспектакльную плату.

— Есть огромный подвал. Можно осмотреть.

10. Будут ли устроены шкафы и полки (по моему указанию для мелочи и украшений)?

— Будет для мелких вещей.

11. Ввиду больших затрат может ли дирекция дать мне небольшую субсидию с погашением в сезон?

— Больших затрат не предвидится. Можно.

12. Расчёт по счетам полумесячный.

13. Согласно условия с Художественным театром дирекция берёт на себя: а) доставку реквизита, б) стирку белья, в) доставку цветов искусственных и живых, г) доставку музыкальных инструментов, е) доставку настоящих предметов антикварных и художественных, ф) платья носильного, шляп и обуви. Примет ли дирекция это на себя?

— Реквизит: буфет, стирку белья — дирекция. Доставка цветов искусственных — Геннерт. Доставка цветов живых — дирекция доставку [примет на себя] — всё равно от Вас ничего не добьёшься! (Извините, но это так!)

14. Сколько будет считаться генеральных репетиций к каждой постановке.

— Как в Художественном театре.

Печатается по копии, снятой Е.В.Сафоновой: Музей МХАТ, КС, № 14548, л.21-22 об.

На отдельной странице Геннерт написал: «Мои условия 25 рублей от спектакля: 1) Даю мебель, бутафорию, реквизит (за исключением еды) и ручную мелочь. Лепные статуи, скамейки, врытые в землю, всё, что прикреплено наглухо к стенам, не относится к бутафории. Вещи: носильное платье, антикварные, настоящие художественные произведения и музыкальные мною не доставляются. 2) Три человека бутафоров от меня же» (там же, л.23).

¹ Вторым-четвёртым актами «Крамптона» Станиславский называет третий-пятый акты пьесы.

² Станиславский имеет в виду «Смерть Тентажиля».

10. К.М.Бабанин — В.Э.Мейерхольду

13 мая 1905 г., Москва

Многоуважаемый Всеволод Эмильевич!

Обращаюсь к Вам с очень покорной просьбой. Я Вам писал в Николаев — не найдётся ли в организуемом Вами в Москве театре какой-либо работы для

меня? Ещё раз очень прошу об этом! Конечно, самое приятное для меня — это было бы непосредственное участие в спектаклях, хотя бы в качестве последнего статиста, но я не побрезгую никакой работой, какую Вы предложите у Вас, только бы она была в моих силах. Я питаю надежду, что Вы не откажете мне.

Газеты наши сообщают Ваш репертуар: «Бранд», «Ганнеле», «Русское богатырство» Полевого. В «Южной же России» я прочёл, что Вы намерены поставить «Крамптона», «Драму жизни» Кнута Гамсуна (в газете напечатано «Траг. жизни» Кн. Гансена)¹ и «Снег».

Массовые сцены имеются в «Бранде», «Драме жизни», отчасти в «Крамптоне» (около двадцати учеников), а может быть, и в «Русском богатырстве». На них-то я и надеюсь. Если театру нужны будут статисты, то, вероятно, как при постановке «Цезаря», пригласят студентов, и я, как таковой, могу надеяться попасть в их число через Вас. Но даже если не будет этого, то я думаю, что нужны же маленькие служащие, а какой может быть вред предприятию, если самый последний гвоздь будет влюблён в общее дело?

А об моей привязанности к Вашему театру и к Вам, думаю, распространяться не стоит, так же как и о других причинах, побудивших меня просить Вас об этом — письмо и так длинно. Не ругайте. Боюсь беспокоить Вас лишнюю минуту.

Ради Бога прошу — ответьте мне. Если бы Вы знали, с каким нетерпением и беспокойством жду я от Вас ответа!

Адрес мой старый: Пятницкая, 27 (или: платформа Удельная, Казанской ж.д., дом Панова, 5). Лично не прошу, потому что не знаю Вашего адреса, и пишу в театр. Готовый к услугам весь Ваш

Константин Бабанин.



К.М. Бабанин

Мой привет всем членам Вашей славной труппы — Екатерине Михайловне, Н.Ф. Костромскому, И.Н. Певцову, О.П. Нарбековой, Н.Н. Волоховой, Зонову, Канину и вообще всем оставшимся в труппе. Я читал все рецензии как из Тифлиса, так и из Николаева, так что мне теперь кажется, что я со всеми с ними знаком, знаю их дарования и индивидуальности. Как только получал номера газет, с трепетом читал и радовался новым успехам дорогой мне труппы².

К. Бабанин.

13 мая 1905. Москва.

Автограф: ГЦТМ, ф.166, ед.хр.2.

Переписка с юным К.М.Бабаниным (1884-1965) завязалась у Мейерхольда ещё в 1903 году (см.: *Наследие 2*, с.255). По поручению Мейерхольда Бабанину ответил Пронин 28 мая (см. с.114). В конце августа (в ответ на ещё одно письмо Бабанина) ему писал Зонов (см. с.286). Фамилия Бабанина фигурирует в списке сотрудников Студии.

¹ Ср. *Наследие 2*, с.536, где исправлена допущенная в газете опечатка; «Бранд» в николаевской заметке не упомянут.

² В Музее МХАТ в фонде Бабанина хранятся многочисленные заметки из провинциальных и столичных газет 1900-х гг. о Мейерхольде и театральных событиях, с ним связанных.

11. И.Е.Смирнов — С.А.Попову

14 мая 1905 г., Москва

Дорогой Серёжа!

Я ждал тебя утром, но, очевидно, тебе было некогда. «Ганнеле» я прочёл, но не уверен вполне, что её разрешат. Во всяком случае подать прошение можно, только, конечно, не теперь. В прошении необходимо обозначить имя, отчество, фамилию, звание и адрес каждого из лекторов, что вы вряд ли можете сделать теперь¹. Не лучше ли отложить это дело до осени, когда всё выяснится. Прошу думать, что это только мой совет. Если же ты хочешь затевать это дело сейчас, я весь к твоим услугам.

Прости, что пишу дурно: у Вас в складе не перья, а какие-то гвозди.

Твой *Ив. Смирнов*

Автограф: ГЦТМ, ф. 216, ед.хр. 245.

На письме помета С.А.Попова: «Из канцелярии попечителя Учебного округа по поводу «Ганнеле»». Ср. воспоминания С.А.Попова (с.714). В июле И.Е.Смирнов сообщил С.А.Попову о согласии его начальства на «чтение пьесы» (см. с.225).

¹ Список участников был послан Б.К.Прониным С.А.Попову 24 июня; см. *док.72*.

12. Н.П.Феофилактов — В.Э.Мейерхольду

Середина мая 1905 г., Москва

Милостивый государь г.Мейерхольд.

Марка и штампель для Театра-Студии готовы. Прошу известить меня письмом или посланным о дне и часе, когда Вы назначите мне приём, по адресу Тверской бул., д. Кириковой, кв. редакции журнала «Искусство». Примите уверения в совершенном почтении и преданности.

Н. Феофилактов

Автограф: Музей МХАТ, КС, № 14548, л.141. Помета Мейерхольда: «В архив».

Художник Николай Петрович Теофилактос (1878-1941) заведовал художественной частью журнала «Весы». Заказ марки и штемпеля Студии был сделан ему, очевидно, до переезда Студии в Мамонтовку, и тогда же его работа не была принята. См. *док.13*.

13. Н.П.Феофилактос — В.Э.Мейерхольду
Середина мая 1905 г., Москва

Милостивый государь господин Мейерхольд.

Так [как] мои рисунки не подходят для Вашего театра, покорнейше прошу их возвратить мне чрез посредство гг. Сапунова и Судейкина.

Примите уверения в совершенном почтении и преданности.

Н. Феофилактос

Автограф: Музей МХАТ, РС, № 14548, л.125.

14. К.С.Станиславский — в Главное управление по делам печати
Не позднее 16 мая 1905 г., Москва

В Главное Управление по делам печати
Директора-режиссёра Московского Художественного театра
Константина Сергеевича Алексеева (Станиславского)

Прошение

Мною представлена была в Главное Управление по делам печати пьеса Полевого под названием с целью постановки означенной пьесы в Москве во вновь открывающемся драматическом театре, составляющем как бы отделение Московского Художественного театра.

В настоящее время из Главного Управления получено извещение о том, что означенная пьеса признана Драматическою Цензурою *неудобною* к постановке.

Почтительнейше прошу Главное Управление сообщить мне мотивы запрещения пьесы с тем, чтобы или подвергнуть пьесу переделкам согласно требованиям Драматической Цензуры или, если это окажется невозможным, — обжаловать приговор Цензуры.

Две гербовые марки при сём прилагаю, а причитающиеся с меня расходы по удовлетворению моей просьбы вышлю по первому требованию.

Такой-то Полевой. Адрес. Число.

Автограф В.И.Немировича-Данченко: Музей МХАТ, РС, № 14548, л.12.

Черновик прошения в Главное управление по делам печати о пьесе А.Л.Полевого «Былины» от имени Станиславского был составлен — не позднее 16 мая — В.И.Немировичем-Данченко.

Отредактированное Мейерхольдом прошение было отправлено в Главное управление по делам печати от имени А.Л.Полевого (см. *док.15*). По «Рассыльной книге» заказное письмо в Петербург в цензуру о пьесе Полевого было отослано 17 мая.

15. А.Л.Полевой — в Главное управление по делам печати

16 мая 1905 г., Москва

Капитана Андрея Львовича Полевого, живущего в Москве, Арбатской части 1-го уч[астка], на Поварской в Борисоглебском переулке, в доме Родионовой

Прошение

Директором-режиссёром Московского Художественного театра Константином Сергеевичем Алексеевым (Станиславским) представлена была в Главное управление по делам печати пьеса моя под названием «Русское богатство».

В настоящее время из Главного управления получено извещение о том, что означенная пьеса признана Драматической Цензурою неудобною к постановке.

Почтительнейше прошу Главное управление сообщить мне мотивы запрещения пьесы с тем, чтобы или подвергнуть пьесу переделкам согласно требованиям Драматической Цензуры, или — если это окажется невозможным — обжаловать приговор Цензуры.

Две гербовые марки при сём прилагаю, а причитающиеся с меня расходы по удовлетворению моей просьбы — вышлю по первому требованию.

Москва, мая 16 дня, 1905 года.

Андрей Львович Полевой

РГИА, ф.776, оп.25, ед.хр.808.

Черновик: Музей МХАТ, КС, № 14548, л.13.

В том же архивном деле в РГИА есть копия ответа А.Л.Полевому, датированного 24 мая 1905 г.:

«Канцелярия Главного управления по делам печати по приказанию г.Начальника этого управления объявляет проживающему в г. Москве, Арбатской части, 1-го участка, на Поварской, в Борисоглебском переулке, в доме Родионовой капитану Андрею Львовичу Полевому на поданное прошение, что пьеса его под названием “Русское богатство” признана неудобной к представлению на сцене и запрещена в порядке ст. 83 и 88 Уст. о ценз. и печ.; мотивы же запрещения пьес, согласно действующим по драматической цензуре постановлениям не подлежат сообщению авторам».

В хранящейся там же справке цензора С.А.Верещагина, составленной при первом рассмотрении пьесы и датированной 5 мая 1905 г., сказано:

«Суть этой фантастической былины заключается в том, что на Руси много проливается слёз, много расточается крови, много голи непокрытой, словом, большое неустройство. Русь — дырявая, лыком подпоясанная, тряпьем-дырьём, лохмотьями покрытая. Правды на Руси нет; она где-то закопана, и калики перехожие (т.е. народ) бродят в безуспешных поисках за

ней уже многие годы. Узник, закованный в цепи русским владетельным князем, упрекает его в том, что у него царит неправда. Илья Муромец, богатырь-крестьянин, самый гуманный из приближённых князя, заступает за узника и навлекает своим заступничеством гнев князя, приказывающего наложить на Илью оковы и заключить под стражу. Илья Муромец, покорно подчиняясь приговору князя, выступает однако в защиту поправленного права, высказывая, что нельзя молчать, когда кругом льётся кровь и не существует правды, когда по ступицу в крови стоит та правда голая, холодная, голодная, с заткнутой глоткой по уши. Во время своего заключения Илья слышит голос, возвещающий, что “Русь вся смердит”, а затем узнаёт от призрака, что русская земля горит, и это вызывает в нём глубокую скорбь. Князь обращается с просьбой ко всем окружающим его богатырям, в том числе и к Илье Муромцу, отстоять русскую землю, так как налетели враги и избili всю силу княжескую, горят сёла, горят храмы Божии, люди горят. После торжественной клятвы богатыри, полные самоуверенности, рассчитывая, что никто не может их побороть, что они в состоянии воспротивиться даже Силе Небесной, идут на брань, но внезапно окаменевают. Князь в ужасе. Между тем появляются калики перехожие и тушат пожар, не бьют врага, а он сам бежит. Не знаменует ли это, что раскопана правда, что мудрость народная спасает Матушку-Русь?.. Появляется солнце и перерождается земля. Занавес опускается при пении хором калик славы раскопанной из-под русской земли правде.

Этой пьесе автор в форме былины несомненно воплощает течения, волнующие современность, иносказательно касаясь как наших неудачных военных действий на Дальнем Востоке, так брожения в России и предстоящих реформ, причём выставляет в виде зазнавшихся богатырей, “попусту орошающих кровью многотерпеливую Россию” и ныне ставших совершенно бессильными, современных государственных деятелей. Спасти Россию, по мнению автора, может только мудрость народная, которая умиротворит её без всяких кровопролитий исключительно торжеством правды, ныне забытой. В виду изложенного, я полагаю бы пьесу запретить, о чём имею честь предоставить на благоусмотрение Вашего Превосходительства».

23 мая 1905 г. «Новости дня» сообщили: «К. С. Станиславский хлопотал о постановке пьесы Полевого — “Русское богатырство”. Теперь он уведомлен, что пьеса эта не может быть разрешена к постановке».

16. Ю.Л.Ракитин — В.Э.Мейерхольду *После 15 мая 1905 г., Петербург*

Глубокоуважаемый Всеволод Эмильевич!

На страницах журнала «Театр и искусство» появилась заметка, что я и Кобецкий служим летний сезон в антрепризе г-жи Васильевой на ст[анции] Сиверской. Спешу уведомить, что здесь произошла ошибка: мы приглашены к Вам и явемся в назначенное время, то есть 25 мая 12 часов дня.

Примите уверения в истинном почтении

Юрий Ракитин

Автограф: ГЦТМ, ф.166, ед.хр.12.

15 мая в «Театре и искусстве» (№ 20, с.313) было напечатано: «Театры в Сиверской сняты артисткой имп. театра Н.С.Васильевой. В состав её труппы вошли: Феона, Кобецкий, Владимир, Курихин, Ракитин».

Сохранилась телеграмма М.А.Бецкого с неясно проставленной датой: «Художественный театр. Станиславскому, Мейерхольду. Согласен. Подробности сообщу письмом. *Кобецкий*» (Музей МХАТ, РС, № 8650).

17. Договор на аренду театра О.А.Титовой

19 мая 1905 г.

Сего девятнадцатого Мая тысяча девятьсот пятого года мы, нижеподписавшиеся, по доверенности потомственной почётной гражданки Ольги Антоновны Титовой потомственный почётный гражданин Владимир Иванович Титов и потомственный почётный гражданин Константин Сергеевич Алексеев заключили между собою следующий договор:

I) Я, Титова, предоставляю в арендное пользование Алексееву находящиеся в моём доме за № 331, угол Поварской и Мерзляковского пер., Арбатской части I уч., следующие помещения: 1) театр со всем принятым по описи, имеющимся у меня, Титовой, театральным имуществом, т.е. мебелью на сцене, в зале и фойе и т.п.; 2) три квартиры в полуподвальном этаже № 19, 21 и 22-й; 3) квартиру за № 24 в I-м этаже; 4) квартиру № 80 в первом этаже; 5) подвал за № А; и 6) сарай на дворе для декораций №.

II) Сроком на три года, считая с 1-го июня 1905 г. по 1-е июня 1908 г.

III) Все помещения отапливаются домовладельцем, причём температура должна быть не менее 15 градусов, при неисполнении этого обязательства Алексеев имеет право принять меры к устранению этого за счёт Титовой; если при этом температура будет настолько низка, что явится препятствием для устройства репетиции или спектакля, Титова обязуется уплачивать за каждую несостоящуюся репетицию 25 рублей, а за каждый несостоявшийся спектакль 500 рублей.

IV) Я, Титова, не имею права входить ни в какие распоряжения Алексеева как по всему течению театрального дела, так и расклейке афиш, распределению мебели и пр. движимого имущества в театре и вывески снаружи.

V) Вешалка и буфет при театре эксплуатируются арендатором Алексеевым.

VI) Страхование всех помещений, платёж за воду и пользование канализацией, уплата налогов по дому, очистка снега и нечистот и пр. производится хозяином Титовой.

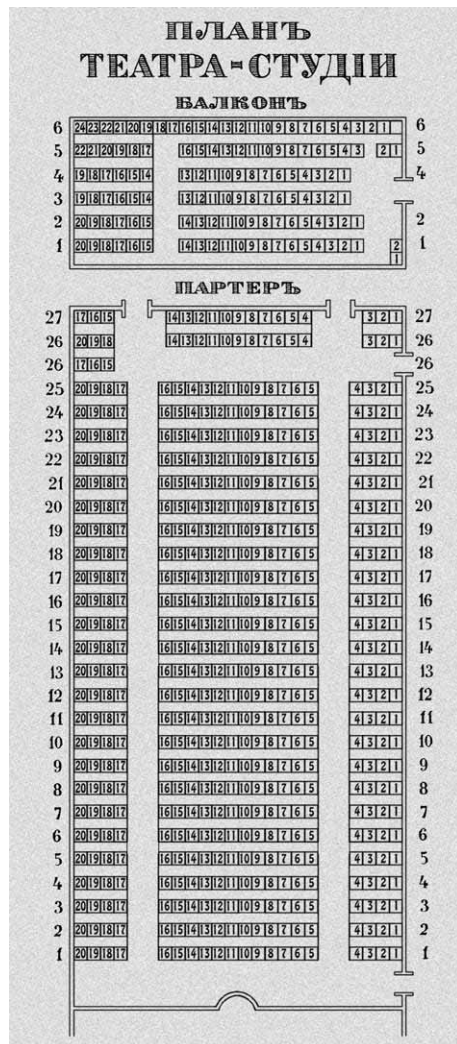
VII) Я, Алексеев, уплачиваю за квартиру № 24 — 720 руб., за квартиру № 22 — 275 руб., за квартиру № 21 — 300 руб., за квартиру № 19 — 360 руб., за квартиру № 80 — 600 руб., за театр с фойе, сараем для декораций, подвалом и пр. 6745 р., а всего за пользование всеми выше означенными помещениями ДЕВЯТЬ ТЫСЯЧ (9000) рублей в год, причём плачу по третям т.е. — 1 июня, 1 октября и 1 февраля по ТРИ ТЫСЯЧИ рублей.

VIII) Я, Алексеев, имею право отказаться от настоящей аренды по прошествии одного года со дня найма, а затем 1 июня каждого года во всё время аренды, причём обязуюсь об этом своём отказе предупредить Титову простым письмом за два месяца до того дня, с которого отказываюсь от настоящего найма.

IX) Я, Алексеев, имею право делать всюду по своему усмотрению с внутренней стороны помещения и с внешней всякие переделки, не передвигая арки, отделяющей сцену от зрительного зала, приспособлять все помещения для театрального предприятия, соединяя их в одно или же выделяя отдельные помещения по своему усмотрению, имею право сломать капитальные стены на сцене, уничтожить и восстанавливать всякие перегородки, лестницы и печи, пробивать всюду окна и двери, не нарушая, разумеется, требований закона, обязательных постановлений, строительного устава и пр., и в случае нарушения обязуюсь немедленно таковое исправить.

X) Я, Алексеев, имею право сдавать от себя театр, а также отдельные помещения другим лицам и другим предприятиям на какой мне угодно срок и на всяких условиях в пределах этого договора, а также имею право передать самый договор во всей его полноте другим лицам и предприятиям, известив об этом владельца Титову простым письмом, причём в платеже в срок ответствен я, Алексеев.

XI) При оставлении помещений предметы оборудования самой сцены и других помещений, как-то: декорации, сукна, занавес, драпировки, электрические аппараты, реостаты, бутафория, мебель, зеркала и пр. движимость, внесённая г.Алексеевым, считаются собственностью арендатора Алексеева и могут быть им взяты.



План зрительного зала
Театра-Студии

ХII) В случае неисполнения какого-либо из условий настоящего договора сторона, нарушившая условие, платит противной стороне неустойку в размере суммы, причитающейся со дня нарушения по срок аренды.

ХIII) Настоящий договор совершить домашним порядком за счёт обеих сторон в равной части.

ХIV) Подлинный договор хранить домовладельцу Титовой, а копию арендатору Алексееву.

ХV) Покидая снятые у Титова помещения ввиду истечения срока аренды или согласно § 8 этого договора Алексеев имеет право занимать театральные помещения и подвал за № А и сарай для декораций за №..... ещё в течение июня бесплатно, но не позже 1-го июля.

В пункте XI вписано «и других помещений», то верно.

По доверенности матери моей О.А.Титовой потомственный почётный гражданин *Владимир Иванович Титов*.

Потомственный почётный гражданин *Константин Сергеевич Алексеев*.

С 1 июня 1905 г. по 1 октября 1905 г. три тысячи рублей получил. По доверенности О.А.Титовой *В. Титов* 28-го мая 1905 г.

С 1 октября 1905 г. по 1 февраля 1906 г. три тысячи рублей получил. По доверенности О.А.Титовой *В. Титов* 30-го сентября 1905 г.

С 1 февраля 1906 г. по 1 июня 1906 года три тысячи рублей получил. По доверенности О.А.Титовой *В. Титов*.

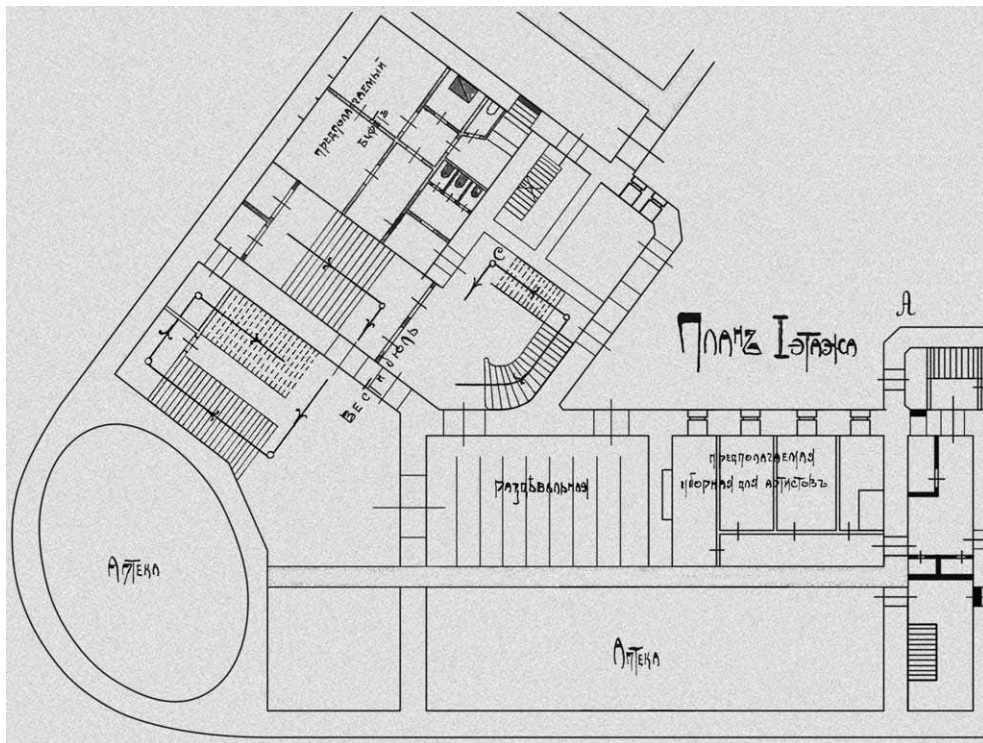
Музей МХАТ, КС № 14614, л.1-2.

Очевидно, опережая события, ещё во время не завершившихся переговоров с Титовыми 13 мая «Новости дня» сообщили: «Филиальное отделение Художественного театра, устраиваемое под главным руководством К.С.Станиславского и под непосредственным управлением г. Мейерхольда, будет в театре Гирш у Арбатских ворот, с которым вчера подписан контракт. Цель этого предприятия — наладить в провинции серьёзные и хорошо поставленные труппы и театры».

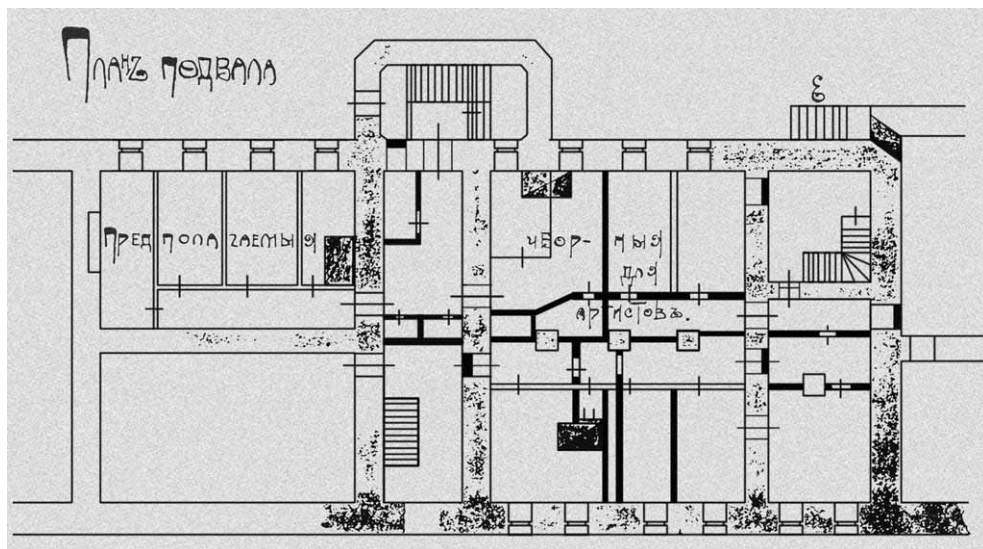
18. План помещений Студии на Поварской

Май — июнь 1905 г.

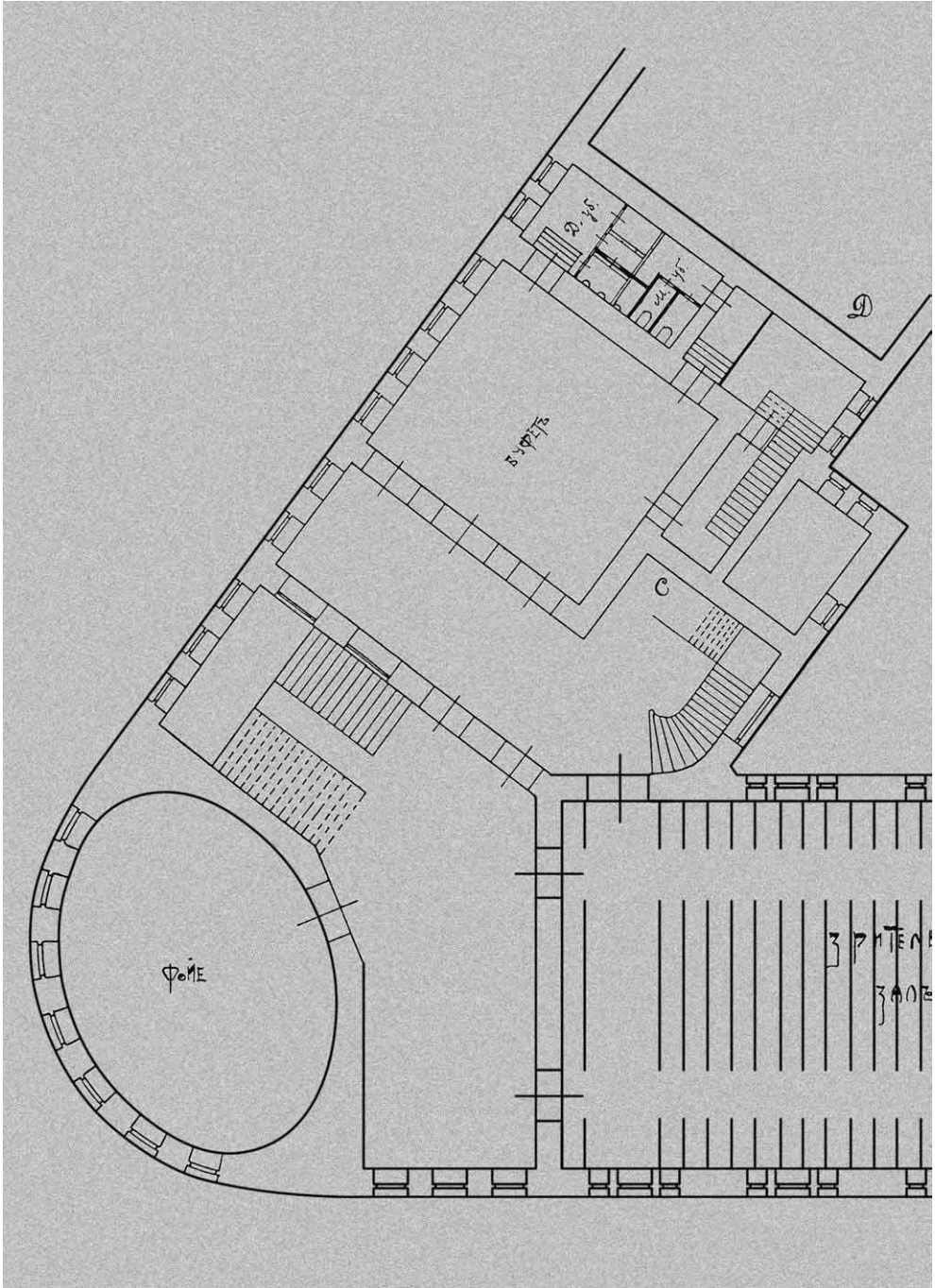
План переоборудования театрального помещения, находившегося в бельэтаже доходного дома О.А.Титовой (над занимавшей первый этаж аптекой) и привычно называвшегося по имени прежнего владельца Театром Гирш, был намечен К.С.Станиславским в апреле (см. с. 73). Официальное утверждение этого плана Московской городской думой тянулось всё лето, но С.А.Попов приступил к его реализации сразу после подписания договора о его аренде. О характере перестройки и её ходе он подробно рассказал в мемуарах (см. с. 709).



Театр-Студия. Архитектурный план I-го этажа

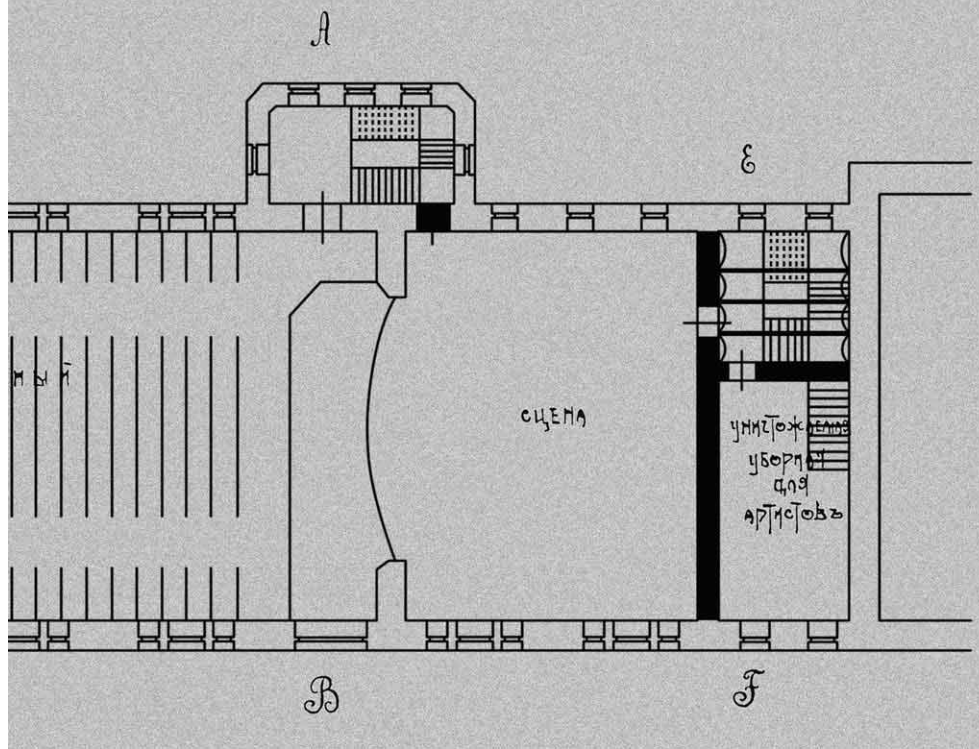


Театр-Студия. Архитектурный план подвала



Театр-Студия. Архитектурный план II-го этажа

Պողոս Իլտախ



19. Из хроники журнала «Искусство» 21 мая 1905 г., Москва

Контакты Студии с редакцией московского журнала «Искусство» установились в начале мая и сохранялись до ликвидации Студии. Автором хроникальных заметок о Студии был, очевидно, Н.Я.Тароватый, один из редакторов журнала. В них он в свободной форме излагал свои беседы с Мейерхольдом и Б.К.Прониным.

Теперь много говорят о новых задачах театра. Воплотить в ярких формах глубокие образы символической драмы, созданные целым рядом новых поэтов-мистиков: Оскаром Уайльдом, Метерлинком, Пшибышевским, Верхарном и другими — вот что стало неотложным после очевидного крушения идеалов старой реальной сцены, неспособной отвечать запросам современного искусства. Среди толков о будущем новом театре выделяется имя К.С.Станиславского, этого энергичного и видного сценического деятеля и вдумчивого артиста, в своё время так живо воссоздавшего на сцене Художественного театра унылую серую действительность чеховской драмы. К.С.Станиславский, соединившись с В.Э.Мейерхольдом, бывшим артистом Художественного театра, державшим за последнее время удачную антрепризу на юге России, решил сделать смелую попытку создания нового «Театра исканий», желая дать возможность выразиться тем из молодых артистов и художников, которые по своим эстетическим убеждениям явно отошли от стремлений прежней сцены, не дававшей простора их художественному творчеству. Самым ценным в новом начинании является на наш взгляд разносторонность программы К.С.Станиславского и В.Э.Мейерхольда, ставящих своей задачей исключительно удовлетворение стремлениям современного искусства без каких бы то ни было определённых ограничений. Слияние искусств — одна из главных задач будущего театра — кажется, не чужда этому предприятию.

Во главе дела стоят К.С.Станиславский и В.Э.Мейерхольд; режиссёрами назначены А.С.Кошеров и В.Э.Репман; большое внимание отведено декоративному искусству — приглашены молодые художники, среди которых следует отметить Н.Н.Сапунова и С.Ю.Судейкина, этих наиболее талантливых современных декораторов (им поручены декорации к драме Метерлинка «Смерть Тентажиля»). К постановке намечены: «Смерть Тентажиля» Метерлинка, «Снег» Пшибышевского, «Женщина в окне», «Безумец и смерть» Г. фон Гофманстала, «Комедия любви» Ибсена, «Красный петух» Гауптмана, серия одноактных пьес французских драматургов из кружка «Mercure de France». В театре принимает близкое участие С.И.Мамонтов — постановкой романсов Грига и других с сопровождением камерной музыки.

При театре решено организовать Литературно-справочное бюро, которым будут руководить В.Я.Брюсов и С.А.Поляков. Спектакли начнутся в сентябре

в театре Гирш на Поварской, сцена которого сейчас увеличивается и приспособляется.

Печатается по тексту журнала (1905, № 4, с.63-64, цензурное разрешение 21 мая).

20. А.М.Ремизов — А.П.Зонову
21 мая 1905 г., Петербург

Пишу Вам, дорогой Аркадий Павлович, на Чаадаевку, хотя и предупреждали, что будете там до 25 мая. <...> Как, отразится ли смерть Морозова на положении дел в Худож. театре и не рухнет ли «Студия»?

Остановились ли на каком решении? <...>

Сообщила Л.Я.Дворникова.

21. А.М.Ремизов — в Театр-Студию
23 мая 1905 г., Петербург

В Театр «Студия»

Милостивый государь! К сожалению, я не могу прислать то количество экз[емпляров] моих переводов, какое Вам нужно. Отдельный номер (6) «Нового пути», в котором напечатана пьеса «Продавец солнца», не продаётся, полный же комплект 1904 г. стоит 10 рб. Я посылаю единственный сохранившийся у меня оттиск¹.

«Снег»² тоже посылаю в 1 экз.

Всеволоду Эмильевичу кланяюсь.

С уважением А.Ремизов.

23 мая 1905. СПб.



А.М.Ремизов

Автограф: ГЦТМ, ф.216, ед.хр.268.

А.М.Ремизов отвечает на невыявленное письмо, написанное по поручению Мейерхольда, очевидно, Б.К.Прониным.

¹ «Продавец солнца» был напечатан в 1904 г. в «Новом пути» (№ 6).

² Имеется в виду, очевидно, издание «Снега» в переводе С.П. и А.М. Ремизовых (М., 1903).

22. С.С.Голоушев (С.Глаголь) — В.Э.Мейерхольду
Середина мая 1905 г., Москва

Многоуважаемый Всеволод Эмильевич!

Вы чрезвычайно заинтересовали меня Вашим театром, и мне очень хотелось бы узнать об нём поподробнее. Вместе с тем я хотел бы рассказать Вам кое-что об одной пьесе начинающего автора Кузьмы Бронина. Мне думается, что эта пьеса подошла бы к Вашему театру.



С.С.Голоушев (С.Глаголь)

В результате мне хочется увидеть Вас и побеседовать. Не выберете ли свободный часок и не придёте ли ко мне позавтракать или выпить стакан чаю? Сообщите только в какой день и час.

Если это почему-либо неудобно, то могу заехать к Вам или встретиться где Вы назначите, хотя, по правде сказать, не люблю разговоров в публичных местах.

Я могу освободиться в любой час в воскресенье и вторник. Затем в понедельник, среду и субботу в любое время, кроме промежутка от 5-и до 8-и вечера. В четверг и пятницу уезжаю и не бываю в Москве.

Мой адрес: Хамовники. Хамовнический частный дом, подъезд с Ксеньевского переулка.

Уважающий Вас

Сергей Голоушев

Автограф: РГАЛИ, ф. 998, оп.1, ед.хр.1377, л.1-2.

Имя С.С.Голоушева встречается в майских записях Мейерхольда (см. *док. 1, записи 20 и 40*), но его адрес, сообщённый в этом письме, оказался среди сентябрьских помет в блокноте, которым Мейерхольд пользовался осенью (см. *док.140, запись 46*).

23. И.Ф.Калитович — Б.К.Пронину
24 мая 1905 г., Петербург

Досадное недоразумение, ждала извещения, извиняюсь, если опоздала.

Литович

Телеграмма: Музей МХАТ, РС, № 14548, л.137.

24. А.И.Канин — в кассу Студии
25 мая 1905 г.

За работу в макетной от 12 мая по 25 мая 1905 получил 15 руб. (пятнадцать руб.) 25 мая 1905 г.

Ал.Канин

Автограф: Музей МХАТ, ф.3, 7/26 (кассовые книги), л.11.

25. К.С.Станиславский — С.А.Попову
26 мая 1905 г., Москва

Многоуважаемый Сергей Александрович!

Мне посчастливилось. Освобождается от службы у Морозова Григорий Абрамович Пастухов. Он бывший секретарь Морозова, вёл бухгалтерию в Худ[ожественном] театре, знает все его порядки. Это прекрасная личность, лучшего помощника Вам нельзя и представить. Беру на себя смелость заключить с ним условия, не поговорив с Вами. Убеждён, что Вы будете довольны этим выбором. Надо его поскорее брать, или он поступит в другое место. Его условия из любви к театру ограничены: 1200 р. в год. Он поступит с августа, но согласился наладить нам дело теперь же весной, как по Пушкину, так и кое-что по Москве. Переговорите с ним. Вместе с тем посылаю к Вам нашего главного электротехника Худ. театра Вас. Серг. Кирилина. Теперь, при связи с Худож. театром, — на Кирилина возлагается общее наблюдение и руководство освещением Поварского театра. Он имеет сообщить Вам некоторые сведения при перестройке театра, как то:

- 1) Ему нужно до постройки попробовать освещение, снять чертежи и провода.
- 2) Надо предупредить об этом архитектора.
- 3) Смету, утверждённую мной, прилагаю при сём¹.
- 4) Надо принять во внимание, что при ломке дома необходимо поставить сторожа. Этого не было сделано при перестройке Худ. театра, и потому много вещей было расхищено каменщиками и др.

С совершенным почтением

К.Алексеев.

26 мая 905

Автограф: ГЦТМ, ф.216, ед.хр.246. Оpubл.: КС-9, т. 7, с.584-585.

¹ Эту смету на 53 р.51 к., составленную В.С.Кирилиным, см.: ГЦТМ, ф.216, ед.хр.233.

26. В.Э.Мейерхольд — Б.К.Пронину
28 мая 1905 г.

И.Н.Певцову из майской полочки вычет аванса не делать.

Мейерхольд.

28 мая 05 г.

Автограф: Музей МХАТ, ф.3, ед.хр. 7/26 (кассовые книги), л.15.

27. В.А.Петрова — В.Э.Мейерхольду
28 мая 1905 г., Пятиизбянская станица

Область Войска Донского, Пятиизбянская станица. 28-го мая.

Глубокоуважаемый Всеволод Эмильевич.

Спешу уведомить Вас, что по независящим от меня обстоятельствам приехать к 1-му июня не могу. Мне придётся запоздать дней на пять-шесть. Очень жалею, что на открытии театра быть не могу, а так бы хотелось провести со всеми дорогой час.

С уважением

Вера Петрова

Автограф: ГЦТМ, ф.166, ед.хр.10.

28. Б.К.Пронин — К.М.Бабанину
28 мая 1905 г., Москва

28 мая, 1905

Милостивый государь!

Всеволод Эмильевич Мейерхольд просит зайти на днях в Художественный театр; он не имеет свободной минутки написать Вам. От 11-ти утра до 11-ти ночи мы работаем в театре (5-7 перерыв, обед). Зайдя в театр, спросите меня или Вс.Эм. — рады с Вами познакомиться и поговорить...

С 1 июня мы переезжаем в Пушкино (Ярославская ж.д.), где репетируем в сарае при фабрике Дюшои — сойти на Мамонтовской платформе удобнее.

С почтением

Борис Пронин

Автограф: РГАЛИ, ф.2671, оп.2, ед.хр.98, л.1-1 об.

29. Листы присутствия

29 мая — 1 июня 1905 г., Москва

Специальные листы присутствия (их разрозненную пачку сохранил В.С.Сергеев) заполнялись относительно регулярно в считанные дни после сбора труппы и до её переезда в Мамонтовку. Использовались либо большеформатные машинописные бланки, либо рукописные, выполненные Е.В.Сафоновой. В июне появились типографские бланки, они в основном служили режиссёрам Студии для срочного информирования труппы об изменениях в порядке репетиций и для замечаний, касавшихся дисциплины (см. *док. 83, 86 и 104*).

Воскресенье 29 мая, в 12 часов дня в верхнем фойе чтение пьесы «Комедия любви» Ибсена. Вызывается вся труппа. [*Б.Пронин*]

29 мая 05 г. Слева карандашом отмечены отсутствовавшие. Чтение началось ровно в 12 часов дня. Читала Е.В.Сафонова. *Вс.Мейерхольд*¹.

Вторник 31 мая, в 12 часов дня в верхнем фойе чтение пьес из намеченного репертуара. Вызывается вся труппа. «Шлюк и Яу» читает Калитович.

Среда 1 июня, в 12 часов дня в верхнем фойе чтение пьесы «Праздник примирения». Читает Кобецкий².

Печатается по ксерокопии с оригинала из коллекции В.С.Сергеева.

¹ Отмечено, что на чтении побывал Станиславский, что Мейерхольд «работает в макетной», Пронин «уехал по делам в Пушкино», Мунт «отпущена в Пушкино», все художники Студии «работают в макетной».

² Помета Б.К.Пронина: «Отсутствовали все за исключением г-ж Преображенской, Шиловской, гг.Ракитина, Кобецкого и Певцова. Опоздали г-жи Калитович, Веригина, г.Леонтьев, г.Логинов, г.Александровский, г.Тюрин, г.Максимов, г-жа Инская». Отмечено также, что Волохова и Нарбекова были освобождены, а Токарская, Канин и Костромской отсутствовали «без уважительных причин».

30. Э.Э.Матерн — В.Э.Мейерхольду

2 июня 1905 г., Малаховка

Ст. Малаховка, 2 июня.

Адрес московский: Рождественский бульвар, св. дом

Дорогой Всеволод Эмильевич.

Мне *очень* хотелось бы повидаться с Вами по поводу Вашего нового театра. Вчера говорил по телефону с Вами, но очень неудачно. Вы всегда так *любезно* ставили мои переводы и так *любезно* относились ко мне. Читал я, что у Вас идут старые пьесы Гауптмана «Коллега Крамптон» и «Красный петух». *Если* Вы ещё не остановились на переводах этих пьес, не сделать ли мне с Вами

вместе перевод этих вещей специально для Вашего театра? Это так легко выполнимо, право. Летом у меня более свободного времени. Также и одноактные пьесы Гофманстала «Дама у окна»¹, [Роденбаха] «Мираж» etc? Может быть, эта мысль Вам подойдёт. Я уже дал [через] А.П.Воротникова не шедшую драму Хейерманса «В работе» В.Э.Репману. Прочитайте её с К.С.Станиславским. Вещь интересная. Интересна ещё его же «Клятва», но это едва ли подойдёт. А «Жуазель»²? Две одноактные пьесы — интересные тоже мог бы предложить. Я в городе бываю по понедельникам, средам, четвергам и пятницам.

Нельзя ли Вам завтра утром протелефонировать мне: 22-96 и завтра же нам повидаться, хотя и в камере бываю до трёх занят. Не заедете ли Вы, может быть, в камеру? Это Вам близко: Каретный ряд, 1-й Знаменский, д. 8, Лубянк[ий] уч[асток]. Или сообщите, где после трёх можем свидеться: я бы заехал к Вам.

Одним словом, сообразите и сообщите. Жму руку Вашу.

Ваш Э.Матерн.

У меня лежит перевод пьесы Пшибышевского «Мать». Прислать Вам её?

Автограф: ГЦТМ, ф.166, ед.хр.6.

¹ Пьеса репетировалась в Студии в сентябре под названием «Женщина в окне».

² «Клятва» («Гетто») Г.Гейерманса в переводе Э.Э.Матерна и А.П.Воротникова издана в 1904 г.; «Жуазель» М.Метерлинка в переводе Э.Э.Матерна и В.Л.Бинштока издана в 1903 г.

31. В.И.Качалов — В.Э.Мейерхольду

Май — сентябрь 1905 г.

Ещё просьба, Всеволод Эмильевич, — не поинтересуетесь ли прочесть пьесу подателя сего. Сам не читал, но читавшие её одобряют.

Может быть, пригодится для театра «Студии».

Ваш Качалов

Автограф: ГЦТМ, ф.166, ед.хр.4. На визитной карточке.

Недатированная записка В.И.Качалова оказалась в архиве С.А.Попова, как и большая часть майской и июньской переписки Студии. Не ясно, о какой пьесе шла речь.

32. А.А.Стахович — К.С.Станиславскому

2 июня 1905 г., Тифлис

Художественный театр, Станиславскому. Приветствую зачатие театра Студия. Желая дружной работы для достижения намеченной художествен-

ной цели, верю в успех дела, предпринятого, направляемого нашим великим художником Станиславским. Поклон всем его сотрудникам.


Стахович

Телеграмма: Музей МХАТ, КС, № 14548, л.102. Помета К.С.Станиславского на обороте телеграфного бланка: «Г-ну Б.К.Пронину».

33. Театр-студия (штат)

3 июня 1905 г.

1-й список 1905-6 гг.



ТЕАТРЪ - СТУДИЯ

МУЗЕЙ МХАТ
К. С.
№ 14548/1

Дирекции и Редакциям.

АЛЕКСАНДРЪ К. С. (СТАНИСЛАВСКІЙ).
Буржуазный ? С.

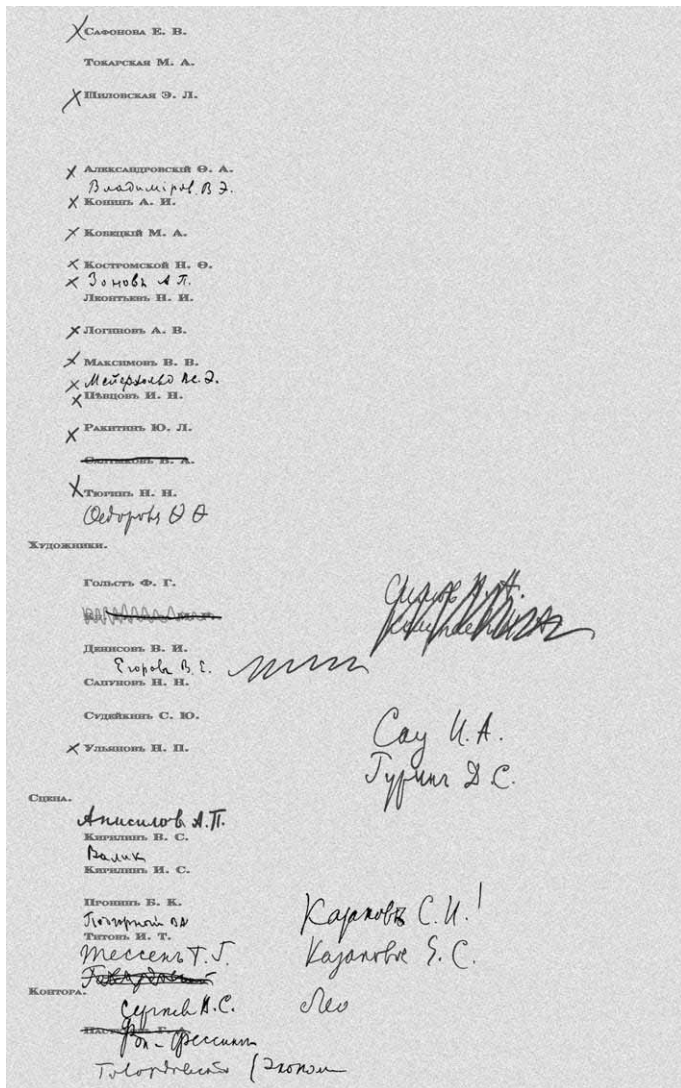
МЕЙЕНКОЛЬДЪ В. Э.
 ПОДЪЯВЪ С. А.
 РЕЙМАКЪ В. Э.

КОНСУЛЬТАНТЫ

Г. М. М. М.
МАМОНТОВЪ С. И.
Маленький ? Т.

АКТЕРЫ.

ВЕРНИЦЫНА В. П.
 ВОЛОХОВА Н. И.
 ЖИКАРИНА Е. Т.
 ИСКРАНЪ Н. Ф.
 ЛЬТОВИЧЪ И. Ф.
 МУРГЪ Е. М.
 НАРЕНКОВА О. П.
 ПЕТРОВА В. А.
 ПЕРГОРАЖЕНСКАЯ О. И.



Дирекция и режиссёры. Алексеев К.С. (Станиславский), Кошеверов А.С., Мейерхольд В.Э., Попов С.А., Репман В.Э.

Консультанты. Мамонтов С.И.

Артисты. Веригина В.П., Волохова Н.Н., Жихарева Е.Т., Инская В.Ф., Литович И.Ф., Мунт Е.М., Нарбекова О.П., Петрова В.А., Преображенская О.И., Сафонова Е.В., Токарская М.А., Шиловская Э.Л.

Александровский Ф.А., Канин А.И., Кобецкий М.А., Костромской Н.Ф., Леонтьев П.И., Логинов А.В., Максимов В.В., Певцов И.Н., Ракидин Ю.Л., Салтыков В.А., Тюрин Н.Н.

Художники. Гольст Ф.Г., кн. Гугунава И.Г., Денисов В.И., Сапунов Н.Н., Судейкин С.Ю., Ульянов Н.П.

Сцена. Кирилин В.С., Кирилин И.С., Пронин Б.К., Титов И.Т.

Контора. Пастухов Г.А.

Музей МХАТ, КС, № 14548, л.1-1 об.

Типографские бланки со списками штата Студии отпечатаны в начале июня (до 1 июня участники репетиций расписывались на самодельных машинописных или рукописных листах).

Экземпляр бланка, вклеенный в «синюю тетрадь», имел, очевидно, характер полуофициального документа.

На нём наслоились обильные разновременные дополнения и изменения, они позволяют судить о переменах, происходивших летом и осенью во всех подразделениях Студии.

В разделе «Дирекция и режиссёры» вычеркнут А.С.Кошеверов и вписан *Г.С.Бурджалов*.

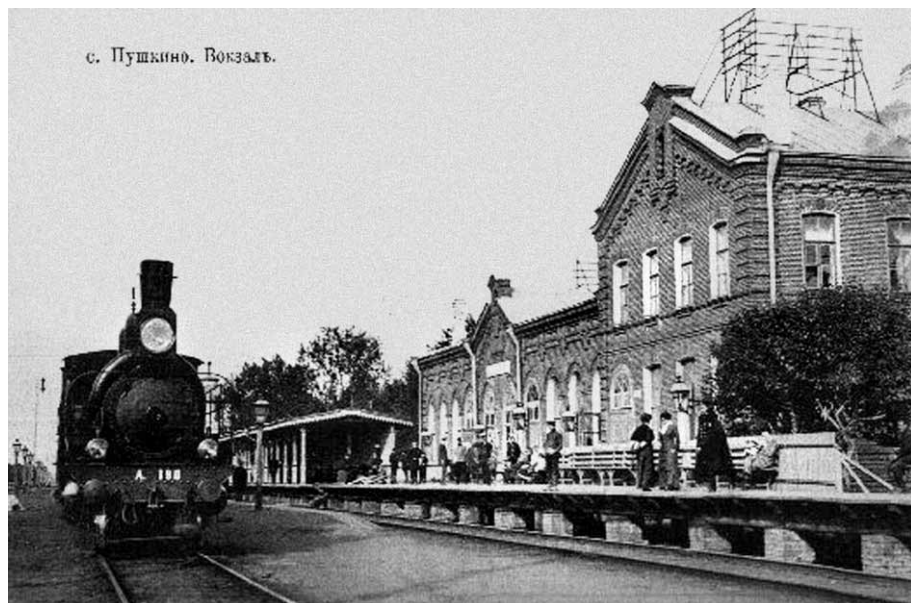
В числе консультантов появились *С.П.Дагилев* и *Ф.О.Шехтель*.

Актёрский список пополнен четырьмя фамилиями: В.Э.Владимиров (псевдоним Репмана), *А.П.Зонов*, *В.Э.Мейерхольд* и *Ф.Ф.Фёдоров*; вычеркнут лишь В.А.Салтыков (он перешёл в театр Н.Н.Вашкевича, см.: *Искусство*, 1905, № 5-7, с.162); из числа актёров, несомненно участвовавших в репетициях, не названы Д.О.Шадрин и Н.А.Баранов.

В списке художников вычеркнут И.Г.Гугунава и вписан *В.Е.Егоров*; на полях были вписаны и затем вычеркнуты фамилии В.А.Симова и Н.А.Колупаева, а также А.В.Филиппова (он должен был заниматься изготовлением искусственных цветов); тут же названы музыканты *Д.С.Гурин* и *И.А.Сац*.

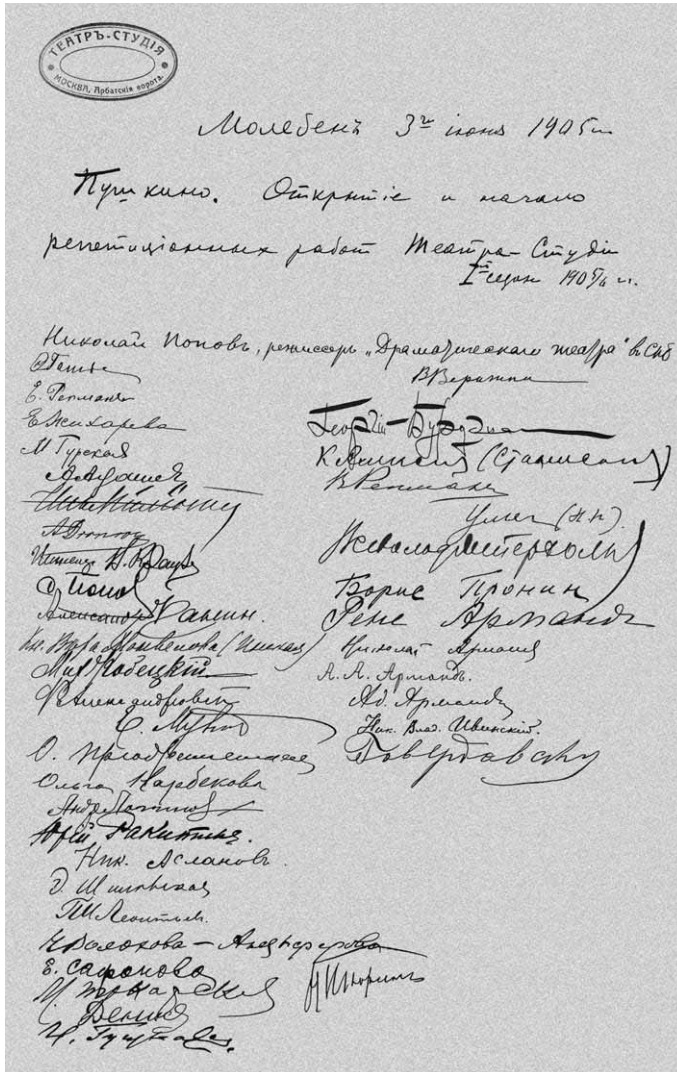
В раздел «Сцена» вписан *А.П.Анисимов*, суфлёры *С.О.Валик* и *В.А.Подгорный*, лепщик-бутафор *Б.Г.Тессен*, костюмеры *С.И.* и *Е.С.Казаковы*.

В разделе «Контора» вычеркнут *Г.А.Пастухов*, но появились *В.С.Сергеев*, *П.А. фон Фесцинг*, *К.Ф.Лео*, эконом *Е.А.Говердовский*.



**34. Молебен 3-го июня 1905-го, Пушкино.
Открытие и начало репетиционных работ Театра-Студии.
1-й сезон 1905/6 г.**

Присутствовавшие на молебне 3 июня в Мамонтовке по случаю начала репетиций, оставили свои подписи на специально заведённом для этого листе.



Николай Попов, режиссёр Драмматического театра в СПб.¹, Ф. Готье, Е. Репман², Е. Жихарева, М. Гурская³, А. Адашев, [позывной], А. Дютои, инженер В. Краузе, С. Попов, Александр Банин, княжна Вера Манвелова (Ин-

ская), Мих. Кобецкий, Ф. Александровский, Е. Мунт, О. Преображенская, Ольга Нарбекова, Андр. Логинов, Юрий Ракитин, Ник. Асланов⁴, Э. Шиловская, П. И. Леонтьев, Н. Волохова-Анциферова, Е. Сафонова, М. Токарская, Денисов, Гугунава, Н. Тюрин, В. Веригина, Георгий Бурджалов, К. Алексеев (Станиславский), В. Репман, Ульянов (Н. П.), Всеволод Мейерхольд, Борис Пронин, Рене Арманд, Николай Арманд, А. А. Арманд, Ад. Арманд⁵, Ник. Влад. Ивинский, Говердовский.

Музей МХАТ, КС, № 14548, л. 24.

¹ Н. А. Попов, брат С. А. Попова, режиссёр, соратник Станиславского по Обществу искусства и литературы, в 1904–1906 гг. служил в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской в Петербурге.

² Е. А. Репман — жена В. Э. Репмана.

³ М. А. Гурская — ученица Школы МХТ.

⁴ Н. П. Асланов — ученик Школы МХТ.

⁵ О семье Арманд см. с. 61.

35. В. В. Лужский — театру Студия 3 июня 1905 г., Покровское-Глебово

Пушкино. Фабрика Дюпои, в театр Студия Станиславскому. Сердечный привет молодым товарищам, успеха, веры, сил.

Василий Лужский

Телеграмма: Музей МХАТ, КС, № 14548, л. 27.

В тот день Лужский передал С. А. Попову (также отсутствовавшему в Мамонтовке) 1000 рублей в фонд Студии (см. *док. 271*).



36. О.Л.Книппер — театру Студия
3 июня 1905 г., Покровское-Глебово

От души желаю успеха молодому театру.

Книппер

Телеграмма: Там же, л.26.

37. В.А.Симов — театру Студия
3 июня 1905 г., Покровское-Глебово

Дай Бог всем сил в чудном бодрящем искании нового и вечного света правды.

Симов

Телеграмма: Там же, л.28.

38. М.Ф.Андреева — К.С.Станиславскому и В.Э.Мейерхольду
3 июня 1905 г., Москва

Мамонтовская платформа, дача Дюшой. Станиславскому и Мейерхольду. Шлём искренние пожелания успеха и процветания новому театру. Пусть он будет велик и да будут ему чужды пристрастие и несправедливость к людям.

Андреева

Телеграмма: Там же, л.32.

Подписанная М.Ф.Андреевой телеграмма построена как приветствие Студии от неё и А.М.Горького. Бланк очень небрежно оформлен почтовым служащим, последнее слово читается предположительно.

39. А.Л.Вишневский — театру Студия
3 июня 1905 г., Москва

Поздравляю всех большим праздником, шлю лучшие пожелания, дай Бог, чтобы дружная работа, горячая любовь к делу привели к желанным результатам. Крепко жму руки, Константина Сергеевича целую, обещаю всё, что от меня зависит, помогать советом и делом, жалею, что не могу быть с вами, уезжаю лечиться.

Вишневский

Телеграмма: Там же, л.29.

40. А.А.Санин — театру Студия
3 июня 1905 г., Петербург

Сердечное спасибо за память, внимание. Шлю всем горячий привет, дай вам Бог сил, веры, согласия, успехов, радостей. Дружно гребите во имя прекрасного против течения.

Санин

Телеграмма: Там же, л.33.

Текст телеграммы читается как ответ на знак внимания, уже оказанный А.А.Санину Студией.

41. Н.Г.Александров — театру Студия
3 июня 1905 г., Липецк

Приветствую новый храм искусства. Дай Бог служителям его сил исполнить честно свой долг, да поможет им Бог открыть новый путь в дорогом всем нам искусстве.

Александров

Телеграмма: Там же, л.36.

Н.Г.Александров и Н.А.Румянцев возглавляли игравшую летом в Липецке небольшую труппу молодых артистов МХТ и учеников его школы; телеграмму, присланную от имени этой труппы Н.А.Румянцевым, см. ниже.



Липецкая труппа. Лето 1905 г.

42. Н.А.Румянцев и другие — театру Студия
3 июня 1905 г., Липецк

Искренно желаем успехов, успехов. Верим в широкое будущее.
Пинчук, Тарина, Мошкова, Кашкарова, Румянцева, Румянцев, Лаврентьев, Шадрин, Васильев, Эберле

Телеграмма: Там же, л.35.

43. В.Н.Павлова — театру Студия
3 июня 1905 г., Москва

Всей душой желаю счастья, удачи, сил, энергии новому другу театру.

Павлова

Телеграмма: Там же, л.37.

В.Н.Павлова — актриса МХТ.



44. К.М.Бабанин — В.Э.Мейерхольду
3 июня 1905 г., Москва

Приветствую Вас, Всеволод Эмильевич, и всю труппу театра-студии и желаю полнейшего успеха в идейной работе, микроскопическое участие в которой было бы для меня блаженством.

Черновой автограф: РГАЛИ, ф.2671, оп.2, ед.хр.240.

В архиве Студии телеграмма К.М.Бабанина отсутствует.

45. В.И.Немирович-Данченко — В.Э.Мейерхольду
4 июня 1905 г., Москва

От души желаю всем бодрого настроения и энергии для горячей вдохновенной работы.

Немирович-Данченко

Телеграмма: Музей МХАТ, РС, № 14548, л.38.

Ответ Студии Немировичу-Данченко не выявлен.

46. Студия — В.В.Лужскому
4 июня 1905 г.

Москва. Петровско-Разумовское. Иваново. Василию Васильевичу Калужскому. Тронуты Вашим тёплым отношением к молодому начинанию, благодарим, шлём привет.

Театр Студия

Там же, л.39.

Черновик ответа написан Мейерхольдом.

47. Студия — А.Л.Вишневному
4 июня 1905 г.

Ессентуки, востребования, артисту Вишневному. Большое спасибо.

Театр Студия

Там же, л.30.

Черновик ответа написан Мейерхольдом.



48. Студия — А.А.Санину
4 июня 1905 г.

Спасибо, хотели бы навсегда сохранить связь с дорогим учителем.

Театр Студия

Там же, л.34.

Черновик ответа написан Мейерхольдом.

49. Студия — Н.Г.Александрову и Н.А.Румянцеву
4 июня 1905 г.

Липецк, театр, Александрову и Румянцеву. Театр Студия шлёт привет, сердечное пожелание, чтобы ваша «Чайка» осчастливила вас успехом и всегда несла вас на крыльях своих в мир красоты и служения Истине. Спасибо Вам и родной труппе за память.

Там же, л.40.

Черновик ответа написан Мейерхольдом.

50. Студия — В.Н.Давыдову
4 июня 1905 г.

Петербург. Николаевская, 17, Владимиру Николаевичу Давыдову. Театр-студия, начав подготовительную работу, радуется видеть в своей среде учеников великого артиста-художника и учителя сцены.

Автограф Мейерхольда. Там же, л.42. Опубл.: *Переписка*, с. 52.

51. В.Шенфинкель и другие — В.Э.Мейерхольду
6 июня 1905 г., Херсон

Из далёкого Херсона, в котором Вы впервые самостоятельно выступили как высокоталантливый провозвестник новой драмы, мы шлём Вам, дорогой Всеволод Эмильевич, наш искренний привет и радуемся, что открываемая Вами в самом сердце России Студия будет воспитывать и облагораживать всех истинных ценителей высокого сценического искусства, в числе ярких пред-

ставителей которого Вы занимаете такое почётное место. От лица всех Ваших херсонских почитателей

Вера Шенфинкель, Беккер, Полозовы, Шах, Бродская

Телеграмма: Там же, л.25.

52. Дирекция театра Студия — Московскому градоначальнику

Начало (до 7-го) июня 1905 г., Москва

Его Превосходительству
Господину Московскому Градоначальнику
Дирекции Театра «Студия»

Прошение

Нами, нижеподписавшимися, снят на предстоящий зимний сезон 1905—1906 г. театр, находящийся в доме О.А.Титовой Арбатской ч[асти] первого уч[астка]. Театру присвоено нами название «Студия» ввиду того, что, составляя как бы филиальное отделение Художественного театра, он будет способствовать исканию новых форм сценического искусства. В театре предполагаются как драматические спектакли, так и вокальные, музыкальные и литературные вечера и утра. Почтительнейше ходатайствуем перед Вашим Превосходительством о разрешении нам открытия вышеназванного театра «Студия» на общих цензурных и административных основаниях, предъявляемых к частным театрам г. Москвы.

Автограф В.И.Немировича-Данченко: Музей МХАТ, НД, № 586 (8112).

Можно предположить, что черновик прошения московскому градоначальнику составлен Немировичем-Данченко в ответ на просьбу Станиславского, который, наметив на 7 июня «общий съезд» для осмотра помещений, арендованных для будущей Студии, вслед за пометой об этом записал в блокноте отдельной строкой: «С.Вл.Ив.: когда хлопотать об открытии театра» (см. с.88).

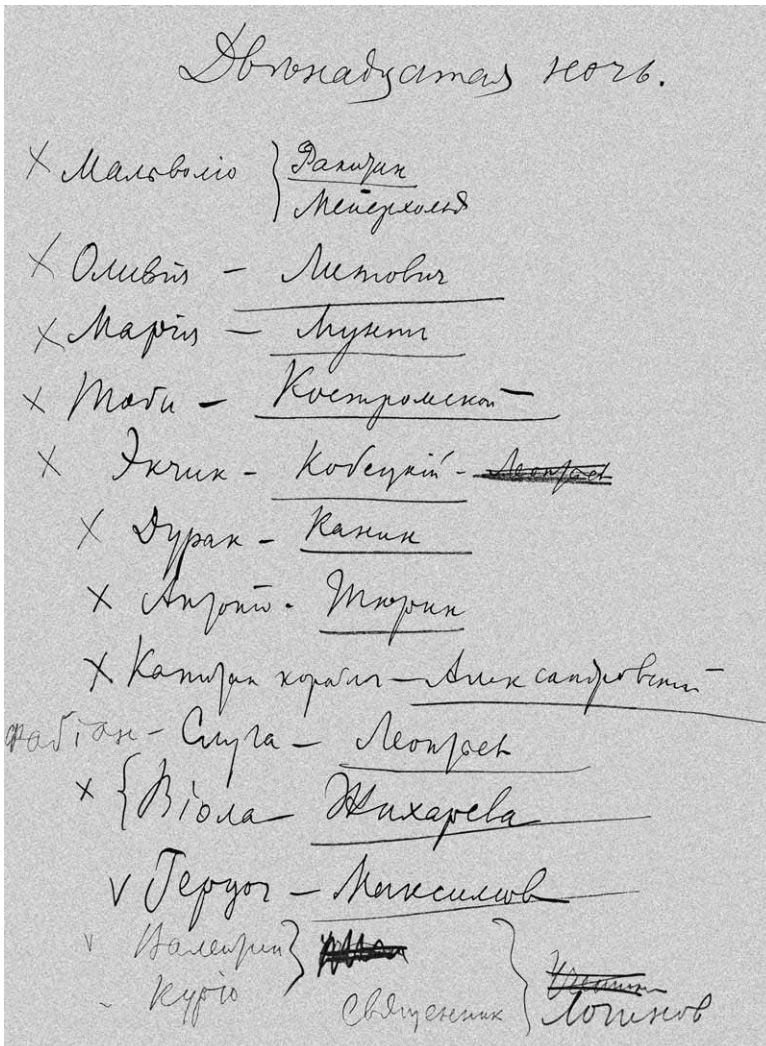
53. К. С. Станиславский и В. Э. Мейерхольд

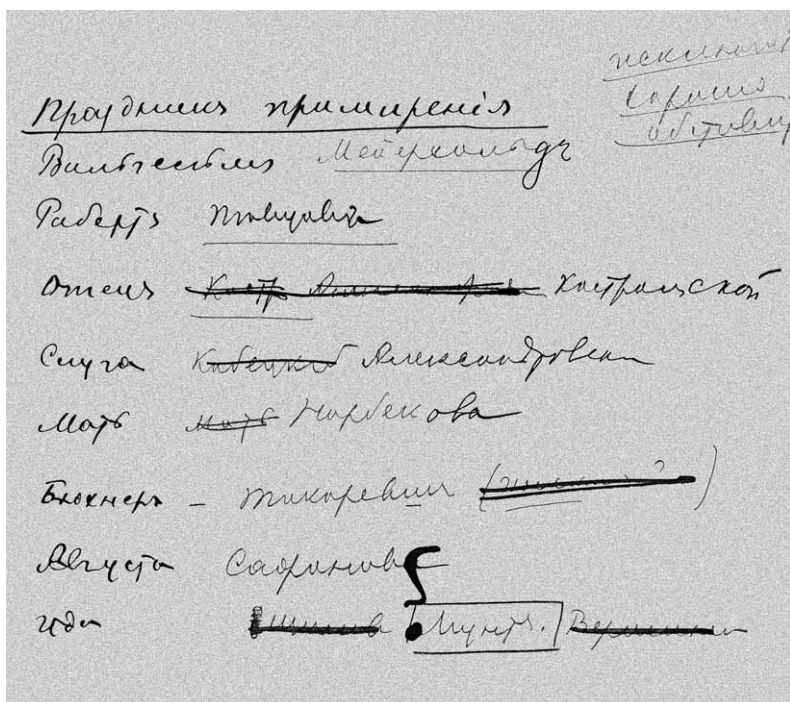
**Распределение ролей,
объявленное 5 и 7 июня 1905 г.**

О том, как к началу репетиций были распределены роли в намеченных спектаклях, позволяют судить два документа, сохранённые В.С.Сергеевым.

На обложке первого из них Мейерхольд написал: «Тетрадь распределения ролей (проектированного)». В эту тетрадь были вписаны Е.В.Сафоновой, исполнявшей обязанности конторщицы (следовательно, после 25 мая), списки персонажей тринадцати пьес — «Ганнеле», «Снег», «Кредиторы», «Коллега Крамптон», «Красный петух», «Женщина в окне», «Смерть Тентажиля», «Комедия любви», «Сфинкс», «Шлюк и Яу», «Продавец солнца», «Мираж», «Дружки».

Фамилии исполнителей — они вписаны Станиславским и лишь в некоторых случаях дополнены или заменены Мейерхольдом — появились в ней в процессе обсуждения и поиска наиболее приемлемых кандидатур. Тогда же, в ходе обсуждения, Станиславский внёс в эту тетрадь распределение «Праздника примирения», а Мейерхольд — «Двенадцатой ночи».





В одних случаях распределение почти не вызывало затруднений, в других предлагались и отвергались варианты, Станиславский вписывал фамилии, вычёркивал их, брал в квадратные (и даже в двойные квадратные) рамки, очерчивал кружком. Попутно устанавливали очередь будущих исполнителей, порой указывалось, кто из намечаемых начнёт репетировать. Ни Станиславскому, ни Мейерхольду ещё не были ясны силы отдельных членов труппы, и многие назначения были приблизительны. «Мне <...> дали роли, к которым я подходила только внешне», — вспоминала Веригина, объясняя это тем, что Станиславский мало знал её как актрису, а Мейерхольд не знал совсем (см. с.725).

Распределение «Ганнеле» (на первой странице тетради) велось с той обстоятельностью, какая сказалась в «Маленьком деле» (см.: *Наследие 2*, с.507-508).

В «Снеге» затруднение вызвала роль Тадеуша. Первым кандидатом был назван Мейерхольд, вторым — Костромской, третьим — Салтыков; обсуждались также кандидатуры Кобецкого, Кошеверова, Максимова. Роли Бронки и Макрины оставались за Мунт и Нарбековой. На роль Евы помимо Волоховой, основной исполнительницы, намечались Жихарева (второй) и Калитович (третьей). Певцов оставался первым исполнителем роли Казимира, но на неё назначались также Кобецкий (вторым) и Максимов (третьим): «У обоих роль играна», — пометил Станиславский, имея в виду, что один приготовил её в училище, а другой играл Казимира в любительском спектакле, заслужив похвалу В.Н.Давыдова. На роль лакея Станиславским был вписан Костромской (в расчёте, очевидно, на ярко характерный облик этого чисто служебного персонажа), но его фамилия зачёркнута Мейерхольдом, вписавшим Логинова.

В «Крамптоне» за Мейерхольдом, Мунт и Костромским сохранялись роли, играные в провинции, Певцов намечался на роль Лефлера. Канину, игравшему в Тифлисе лирическую роль Макса, передавалась характерная роль Янецкого. Из эпизодических ролей были размечены немногие, одна предназначалась Кошеверову (Кирхейзен), другая — Репману (Зейферт), третья — А.П.Лосю (Штенцель), вернувшемуся в этот сезон в МХТ, но в труппу Студии не входившему.

«Женщина в окне» сохраняла исполнительниц тифлиского спектакля (Дианора — Волохова, кормилица — Нарбекова). Роль Браччио, сыгранная в Тифлисе А.Л.Загаровым, назначалась Костромскому.

В «Смерти Тентажиля» на роль Тентажиля Станиславским вписаны Петрова и Мунт (с пометой: «Мунт репетирует»); Мейерхольд добавил Веригину. На роль Игрэны помимо Шиловской предполагались Волохова и Преображенская, обе не были утверждены. Волохова не была утверждена и на роль Белланжеры. Единственным исполнителем Агловаля Станиславский назвал Мейерхольда, вторым Мейерхольд вписал Кобецкого, но возле фамилии Мейерхольда Станиславский пометил: «Репетирует».

Состав исполнителей «Комедии любви» на этом этапе не вызывал затруднений и почти не имел вариантов, сразу сложившись таким, каким и был объявлен 5 июня. Лишь роль фру Гальм, назначавшаяся Нарбековой, передали Инской, Нарбекова понадобилась для характерной роли фру Стреман. С первых репетиций в начале июля этот состав претерпел изменения.

Почти без вариантов сложилось распределение «Сфинкса», хотя на роль Анны первой была предложена Петрова, и лишь затем Веригина, а на роль Леона — Леонтьев с пометой «Пробовать». Певцов, наиболее очевидная кандидатура на роль Леона, также возникал, но в этой пьесе его не стали занимать.

На обороте листа, отведённого для «Сфинкса», Станиславский вписал распределение «Праздника примирения», пометив: «Исключительно хорошо обставить». Сохранялись все основные участники спектакля, поставленного Мейерхольдом ещё в Херсоне («Вильгельм — Мейерхольд, Роберт — Певцов, отец — Костромской, мать — Нарбекова, Ида — Мунт»), не был утверждён ни один из дублёров, предлагавшихся в ходе обсуждения (отец — Александровский, Ида — Шиловская, Веригина).

В предварительном обсуждении «Шлюка и Яу» остановились на том, что Максимов получает роль Ранда, Ракитин — Карла, Кобецкий — Мальмштейна. Но сначала Кобецкий рассматривался как кандидат на роли Ранда и Мальмштейна, Ракитин — на роли Карла и Мальмштейна, Максимов — на роли Ранда и Карла. Кандидатура Мейерхольда на роль Карла на этом этапе не возникала. Какие-то сомнения вызвало назначение Литович на роль Зидзелиль (её фамилия вычеркнута, но снова внесена Мейерхольдом, вписавшим: «Литович и ученица»). Назначение Нарбековой на роль Аделуц было бесспорным; на роль Яу помимо Баранова называли кандидатуру Шадрина, но его фамилия густо заштрихована. Роль Шлюка поручалась Логинову. На эпизодическую роль пажа Хадита намечали Петрову. В ещё менее заметной роли шута предполагали занять Певцова. На выпавшую впоследствии (при сокращении текста) роль меховщика назначали Александровского. Внизу листа Мейерхольд написал: «Остальные роли — вся труппа и все режиссёры».

При предварительном обсуждении «Продавца солнца» было решено на центральную роль пробовать Костромского, Певцова, Кобецкого, Леонтьева и Ракитина. В окончательном варианте распределения в конкурсе на эту роль должен был участвовать и Мейерхольд. Отмечено, что в ролях прохожих будут заняты «вся труппа и режиссёры».

Обе роли в «Дружках» без колебаний были поручены Александровскому и Логинову.

Распределение «Двенадцатой ночи» в конце тетради без единой пометки внесено Мейерхольдом. Вычеркнут лишь Леонтьев, намечавшийся вместе с Каниным на роль Эчкика (он понадобился для роли Фабиана), и снято указание на то, что роли Валентина и Курио предполагается поручить ученикам. Открывал перечень персонажей Мальволио, первым исполнителем был назван Ракитин, Мейерхольд — вторым.

Были перечёркнуты страницы, отведённые для «Кредиторов» (основные роли назначались Волоховой, Певцову, Костромскому), для «Красного петуха» (роли Филища и его жены назначались Певцову и Нарбековой, игравшим их, очевидно, в Херсоне, роль Лангейнриха — Кошеверову) и для «Миража» (исполнители не назначались).

На страницах тетради Станиславский пронумеровал очерёдность спектаклей: первый — «Ганнеле», второй — «Снег», третий — «Коллега Крамpton», четвёртый — «Комедия любви», пятый — «Шлюк и Яу», шестой — «Праздник примирения». Нет номеров возле названий «Женщина в окне», «Смерть Тентажиля», «Сфинкс», «Продавец солнца», «Дружки»; это состав спектакля миниатюр. «Двенадцатая ночь» номера не получила. Предполагаемый порядок будущих премьер вновь был пересмотрен в ближайшие дни после начала репетиций (см. *док.1, запись 37*).

На внутренней обложке этой тетради Мейерхольд написал:

Роздано или объявлено

5/VI—05: «Снег», «Смерть Тентажиля», «Комедия любви», «Праздник примирения», «Сфинкс»;

7/VI—05: «Ганнеле», «Женщина в окне», «Продавец солнца», «Дружки», «Двенадцатая ночь».

Эта запись противоречит «Репертуарному календарю», где отмечено, что 5 июня репетиций не было.

На основе этой черновой рабочей тетради были составлены публикуемые ниже чистовые листы, по которым 5 и 7 июня распределение ролей было сообщено труппе и на которых артистам было предложено поставить свои подписи. Названные исполнители — почти без исключения — сделали это.

Листы с распределением «Снега», «Праздника примирения», «Сфинкса», «Ганнеле», «Женщины в окне» и «Продавца солнца» приготовлены Мейерхольдом, это его автографы. На листе с распределением «Смерти Тентажиля» ему принадлежит только шапка, действующие лица и исполнители вписаны Сафоновой. Она же приготовила листы с распределением «Комедии любви», «Дружков», «Двенадцатой ночи» (на этом листе не расписался ни один из исполнителей).

На листы к «Шлюку и Яу» и «Крамptonу» Сафонова внесла списки действующих лиц; из исполнителей на первом из них указан лишь Баранов—Яу, на втором Канин—Янецкий и Ракитин—Макс; распределение ролей в этих пьесах объявлено не было.

Распределение ролей в «Сфинксе»:

Роли расписываются.

Мать — В.Ф.Ильская; Анна — В.П.Веригина; Леон — П.И.Леонтьев;
 Артур — М.А.Кобецкий; Аббат — Н.Ф.Костромской; Пётр — А.В.Логинов.

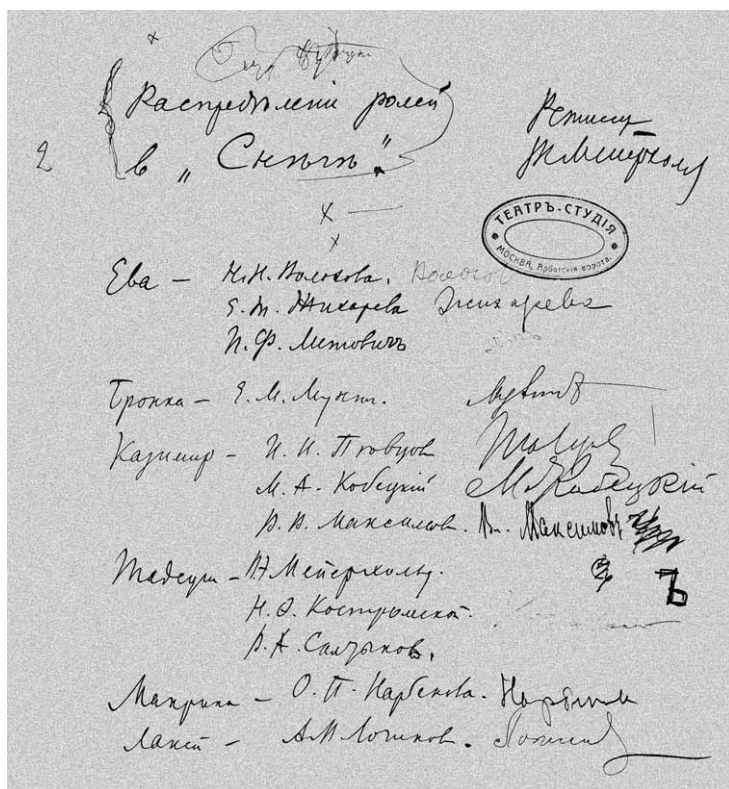
Режиссёр Вс.Мейерхольд.

5 июня 05.

Распределение ролей в «Снеге»:

Режиссёр Вс.Мейерхольд.

Ева — Н.Н.Волохова; Е.Т.Жихарева, И.Ф.Литович; Бронка —
 Е.М.Мунт; Казимир — И.Н.Певцов, М.А.Кобецкий, В.В.Максимов;
 Тадеуш — В.Э.Мейерхольд, Н.Ф.Костромской, В.А.Салтыков; Макри-
 на — О.П.Нарбекова; Лакей — А.В.Логинов.

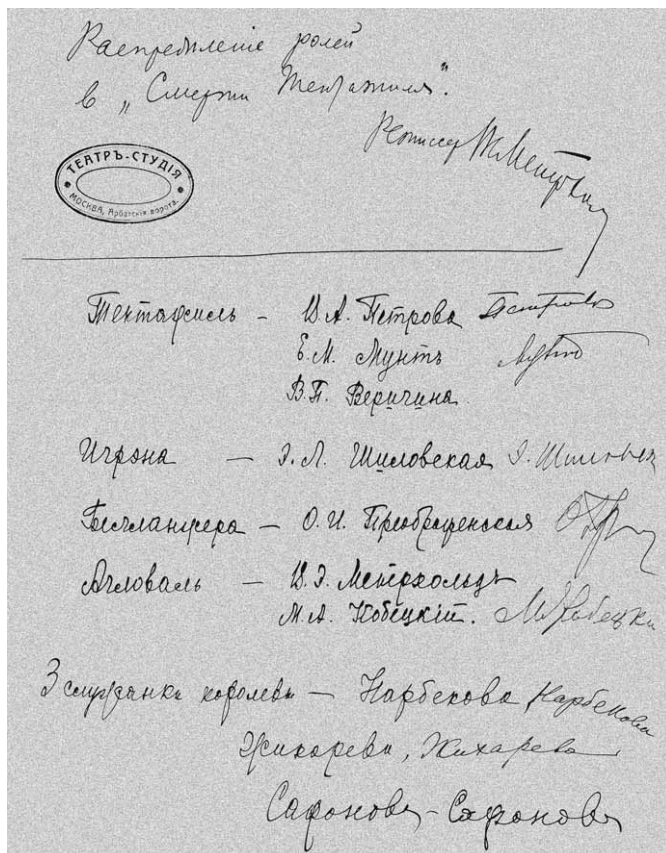


Распределение ролей в «Смерти Тентажиля»:

Режиссёр Вс.Мейерхольд.

Тентажиль — В.А.Петрова, Е.М.Мунт, В.П.Веригина; Игрэна —
 Э.Л.Шиловская; Белланжера — О.И.Преображенская; Агловаль —

В.Э.Мейерхольд, М.А.Кобецкий; три служанки королевы — Нарбекова, Жихарева, Сафонова.



Распределение ролей в драме Гауптмана «Праздник примирения»:

Роли расписываются.

Режиссёр *Вс. Мейерхольд.*

Доктор Шольц — *Н.Ф. Костромской*; фрау Минна Шольц — *О.П. Нарбекова*; Августа — *Е.В. Сафонова*; Роберт — *И.Н. Певцов*; Вильгельм — *В.Э. Мейерхольд*; фрау Бюхнер — *М.А. Токарская*; Ида — *Е.М. Мунт*; Фрибе — *Ф.А. Александровский.*

5 июня 1905 г.

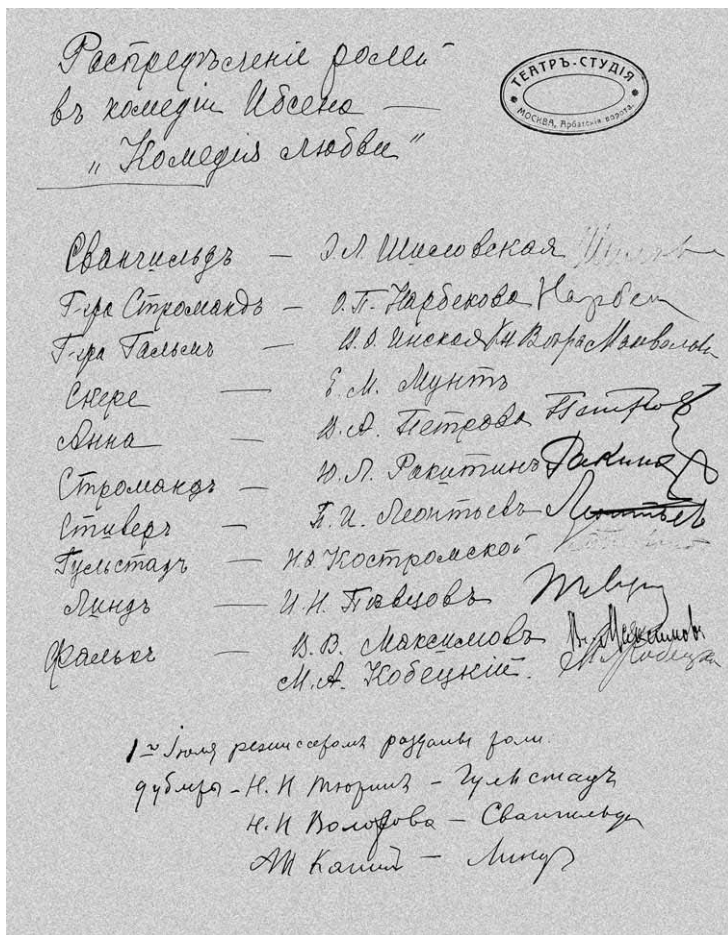
Пушкино.

Распределение ролей в комедии Ибсена «Комедия любви»:

Свангильд — *Э.Л. Шиловская*; г-жа Строманд — *О.П. Нарбекова*; г-жа Гальм — *В.Ф. Инская*; Скере — *Е.М. Мунт*; Анна — *В.А. Петрова*; Строманд

— Ю.Л. Ракитин; Стивер — П.И. Леонтьев; Гульстад — Н.Ф. Костромской; Линд — И.Н. Певцов; Фальк — В.В. Максимов, М.А. Кобецкий.

[Рукою Зюнова:] 1 июля режиссёром розданы роли: дублёры — Н.Н. Тюрин — Гульстад, Н.Н. Волохова — Свангильд, А.И. Канин — Линд.



Распределение ролей в «Ганнеле»:

Подчёркнутые начинают репетиции.

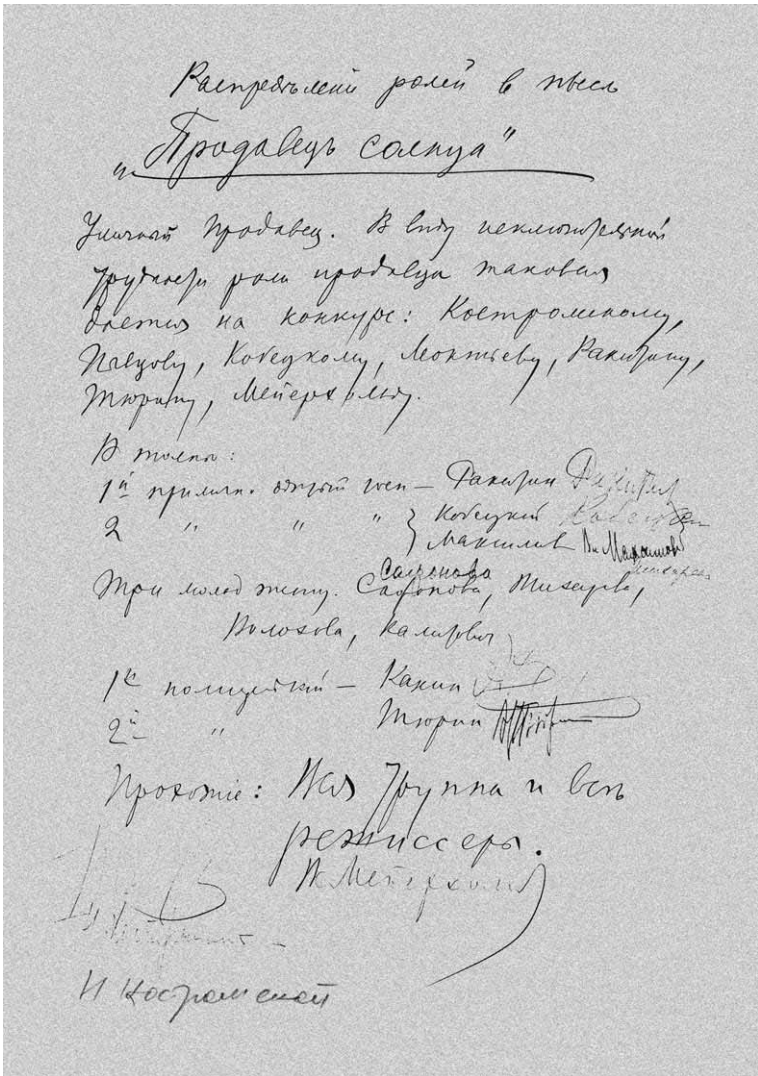
Ганнеле — Мунт, Веригина; Готвальд — Кошеверов, Кобецкий; сестра Марта — Волохова, Жихарева; Тульпе — Нарбекова, Инская; Гедвига — Токарская; Пleshке — Певцов, Александровский; Ганке — Леонтьев, Костромской; Зейдель — Тюрин; Шмидт — Александровский; Доктор (Раулер?) — Логинов; Бургомистр — Ракитин; Маттерн — Костромской; Тень матери — Калитович, Жихарева; Три светлых духа — Петрова, Веригина, Преображенская; портной — Канин.

Распределение ролей в пьесе «Продавец солнца»:

Уличный продавец — ввиду исключительной трудности роли продавца та-
ковая даётся на конкурс: Костромскому, Певцову, Кобецкому, Леонтьеву,
Ракитину, Тюрину, Мейерхольду.

В толпе: 1-й прилично одетый господин — Ракитин; 2-й прилично одетый
господин — Кобецкий, Максимов; три молодые женщины — Сафонова,
Жихарева, Волохова, Калитович; 1-й полицейский — Канин; 2-й полицей-
ский — Тюрин.

Прохожие: вся труппа и все режиссёры.



[Распределение ролей в пьесе] «Женщина в окне»:

Мессер Браччио — *Костромской*; Дианора — *Волохова*; Кормилица — *Нарбекова*.

[Распределение ролей в пьесе] «Двенадцатая ночь»:

Мальволио — *Ракитин, Мейерхольд*; Оливия — *Литович*; Мария — *Мунт*; Тоби — *Костромской*; Эччик — *Кобецкий*; Дурак — *Канин*; Антонио — *Тюрин*; Капитан корабля — *Александровский*; Фабиан, слуга — *Леонтьев*; Виола — *Жихарева*; Герцог — *Максимов*; Валентин — [не заполнено]; Курио — [не заполнено]; Священник — *Логинов*.

[Распределение ролей в пьесе] «Дружки»:

Пляши-нога — *Александровский*; Уповающий — *Логинов*.

Печатается по ксерокопии с оригинала из коллекции В.С.Сергеева.

По этой тетради Мейерхольд составил лист будущей занятости артистов Студии.

54. Е.П.Нелидова и Н.М.Щепановский — В.Э.Мейерхольду 10 июня 1905 г., Казань

Театр-студия, дом Гирша, режиссёру Мейерхольду. Искренно приветствую молодое дело и его талантливое руководителя-режиссёра.

Нелидова, Щепановский

Телеграмма: Музей МХАТ, РС, № 14548, л.31.



РАЗДЕЛ ТРЕТИЙ

55. «Репертуарный календарь»

3 июня — 24 октября 1905 г.

Большая самодельная тетрадь для «Репертуарного календаря» была подготовлена Е.В.Сафоновой — её рукой на специально разлинованные листы заранее вписаны числа и дни недели с 20 мая по 31 декабря, отмечены праздничные дни.

Заполнять «Репертуарный календарь» начали 3 июня, в день молебна в Мамонтовке, обрывается он 24 октября, остальные страницы остались чистыми.

Первые записи сделаны Е.В.Сафоновой. С 11 июня начинают появляться записи Мейерхольда, Пронина, Бурджалова; с конца июня «Календарь» вёл А.П.Зонов. Во многих случаях записи о назначенных репетициях первоначально делались карандашом, затем поверх карандаша повторялись чернилами, после чего карандаш стирался не всегда.

Помимо кратких основных записей (час начала репетиции и репетируемая пьеса) с июля во всё возрастающем количестве появлялись попутно уточняющие пометы организационного и технического характера. Они делались карандашом и обычно стирались, хотя многие поддаются прочтению даже в той ксерокопии, по которой публикуется документ. Страницы «Календаря», заполнявшиеся в конце сентября, переполнены множеством наслаивавшихся помет, передающих напряжённый ритм подготовки к генеральным репетициям.

При публикации по возможности унифицировано обозначение дней недели, времени репетиций (утро, вечер). Проставлявшиеся нерегулярно отсылки к листам «Дневника», заполнявшимся режиссёрами параллельно с «Репертуарным календарём», возникают с вечерней репетиции 20 июня («дн. № 30») и перестают появляться после вечерней репетиции 1 октября («дн. № 196»). Полустёртый карандашный текст дан в ломаных скобках. Две пометы Мейерхольда на полях — о варианте репертуара на предстоящий сезон, исключая натуралистические пьесы Гауптмана (18 июля), и о визите к В.Я.Брюсову, назначенном на 13 сентября, — даны под строкой.

Распределение работ на сезон 1905/6 г.

Июнь

3, пятница.

1 час дня — молебен;

5 час. веч. — распределение ролей.

4, суббота.

Репетиции нет.

5, воскресенье (Св. Троица).

Репетиции нет.

6, понедельник (День Св. Духа).

Репетиции нет.

7, вторник.

11 час. утра — беседа и репетиция «Снега»;

7 час. веч. — репетиция «Снега»;

2 час. дня — в Москве осмотр театра.

8, среда.

11 час. утра — репетиция «Снега»;

7 час. веч. — репетиция «Снега».

9, четверг.

11 час. утра — «Сфинкс»: а) чтение пьесы режиссёром,

б) беседа,

с) чтение по ролям 2 раза;

7 час. веч. — репетиция «Снега».

10, пятница.

11 час. утра — репетиция «Снега»;

7 час. веч. — репетиция «Снега».

11, суббота.

11 час. утра — «Снег», 3 и 4 акты;

7 ч. вечера — «Снег».

12, воскресенье.

11 час. утра — «Сфинкс»;

7 ч. вечера — «Смерть Тентажиля», беседа.

13, понедельник.

11 ч. утра — «Снег», 3 и 4 акты;

7 ч. веч. — «Смерть Тентажиля».

14, вторник.

11 час. утра — «Снег»;

7 час. веч. — «Снег»; <полустёртый карандаш: послано письмо 13-го>.

15, среда.

11 час. утра — «Сфинкс»;

7 ч. вечера — «Двенадцатая ночь».

16, четверг.

11 час. утра — «Двенадцатая ночь»;

7 час. веч. — «Смерть Тентажиля».

17, пятница.

11 час. утра — «Сфинкс»;

7 час. веч. — «Двенадцатая ночь».

18, суббота.

11 час. утра — «Двенадцатая ночь»;

7 час. веч. — «Смерть Тентажиля». Вызвать Саца.

19, воскресенье.

11 час. утра — «Снег», Ева — Жихарева, Казимир — Кобецкий;

7 час. веч. — «Ганнеле», чтение. Вызвать Саца.

20, понедельник.

11 час. утра — «Смерть Тентажиля»;

7 час. веч. — «Снег», 1, 2, 3 акты, Нарбекова, Певцов, Костромской, Мунт, [Жихарева. — *Зацёркнута*], Волохова, дн. № 30.



21, вторник.

11 час. утра — «Снег», 4 акт, Певцов, Костромской, Мунт, Нарбекова, дн. № 31;

7 час. веч. — «Сфинкс», Веригина, Инская; 8 час. веч. — «Сфинкс», остальные, дн. № 32.

22, среда.

- 11 час. утра — «Снег», 4 и 1 акты, все участвующие;
2 час. дня — «Ганнеле», музыкальная репетиция;
7 час. веч. — «Двенадцатая ночь», все участвующие.

23, четверг.

- 11 час. утра — «Снег», 4-й акт и отдельные сцены из других актов;
2 ч. дня — «Ганнеле», музыкальные номера, Костромской, Кобецкий;
7 час. веч. — этюды Метерлинка;
8 час. веч. — «Смерть Тентажиля», первая проба.

24, пятница.

- 11 час. утра — «Смерть Тентажиля», вторая проба;
2 ч. дня — «Ганнеле», Литович, Мунт, Веригина, Волохова, Петрова;
7 час. веч. — этюды Метерлинка;
8 час. веч. — «Сфинкс», целиком.

25, суббота.

- 11 час. утра — «Снег»: 4-й акт и отдельные сцены из других актов;
2 ч. дня — «Ганнеле», все участвующие в музыкальных номерах, Мунт, Веригина, Петрова, Литович, Жихарева, Волохова, Шиловская;
7 час. веч. — «Смерть Тентажиля».

26, воскресенье.

- 11 час. — этюды Метерлинка;
12 ч. — «Шлюк и Яу», известить Баранова;
7 час. веч. — [«Снег»], сцена Тадеуша и Евы из финала III-го акта;
8 ч. — «Смерть Тентажиля».

27, понедельник.

- 11 час. утра — «Снег», вся пьеса, просить М.С.Неменову к 1 часу дня;
7 час. веч. — «Смерть Тентажиля».

28, вторник.

- 11 час. утра — «Снег», 1 акт, Бронка, Казимир;
12 час. утра — «Смерть Тентажиля»;
7 час. веч. — «Снег», вся пьеса. В.Э.Репман, С.А.Попов, Г.С.Бурджалов.

29, среда (Св. Апостолов Петра и Павла).

- 11 ч. — «Двенадцатая ночь»;
7 ч. — «Смерть Тентажиля».

30, четверг.

- 11 ч. — «Смерть Тентажиля»;
7 ч. — «Двенадцатая ночь»;
8½ ч. — «Сфинкс».

Июль

1, пятница.

11 ч. — «Комедия любви», беседа и считка, дн. № 51;

7 ч. — «Шлюк и Яу», дн. № 52.

2, суббота.

Годовщина смерти А.П.Чехова. Репетиций ни утром, ни вечером не было, дн. № 53.

3, воскресенье.

11 ч. — «Смерть Тентажиля»:

а) чтение замечаний К.С.Станиславского,

б) репетиция, приглашается вся группа,

дн. № 54;

7 ч. — «Двенадцатая ночь», дн. № 55.

4, понедельник.

11 ч. — «Комедия любви»;

6 ч. — «Смерть Тентажиля».

5, вторник.

7 ч. — «Сфинкс»;

<полустёртый карандаш>: [утро] — «Двенадцатая ночь»;

5 час. — заседание режиссёрского управления;

½ 7 — «Сфинкс» на сцене, параллельно «Смерть Тентажиля».

6, среда.

7 ч. — «Смерть Тентажиля»;

<полустёртый карандаш>: 12 ч. — «Шлюк и Яу», по телеф. [нрзб.] вызвать Баранова, [нрзб.]; Канин и Леонтьев — Шлюк».

7, четверг.

11 ч. — «Комедия любви», 1 акт, дн. № 60;

7 ч. — «Смерть Тентажиля», дн. № 61.

8, пятница.

<Полустёртый карандаш>: 11 ч. — «Комедия любви», 2 акт, Веригина — письмо; 100 р. — Пронин»;

12 ч. — «Сфинкс», дн. № 62;

7 ч. — «Комедия любви», дн. № 63.

9, суббота.

11 ч. — «Комедия любви», дн. № 64;

7 ч. — «Смерть Тентажиля», дн. № 65.

10, воскресенье.

- 11 ч. — «Шлюк и Яу», дн. № 66;
7 ч. — «Смерть Тентажиля», дн. № 67.

11, понедельник.

- 11 ч. — «Двенадцатая ночь», дн. № 68;
6 ч. — «Сфинкс»; 8 ч. — «Сфинкс», дн. № 69.

12, вторник.

- 11 ч. — «Комедия любви», дн. № 70;
7 ч. — «Смерть Тентажиля», дн. № 71.

13, среда.

- 11 ч. — «Комедия любви», дн. № 72;
7 ч. — «Смерть Тентажиля», дн. № 73.

14, четверг.

- 12 ч. — «Шлюк и Яу», дн. № 74; <Полустёртый карандаш: Баранов уже извещён>.
7 ч. — «Комедия любви», дн. № 75.

15, пятница.

- 11 ч. — «Смерть Тентажиля», дн. № 76;
7 ч. — «Смерть Тентажиля», дн. № 77.

16, суббота.

- 11 ч. — «Комедия любви», дн. № 78;
8 ч. — «Шлюк и Яу», Канин — Шлюк, дн. № 79.

17, воскресенье.

- 12 ч. — «Сфинкс», дн. № 80;
7 ч. — «Комедия любви», дн. № 81.

18, понедельник.

- 11 ч. — «Комедия любви», дн. № 82;
7 ч. — «Шлюк и Яу», дн. № 83*.

19, вторник.

- 11 ч. — сцены Марии, «Двенадцатая ночь», дн. № 84;
11½ ч. — «Двенадцатая ночь» <Полустёртый карандаш: Веригина>;
7 ч. — «Смерть Тентажиля», дн. № 85.

20, среда.

- 11 ч. — «Комедия любви», дн. № 86;

* На полях Мейерхольдом написан вариант репертуара Студии: ««Снег», «Смерть Тентажиля», «Комедия любви», «Двенадцатая ночь», «Сфинкс», «Продавец солнца», «Зелёный попугай», «Дружки», «Шлюк и Яу», «Женщина в окне», «Ганнеле»».

7 ч. — «Смерть Тентажиля», дн. № 87.

21, четверг.

11 ч. — «Комедия любви», дн. № 88;

7 ч. — «Смерть Тентажиля», дн. № 89.

22, пятница (*Тезоименитство Императрицы Марии Феодоровны*).

[Утром] репетиций не было;

8 ч. — «Ганнеле», дн. № 90, <на полях: «Ганнеле», Сац и Неменова, «Смерть Тентажиля», «Ганнеле», Сацу ответ>.

23, суббота.

11 ч. — «Смерть Тентажиля», дн. № 91;

7 ч. — «Смерть Тентажиля», дн. № 92.

24, воскресенье.

11 ч. — «Смерть Тентажиля», дн. № 93;

7 ч. — «Комедия любви», 3-й акт, дн. № 94.

25, понедельник.

11 ч. — «Комедия любви», Свангильд — Волохова, Жихарева, дн. № 95;

7 ч. — «Комедия любви», дн. № 96.

26, вторник.

11 ч. — «Комедия любви», дн. № 97;

6 ч. — «Смерть Тентажиля», с Сацем, дн. № 98.

27, среда

Баранов занят.

11 ч. — «Комедия любви», дн. № 99;

7 ч. — «Смерть Тентажиля», дн. № 100.

28, четверг

Баранов утром занят.

11 ч. — «Комедия любви», 1 и 2 акты, дн. № 101;

7 ч. — «Ганнеле», дн. № 102.

29, пятница.

11 ч. — «Комедия любви», дн. № 103;

7 ч. — «Комедия любви», дн. № 104.

30, суббота (*Рождение Наследника Алексея Николаевича*).

11 ч. — «Двенадцатая ночь», дн. № 105;

1 ч. — «Шлюк и Яу»;

7 ч. — «Шлюк и Яу», <полустёртый карандаш: Костромской, вызвать Баранова>, дн. № 106.

31, воскресенье.

11 ч. — «Смерть Тентажиля», дн. № 107;

1 ч. — «Комедия любви»; 7 ч. — «Комедия любви», дн. № 108. <Полустёртый карандаш: «Смерть Тентажиля», 4 и 5 акты; «Комедия любви», вся, для режиссёрского совета>.

Август**1, понедельник.**

11 ч. — «Шлюк и Яу», <полустёртый карандаш: «Комедия любви»>, дн. № 109;

7 ч. — «Шлюк и Яу», дн. № 110.

2, вторник.

11 ч. — «Смерть Тентажиля», дн. № 111;

8 ч. — «Шлюк и Яу», 5 акт, дн. № 112.

3, среда.

11 ч. — «Ганнеле», дн. № 113;

12½ — «Комедия любви»;

7 ч. — «Снег»: 3-й и 2-й акты, дн. № 114.

4, четверг.

11 ч. — «Смерть Тентажиля», дн. № 115;

1½ ч. — «Ганнеле»;

7 ч. — «Смерть Тентажиля», вся, дн. № 116.

5, пятница.

11 ч. — «Комедия любви», 3-й акт, дн. № 117;

1½ ч. — «Смерть Тентажиля»;

6 ч. — беседа; [7 ч. — «Шлюк и Яу». — *Зачёркнуто*], дн. № 118.

6, суббота (Преображение Господне).

6 час. веч. — собрание в кв. К.С.Станиславского (Каретный ряд, дом Маркова), приглашаются: Г.С.Бурджалов, Вс.Э.Мейерхольд, С.А.Попов, В.Э.Репман, Б.К.Пронин. Репетиций нет ни утром, ни вечером, дн. № 119.

7, воскресенье.

Репетиций нет. Чтение пьесы Горького «Дети солнца» в Художественном театре. 11 ч. — вызывается вся труппа.

8, понедельник.

12 ч. — «Комедия любви», дн. № 120;

7 ч. — «Снег», дн. № 121.

9, вторник.

11 ч. — «Шлюк и Яу», Яу — Костромской, дн. № 122;

8 ч. — «Шлюк и Яу», дн. № 123.

10, среда.

1 ч. — «Комедия любви», дн. № 124;

7 ч. — «Комедия любви», дн. № 125.

11, четверг.

11 ч. — «Шлюк и Яу»: 1, 2, 3, 4 акты, дн. № 126; 8 ч. — 1, 2-й акты «Комедия любви»; 2, 3, 4-й акты «Смерть Тентажиля», дн. № 127. Присутствовал К.С.Станиславский. <Полустёртый карандаш: Вся труппа, Баранов вызван, С.А.Попов извещён>.

12, пятница — 20, суббота.

Репетиций не было.

21, воскресенье.

12 ч. — в Художественном театре. Вся труппа. Репетиций не было.

22, понедельник.

1 ч. дня — «Шлюк и Яу», вся труппа, дн. № 128;

7 ч. — «Шлюк и Яу», вся труппа, дн. № 129.

23, вторник

Попов свободен.

«Ганнеле», дн. № 130; «Ганнеле», дн. № 131.

24, среда.

12 ч. — «Ганнеле», дн. № 132;

7 ч. — «Шлюк и Яу», дн. № 133.

25, четверг.

12 ч. — «Праздник примирения», выправка ролей, дн. № 134;

7½ ч. — «Ганнеле», <полустёртый карандаш: вызвать Неменову, Саца к 8 часам>, дн. № 135.

26, пятница.

1 ч. — «Шлюк и Яу», дн. № 136;

7 ч. — «Смерть Тентажиля», <полустёртый карандаш: за столом>, дн. № 137.

27, суббота.

1 ч. — «Ганнеле», дн. № 138;

7 ч. — репетиций нет. <Полустёртый карандаш: Худ. заседание, Кирилыны, Попов, Вишневский, К.С.Станиславский, В.И.Немирович-Данченко>.

28, воскресенье.

Утром и вечером репетиций не было.

29, понедельник (Усекновение Главы Крестителя Иоанна, день постный).

1 ч. — 5-й акт «Смерти Тентажиля», дн. № 139;

5 ч. — «Шлюк и Яу», дн. № 140.

30, вторник (Св. князя Александра Невского).

12 ч. — «Ганнеле», реалистические сцены, дн. № 141;

7 ч. — «Ганнеле», музыкальные сцены, дн. № 142.

31, среда.

11 ч. — «Дружки», дн. № 143;

12 ч. — «Продавец солнца», <полустёртый карандаш: вызывается вся труппа, чтение пьесы и проба исполнителей роли продавца, суфлёр С.О.Валик;

12 дня — хозяйство музыкальной студии, С.Попов, Сац, Гурин>;

7 ч. — «Шлюк и Яу», дн. № 144.

Сентябрь**1, четверг.**

11 ч. — «Ганнеле», дн. № 145, <полустёртый карандаш: вызываются все, суфлёр С.О.Валик>;

6 ч. — «Шлюк и Яу», <полустёртый карандаш: суфлёр С.О.Валик>, дн. № 146.

2, пятница.

12 ч. — «Шлюк и Яу», <полустёртый карандаш: 4 и 5 акты за столом>, дн. № 147;

[вечером] репетиций нет.

3, суббота.

1 ч. — «Шлюк и Яу», <полустёртый карандаш: вызываются все артисты,

12 ч. — сотрудники>, дн. № 148;

[вечером] репетиций нет.

4, воскресенье.

12 ч. — «Шлюк и Яу», <полустёртый карандаш: 4, 5 и 6 [картины], солисты, Мейерхольд>, дн. № 149;

[вечером] репетиций не было;

<полустёртый карандаш: 9 ч. веч. — музыкальное заседание>.

5, понедельник.

1 ч. — «Шлюк и Яу», <полустёртый карандаш: 4, 5 и 6 картины, только солисты, Мейерхольд;

12 ч. — музыкальные пробы, круглый зал, М.Гурин;

7 ч. — разметка обстановки «Ганнеле», дн. № 150;

8 ч. — «Сфинкс», <полустёртый карандаш: первый состав, приглашаются Самусь, Литович, Преображенская>, дн. № 151.

6, вторник.

10³/₄ — вызывается вся труппа, художники;

1¹/₄ — «Шлюк и Яу», 5 и 6 картины, <полустёртый карандаш: солисты>, дн. № 152;

8 ч. — «Сфинкс», <полустёртый карандаш:

7 ч. — «Сфинкс», смотр декорации, художник Д[енисов], репетиция: Преображенская, Самусь>, дн. № 153.

7, среда.

12 ч. — «Шлюк и Яу», <полустёртый карандаш: [картины] 4, 5 и 6>, дн. № 154;

7 ч. — «Сфинкс», <полустёртый карандаш: 7 ч. — смотр декораций «Сфинкса», вызвать Бурджалова, Денисова, Репмана, Мейерхольда; Мейерхольд к Попову>;

8 ч. — «Шлюк и Яу», дн. № 155.

8, четверг (Рождество Пресвятой Богородицы).

12 ч. — «Шлюк и Яу», <полустёртый карандаш: вся труппа, все сотрудники>, дн. № 156; 1 ч. — [нрзб.] Сац;

8 ч. — «Ганнеле», <полустёртый карандаш: все участвующие; перекатить рояль из фойе к рампе, не поднимая на сцену>, дн. № 157.

9, пятница.

Репетиций не было;

<полустёртый карандаш:

12 ч. — [«Шлюк и Яу». — *Зачёркнуто*], «Сфинкс», полная;

12 ч. — репетиция мужского хора;

1 ч. — репетиция женского хора — в женских уборных;

3 ч. — в круглом фойе репетиция оркестра;

3 ч. — собрание заведующих частями в судейкинском фойе;

3 ч. дня — вызываются все художники, все заведующие частями, Попов и все режиссёры;

7-8 ч. — смотр декорации «Сфинкс».

10, суббота.

12 ч. — «Сфинкс», дн. № 158;

7 ч. — репетиции не было;

7 ч. — женский хор и оркестр («Ганнеле»), круглое фойе;

<полустёртый карандаш: 11 ч. — вызвать нашего гримёра и всех участвующих в «Тентажиля» для утверждения причёсок и париков;

12 ч. — «Шлюк и Яу», 4 и 5 акты, вызываются все, [суфлёр] Валик;

[«Сфинкс»] в круглом фойе, Жихарева, Самусь, [суфлёр] Чиж;

12 ч. — в женских уборных хор;

7 ч. — «Ганнеле», 2-ой акт, вызывается вся труппа, [суфлёр] Валик>.

11, воскресенье.

12 ч. — «Сфинкс», *<полустёртый карандаш: Анна — Жихарева, Артур — Самусь, остальные свободны, в фойе, [суфлёр] Чиж>*, дн. № 159;

6 ч. — «Шлюк и Яу», 1, 2 и 3 картины, *<полустёртый карандаш: Шлюк — Александровский, Яу — Шадрин; [суфлёр] Валик>*, дн. № 160.

12, понедельник.

12 ч. — «Сфинкс», *<полустёртый карандаш: Жихарева, Самусь и все;*

3 ч. — собрание, фойе>

, дн. № 161;

7 ч. — «Ганнеле», *<полустёртый карандаш: все акты, вызываются все, музыка «Ганнеле», сцена, вызвать всех>*, дн. № 162.

13, вторник.

12 ч. — «Сфинкс», дн. № 163;

<полустёртый карандаш: Жихарева, Литович, Петрова, другие исполнители первого состава, Самусь — Артур;

10 ч. — макет «Комедии любви»;

11 ч. — Судейкин;

12 ч. — хоры в нижнем фойе;

5 ч. — смотр декорации «Снега»>;

7 ч. — «Шлюк и Яу» *<полустёртый карандаш: все акты на сцене>*, дн. № 164*.

14, среда (Воздвижение Честнаго Животворящего Креста).

12 ч. — «Смерть Тентажиля»,

<полустёртый карандаш: 3 ч. — [нрзб.]>

4-6 ч. — весь состав в круглом фойе; Брюсов>

, дн. № 165;

8 ч. — «Смерть Тентажиля», *<полустёртый карандаш: на сцене, [нрзб.], Жихарева, Литович>*, дн. № 166.

15, четверг.

12 ч. — «Смерть Тентажиля», дн. № 167;

7 ч. — «Шлюк и Яу», дн. № 168.

<Полустёртый карандаш: 10 ч. веч. — проба волшебного фонаря, С.Ю.Судейкин, Н.Н.Сапунов, Бурджалов>.

* Ручкой Мейерхольда написано: ««Скорпион» вечером или в 3 [часа]>».

16, пятница.

- 12 ч. — «Смерть Тентажиля», дн. № 169;
<полустёртый карандаш: К Попову — выбирать сукно>;
7 ч. — «Женщина в окне» в фойе;
7 ч. — «Смерть Тентажиля», дн. № 170.

17, суббота.

- 12 ч. — «Женщина в окне», дн. № 171;
7 ч. — «Смерть Тентажиля», дн. № 172.

18, воскресенье.

- [Утро] — репетиций нет;
8 ч. — «Смерть Тентажиля», дн. № 173.

19, понедельник.

- 12 ч. — «Женщина в окне»;
1 ч. — «Сфинкс», <полустёртый карандаш: Жихарева, Самусь; [нрзб.] в Художественном театре;
6½ ч. — заседание;
7 ч — смотр декораций «Смерть Тентажиля», дн. № 174;
8 ч. — «Смерть Тентажиля».

20, вторник.

- 12 ч. — «Женщина в окне»;
12 ч. — «Смерть Тентажиля», дн. № 176;
<полустёртый карандаш: 12 ½ — Левенсон>;
7 ч. — «Смерть Тентажиля», дн. № 177.

21, среда.

- 12 ч. — «Женщина в окне»;
1 ч. — «Сфинкс», дн. № 178;
<полустёртый карандаш: к 11-ти часам осмотр декорации «Тентажиля» пятого и четвёртого актов; 1 и 5 [акты] «Смерть Тентажиля» на сцене>;
7 ч. — «Смерть Тентажиля», музыка, дн. № 179.

22, четверг.

- 12 ч. — «Женщина в окне»;
1 ч. — «Сфинкс», дн. № 180;
<полустёртый карандаш: вся пьеса в фойе;
к 11-ти утра закончить декорации «Тентажиля», 1 и 2 акты>;
7 ч. — «Смерть Тентажиля», <полустёртый карандаш: с музыкой, свет>, дн. № 181.

23, пятница.

- 12 ч. — «Смерть Тентажиля», у Мейерхольда, дн. № 182;

12 ч. — «Женщина в окне», <полустёртый карандаш: Волохова и Нарбекова, [суфлёр] Чиж>;

7 ч. — «Шлюк и Яу», <полустёртый карандаш: все и вся пьеса>, дн. №183.

24, суббота.

12 ч. — «Сфинкс», дн. № 184;

[вечером] — репетиций нет.

25, воскресенье.

12 ч. — «Шлюк и Яу», дн. № 185;

<полустёртый карандаш: 6 ч. — проба звуков;

7 ч. — 3-й акт «Смерть Тентажиля», музыка>;

8 ч. — «Смерть Тентажиля», дн. № 186.

26, понедельник (Преставление Св. Иоанна Богослова).

12½ ч. — «Женщина в окне»;

1 ч. — «Шлюк и Яу», <полустёртый карандаш: 4-й акт>, дн. № 187;

7 ч. — «Ганнеле», дн. № 188;

<полустёртый карандаш: 7½ ч. — «Смерть Тентажиля», установка света с пробой декораций, все акты, вызвать Судейкина, Сапунова, В.С.Кирилина, И.С.Кирилина, Титова, Пронина, Бурджалова, артисты свободны>.

27, вторник.

12½ ч. — «Женщина в окне»;

1 ч. — «Шлюк и Яу», дн. № 189;

<полустёртый карандаш: осмотр театра, Попов, Репман, Мейерхольд, Станиславский, Вишневский А.Л., фон Фессинг (инспектор Художественного театра), Бурджалов, Краузе, В.С.Кирилин, [Мамонтов. — *Зачёркнуто*], час? завтрак? 12 ч. — Мейерхольд занят>;

[7 ч. — «Смерть Тентажиля» (с музыкой). — *Зачёркнуто*];

7 ч. — «Смерть Тентажиля» (без музыки), за столом в чайном фойе, 3-й акт, вызываются все исполнители и дублёры, дн. № 190; сцена — Ульянова, если свет будет разрешён — Ульянову дать электричество.

28, среда.

12½ ч. — «Женщина в окне», дн. № 191;

<полустёртый карандаш: осмотр пожарной комиссии, Репман или Бурджалов;

1 ч. — Мейерхольд, Ульянов, Неменова и Николаев;

6 ч. — проба звуков и декораций для 3-го акта [«Смерти Тентажиля»], вызвать Петрову, Мунт, вызвать и Филиппова с цветами, ковры;

7 ч. — 3-й и 5-й акты «Смерть Тентажиля» с музыкой>.

8 ч. — «Ганнеле».

29, четверг.

1 ч. — «Чайка», генеральная (Мейерхольд);

10 ч. — установка декораций и света «Смерти Тентажиля»;

12 ч. — «Женщина в окне»;

1 ч. — «Сфинкс», Жихарева, <полустёртый карандаш: «Сфинкс», Певцов>, дн. № 192;

7 ч. — [«Шлюк и Яу», вся пьеса и все участвующие. — *Зачёркнуто*]; «Смерть Тентажиля» [вся пьеса с клавиром. — *Зачёркнуто*] 3-й и 5-й акты с музыкой.

30, пятница.

12 ч. — «Ганнеле», <полустёртый карандаш: все занятые в муз. и [нрзб.]>;

[12 ч. — «Шлюк и Яу», вся пьеса и все участвующие в 1 час. — *Зачёркнуто*];

3 ч. — Сац, Подгорный, Валик; Титов и Кирилин — декорации и свет «Шлюка и Яу»;

Ульянов на сцене, известить>;

[вечером] репетиции нет.

Первый спектакль Художественного театра «Чайка»; Репман просит в этот вечер [его] не занимать.

Октябрь

1, суббота (Покров Пресвятой Богородицы).

12 ч. — «Ганнеле», 1-й акт, дн. № 195;

[7 ч. — «Шлюк и Яу», все и вся пьеса. — *Зачёркнуто*];

7 ч. — «Смерть Тентажиля», <полустёртый карандаш: без артистов, полная, с музыкой, [суфлёр] Подгорный>, дн. № 196.

2, воскресенье

Петрова занята.

12 ч. — «Ганнеле», все вызываются;

12 ч. — «Шлюк и Яу», сотрудники;

7 ч. — «Смерть Тентажиля»; <карандаш: проба декораций, проба костюмов и грима, [вызвать] Гремиславского, Сапунова и Судейкина, Ольгу Михайловну [Мейерхольд], Говердовского; Филиппов, Полунин; музыка свободна>.

3, понедельник.

10 ч. — «Ганнеле» (музыка);

12 ч. — «Ганнеле»;

[1 ч. — «Шлюк и Яу», все вызываются. — *Зачёркнуто*], известить о перемене;

7½ ч. — «Шлюк и Яу», <полустёртый карандаш: 1 и 3 картины, гримы, костюмы, бутафория, декорации etc; «Шлюк и Яу», все и вся пьеса с бутафорией>.

Спектакль Художественного театра «Чайка».

4, вторник.

11 ч. — «Ганнеле»;

11 ч. — «Шлюк и Яу», <полустёртый карандаш: сотрудники, на сцене солисты, чайное фойе — сотрудники>;

7½ ч. — «Шлюк и Яу», <полустёртый карандаш: все>.

5, среда (Тезоименитство Наследника Алексея Николаевича).

12 ч. — «Ганнеле»;

12 ч. — «Смерть Тентажиля»;

7½ ч. — «Шлюк и Яу».

6, четверг

2½ ч. — «Ганнеле»;

<полустёртый карандаш: 3 ч. — музыка «Шлюк»>; 5½ ч. — музыкальные номера «Ганнеле»;

8 ч. — «Шлюк и Яу», 1 и 2 картины.

Художественный театр, спектакль «Чайка».

7, пятница.

12 ч. — «Шлюк и Яу»;

5½ ч. — [чтобы] уже декорация стояла [нрзб.]; 6 ч. — свет I-го акта;

7 ч. — первая генеральная «Смерть Тентажиля».

8, суббота.

11 ч. — репетиций нет;

<полустёртый карандаш: 11 ч. — осмотр>;

7 ч. — «Ганнеле», вся пьеса под клавир.

9, воскресенье (Петрова занята).

11 ч. — «Смерть Тентажиля»;

1 ч. — «Шлюк и Яу», <полустёртый карандаш: 1, 2, и 3 акты>;

3 ч. — «Шлюк и Яу» с Манохиным, <полустёртый карандаш: 3 и 5 картины, Манохин, всех, оркестр>;

7 ч. — «Ганнеле».

10, понедельник.

12 ч. — выправка ролей «Шлюк и Яу»;

12½ ч. — «Ганнеле», сцена свободна;

7½ ч. — «Шлюк и Яу».

0 - 11 - 11 - 2 - 5 - 9 - 6

4 <u>вторник</u> См.	11. <u>Ганнеле</u> 11. «Шлюк и Яу» — 2-й акт по сценар. В. М. М. и режиссера Ф. Ш. Ш.	10 <u>понед.</u>	12. <u>Вторник</u> — 1-й акт 12. <u>Ганнеле</u> сцена свободная
	7½. Шлюк и Яу акт.	11 <u>вторник</u>	7½. Шлюк и Яу 12. «Ганнеле»
5 <u>среда</u> <u>Вторник</u>	12. <u>Ганнеле</u> 12. Свободная репетиция		7½. Генеральная реп., Шлюк и Яу 1, 2, 3 и 4 карт.
	7½. Шлюк и Яу.	12 <u>среда</u>	12½. Чтение замечаний генеральной, Шлюк 1. «Ганнеле» Репетиция нет. / Чаша св. св.
6 <u>четв.</u> <u>среда</u>	12½. <u>Ганнеле</u> 3ч. музыка Шлюк 5½. Музыка Шлюк & Ганнеле 8ч. Шлюк и Яу 1-й акт 4ч. Свободная реп.	13 <u>четв.</u>	12ч. Свободная реп. Шлюк и Яу
7 <u>пятн.</u>	1. «Шлюк и Яу» 5ч. репетиция сценария — музыка 6ч. акт 2-й акт 7ч. Генеральная реп. Свободная репетиция	14 <u>пятн.</u>	7ч. Музыка 7ч. Ганнеле 2-й акт 12ч. Свободная реп. 4-й акт Шлюк и Яу
8 <u>суб.</u>	11ч. Репетиция Репетиция нет.		7ч. Репетиция отменена.
	7ч. Ганнеле — Вечерняя репетиция	15 <u>суб.</u>	Репетиция не было. 7½. Шлюк и Яу 5-й акт. Свободная
9 <u>воскр.</u> <u>четв.</u>	11ч. Репетиция Шлюк и Яу 1ч. Шлюк и Яу 3ч. Шлюк и Яу с музыкой 7ч. «Ганнеле»		

Страницы «Репертуарного календаря»

11, вторник.

12 ч. — «Ганнеле»;

7½ ч. — генеральная репетиция «Шлюк и Яу», 1, 2, 3 и 4 картины.

12, среда.

12½ ч. — чтение замечаний генеральной «Шлюк»;

1 ч. — «Ганнеле»;

[вечером] репетиций нет; установка света.

13, четверг.

12½ ч. — сотрудники, 4-й акт «Шлюк и Яу»;

7-9 ч. — музыка;

7 ч. — «Ганнеле», 2-я часть.

14, пятница.

12 ч. — сотрудники, 4-й акт «Шлюк и Яу»;

7 ч. — репетиция отменена.

15, суббота.

Репетиций не было [утром];

7½ ч. — «Шлюк и Яу», 5 и 6 картины, статисты.

16, воскресенье

Петрова занята.

Репетиций не было.

17, понедельник.

Репетиций не было.

18, вторник.

1 ч. — беседа с К.С.Станиславским. Репетиция отменена.

19, среда.

1 ч. — Беседа и репетиция «Шлюк и Яу»;

8 ч. — «Ганнеле», вся пьеса.

20, четверг.

1 ч. — «Шлюк и Яу»;

7½ ч. — «Шлюк и Яу».

21, пятница (Восшествие на престол Императора Николая II).

Петрова занята.

12 ч. — «Шлюк и Яу»;

[вечером] репетиций нет.

22, суббота (Празднование иконы Казанской Божией Матери).

[1 ч. — «Шлюк и Яу». — *Зачёркнуто*]; репетиций не было;

7½ ч. — генеральная «Шлюк и Яу».

23, воскресенье.

Репетиций не было [утром].

7½ ч. — «Шлюк и Яу». Генеральная.

Печатается по ксерокопии с оригинала из коллекции В.С.Сергеева.

По данным этого документа календарь студийных репетиций в Мамонтовке сложился так:

«Снег»:

июнь, двадцать одна репетиция — 7 (утро и вечер), 8 (утро и вечер), 9, 10 (утро и вечер), 11 (утро и вечер), 13, 14 (утро и вечер), 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28 (утро и вечером показ режиссёрскому совету);

август, две репетиции — 3 и 8;

сентябрь, смотр декораций — 11.

«Смерть Тентажиля»:

июнь, пятнадцать репетиций, считая две вводные беседы и три занятия «этюдами Метерлинка» — 12, 13, 16, 18, 20, 23 («этюды» и репетиция), 24, 25, 26 («этюды» и репетиция), 27, 28, 29 и 30;

июль, девятнадцать репетиций — 3, 4, 6, 7, 9, 10, 12, 13, 15 (утро и вечер), 19, 20, 21, 23 (утро и вечер), 24, 26, 27 и 31;

август, пять репетиций — 2, 4 (утро и вечер), 5 и 11 (показ второго — четвёртого актов).

«Комедия любви»:

июль, двадцать три репетиции — 1, 4, 7, 8, 9, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 20, 21, 24, 25 (утро и вечер), 26, 27, 28, 29 (утро и вечер) и 31 (утро и вечер);

август, шесть репетиций — 3, 5, 8, 10 (утро и вечер) и 11 (показ двух первых актов).

«Шлюк и Яу»:

июнь, одна репетиция — 26;

июль, семь репетиций — 1, 10, 14, 16, 18 и 30 (утро и вечер);

август, шесть репетиций — 1 (утро и вечер), 2, 9 (утро и вечер) и 11 (показ первого — четвёртого актов).

«Сфинкс»:

июнь, семь репетиций — 9, 12, 15, 17, 21, 24 и 30;

июль, пять репетиций — 5, 8, 11 (две репетиции) и 17.

«Двенадцатая ночь»:

июнь, семь репетиций — 15, 16, 17, 18, 22, 29 и 30;

июль, пять репетиций — 3, 11, 19 (утро и вечер) и 30.

«Ганнеле»:

июнь, пять репетиций — 19, 22, 23, 24, 25;

июль, две репетиции — 22 и 28;

август, две репетиции — 3 и 4.

Готовясь к показу летних работ К.С.Станиславскому, репетировали 8 и 10 (утро и вечер) августа «Комедию любви», а 9 (утро и вечер) «Шлюк и Яу», причём на утреннюю репетицию был вызван Костромской для подстраховки Баранова.

После переноса репетиций из Мамонтовки в Москву работать начали в понедельник 22 августа:

«Смерть Тентажиля»:

август, две репетиции — 26 и 29;

сентябрь, двадцать репетиций — 10 (утверждение причёсок и париков), 14 (утро и вечер), 15, 16, 17, 18, 19 (утро и вечер), 20, 21 (утро, вечер и осмотр декораций), 22, 23, 25 (утро и вечер), 27, 28 и 30 (установка декораций, свет);

октябрь, три репетиции — 5, 7 (генеральная), 9 (утро).

«Шлюк и Яу»:

август, шесть репетиций — 22 (утро и вечер), 24, 26, 29 и 31;

сентябрь, восемнадцать репетиций — 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 (утро и вечер), 8, 10, 11, 13, 15, 23, 25, 26, 27 и 30;

октябрь, двадцать две репетиции — 2, 3, 4 (утро и вечер), 5, 6, 7, 9 (две репетиции), 10 (утро и вечер), 11, 12, 13, 14, 15, 19, 20 (утро и вечер), 21, 22 (генеральная), 23.

«Ганнеле»:

август, шесть репетиций — 23, 24, 25, 27 и 30 (утро и вечер);

сентябрь, восемь репетиций — 1, 8, 10 (утро и вечер), 12, 26, 28 и 30;

октябрь, пятнадцать репетиций — 1, 2, 3 (две репетиции), 4, 5, 6 (две репетиции), 8, 9, 10, 11, 12, 13 и 19.

«Сфинкс»:

сентябрь, двенадцать репетиций — 5, 6, 7, 10, 11, 12, 13, 19, 21, 22, 24 и 29.

«Женщина в окне»:

сентябрь, одиннадцать репетиций — 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 26, 27, 28 и 29.

«Продавец солнца»:

август, одна репетиция — 31.

«Дружки»:

август, одна репетиция — 31.

РАЗДЕЛ ЧЕТВЕРТЫЙ

56. Канцелярия Союза драматических и музыкальных писателей — В.Э.Мейерхольду

10 июня 1905 г., Петербург

Милостивый государь Всеволод Эмильевич!

В Канцелярии Союза имеются присланные Вами для цензурования пьесы «В стенах»¹ и «Аглавена и Селизетта», а также пьеса «Вампир».

Вследствие изложенного благоволите сообщить, нужно ли Вам выслать означенные произведения в Москву и послать ли их наложенным платежом на сумму в 5 р. 25 к. (за гербовые марки, комиссионные и пересылку), или же удержать эту сумму из авторского Вашего гонорара.

Делопроизводитель [подпись]

Музей МХАТ, КС, № 14548, л.84.

Документ был переслан в Студию А.М.Ремизовым (см. *док. 73, 74 и 95*).

¹Выполненный Ремизовым перевод «Сестры Беатрисы» («В стенах») не был одобрен цензурой и после ряда недоразумений был отослан в Москву; затем 13 июля в «Рассыльной книге» Студии отмечено, что этот перевод отправлен Ремизову в Петербург (ср. *док. 1, запись 61 и док. 109*).

57. Дневник Студии

13 июня 1905 г., Мамонтовка

Пьеса: «Смерть Тентажиля».

Беседа вторая.

Начало в 7 часов.

Окончание в 10¹/₂ часов.

Замечания: выправляется текст ролей.

Потом снова беседа, которая сильно подожглась присутствием молодого композитора из «новых», Ильи Саца, который экспромтом принимает самое горячее участие в беседе. И странно, не имея никакого предварительного разговора со мной, он высказывает те же взгляды на душу метерлинковского творчества. Вся труппа принимает самое горячее участие в обмене мнений. Устанавливается поставить в своей работе за правило:

1) «Надо поступать так, как если бы надеялся»¹ (слова Метерлинка пусть будут нашим девизом).

2) Уметь отделаться от старых авторитетов: Бетховен — хорошо, не-Бетховен — тоже хорошо, потому что «Я».

3) Надо уметь держать, не идти по проторенной дороге.

4) Воздействие драм Метерлинка на публику — не страх, а трепетное изумление перед существующим, религиозное благоговение, примирение.

5) Глубоко верить в силу того, что «Я» каждого из нас может сказать.

6) Пускай пока не идёт за рампу, пускай пока будет *не то* новое, чем *то* старое.

Не могу передать на бумаге всей прелести нерва, каким жила труппа в этот вечер, но в их сердцах я наконец-то подсмотрел то биение, какое послужит нашему благополучию.

В добрый час!

Вс. Мейерхольд.

13.VI.1905 г.

Печатается по кн.: Илья Сац. М.-Пг., 1923, с.18-19. Опубл.: Илья Сац. Из записных книжек. Воспоминания современников. М., 1968, с.56-57; в виде письма Мейерхольда Станиславскому перепечатано в *Переписке* (с. 52).

Текст этого рапорта известен по копии, снятой И.А.Сацем и отосланной им в письме жене, Анне Сац. В письме рапорту предшествует следующее:

«Уединение моё было прервано. Повестка за повесткой, наконец, телеграмма из Отд[еления] Художественного Театра “Студия”.

Театр нового стиля: Метерлинка, Шибышевский, Гауптман.

За это время хорошо ознакомился и полюбил их.

Беседа. Я произвёл впечатление.

Рапорт, написанный Мейерхольдом по моём отъезде К.С.Станиславскому, — кривое зеркало мыслей, высказанных мною на заседании труппы.

Говорю без ложной скромности, что в этом новом Искусстве чувствую себя ближе.

Пришёлся ко двору. Предлагают заведовать Музыкальной частью (оркестр, хор).

Посылаю тебе рапорт Мейерхольда».

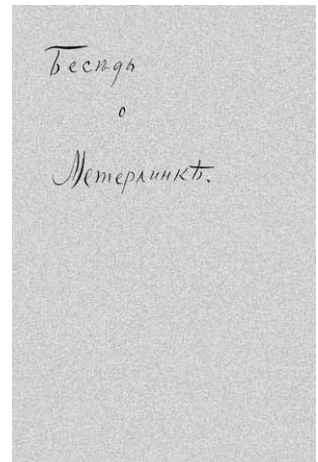
Ср. док 47.

¹ Реплика Агловаля из третьего акта «Смерти Тентажиля».

58. «Беседы о Метерлинке»

Середина июня 1905 г.

Изложение первых бесед Мейерхольда с труппой о принципе работы над «Смертью Тентажиля», проходив-



ших 12, 13 и 16 июня, было составлено из записей Мейерхольда на листах «Дневника». Оно сохранилось в рукописи, выполненной Е.В. Сафоновой. Подробный анализ «Бесед о Метерлинке» см.: *Конаев*, глава 2.

Перед началом беседы читаем одну из лучших характеристик творчества Мориса Метерлинка, написанную итальянцем Пасторе¹. Статья эта делается для нас ценной тем, что в ней восхваляется мистицизм как последний приют религиозных беглецов, не желающих склоняться перед временным могуществом церкви, но не думающих отказываться от свободной веры в неземной мир. Мистицизм ещё раз докажет людям, что разрешение религиозного вопроса может совершиться в театре, и как [им] бы мрачным колоритом ни было окрашено произведение, мистицизм скрывает в себе неутомимый призыв к жизни².

Обращаясь ко всем произведениям Метерлинка, к его стихам и к его драмам, обращаясь к его «Предисловию к последнему изданию»³, обращаясь к его книжке «Le Trésor des humbles»⁴, где он пишет о неподвижном театре, проникнувшись общим колоритом, общим настроением его произведений, мы ясно видим, что сам автор не хочет производить ужас, не хочет волновать и повергать публику в истерический вопль, не хочет заставлять публику бежать от ужасного в страхе, а как раз наоборот: влить в душу зрителя хоть и трепетное, но мудрое созерцание Неизбежного, заставить зрителя плакать, страдать, но в то же время умиляться и приходиться к успокоению, к благостности.

Задача, которую ставит себе автор, основная задача — «утолить наши печали, рассеяв среди них то потухающую, то вновь вспыхивающую надежду»⁵. Жизнь человеческая потечёт вновь со всеми её страстями, — когда зритель уйдёт из театра, — но *страсти* не покажутся более *тщетными*, жизнь потечёт с её радостями и печалью, с её обязанностями, но всё это получит смысл, так как они должны дать нам возможность выйти из мрака или *помогут переносить его без горечи*⁶. Искусство Метерлинка здорово и живительно. Он призывает людей к мудрому созерцанию величия Бога, и его театр получит значение Храма.

И нам кажется — вся ошибка наших предшественников, ставивших его драмы, состояла в том, что они старались *пугать* зрителя, а не примирять с роковой неизбежностью.

«В основании моих драм, — пишет Метерлинк, — положена идея христианского Бога вместе с идеей древнего Фатума»⁷. Автор слышит слова и слёзы людей как глухой шум, потому что они, эти слова и слёзы, падают в глубокую бездну. Он видит людей с высоты надоблачных далей, и они кажутся ему слабо мерцающими искрами⁸. И он хочет лишь подметить, подслушать несколько слов кротости, надежды, сострадания, страха в их душах и показать нам, как велик тот Бог, который управляет нашей Судьбой⁹.

стве; 9) тон намечает движения, наподобие фигур и движений в рисунках Дудле¹⁵; 10) очевидно, придём к воспроизведению движений с барельефов Мадонн, потому что все переживания величавы; 11) находим две-три ноты; если овладеем гаммой, победа близка, но овладеть гаммой — безумно трудно.

Не отчаиваемся.

Великолепно схватили первую стадию работы только три: Э.Л.Шиловская, Петрова и Е.Т.Жихарева, несмотря на то, что пробует вся труппа. На основании этого даю Жихаревой — Белланжеру в очередь Преображенской и Литович.

Следующий раз буду пробовать чтение стихов с движениями. Тогда только приступлю к «Смерти Тентажиля».

Меня радует пыл к работе такой — у всех. Особенно горит Логинов, и я хочу пробовать его в Агловале. Логинов, вообще, интересен чем-то.

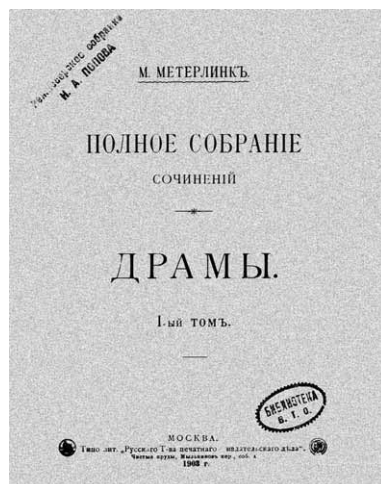
Оригинал: РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.27. На обложке рукописи помета (полустёртый карандаш): «Коллега К», она вызвана июньской перепиской Мейерхольда с Э.Э.Матерном о переводе «Коллеги Крамптона» (см. *док. 65, 68, 69*). Абзац, начинающийся словами: «Устанавливается: поставить в работе своей за правило...», совпадает с рапортом Мейерхольда Станиславскому от 13 июня о второй беседе о «Смерти Тентажиля» (см. *док. 57*).

Проредактированный текст «Бесед» был введён Мейерхольдом в статью «Театр. К истории и технике» (1908) и вошёл в 1913 году в кн. «О театре» (см.: *Мейерхольд 1968*, ч. 1, с.132-133).

¹ См.: «Морис Метерлинк. Характеристика Аннибала Пасторе. Перевод с итальянского». — *Вестник иностранной литературы*, 1903, сентябрь, с.3-26 (далее: *Пасторе*).

² Абзац восходит к следующему фрагменту статьи Пасторе: «Мистицизм — последний приют религиозных беглецов, не желающих склоняться перед временным могуществом церкви, но не думающих отказываться от свободной веры в неземной мир, — ещё раз докажет людям, что разрешение религиозного вопроса может совершиться только благодаря неутомимому призыву к жизни» (*Пасторе*, с.24).

³ Перевод метерлинковского «Предисловия к последнему изданию» (имя переводчика не указано) был помещён в первом томе «Полного собрания сочинений» М.Метерлинка в издании В.М.Саблина (М.,1903). Далее: *Предисловие*.



⁴ Мейерхольд пользовался книгой: *М. Метерлинк* «Le Trésor des Humbles» («Сокровище смиренных») в переводе Л.Н. Вилькиной, напечатанном в 1901 году в Петербурге типографией «Труд и польза».

⁵ Мейерхольд истолковывает по-своему мысль Метерлинка, звавшего «изменить оболочку неизвестного, которое нас окружает, и найти в нём новый смысл для жизни и упорной борьбы», поскольку тогда «удастся по крайней мере утолить наши печали, рассеяв среди них то потухающую, то вновь вспыхивающую надежду» (*Предисловие*, с.13).

⁶ Метерлинк говорил, что прежде чем обязать себя принимать «высшую правду небытия, смерти и ненужности нашего существования» как нечто неотвратимое, «надо ещё долго всем сердцем стремиться рассеять эту тьму», и тогда «жизнь человеческого потечёт вновь со всеми её страстями, которые не покажутся более тщетными, с её радостями и печалью и с обязанностями, которые вновь получают смысл, так как они дадут нам возможность выйти из мрака или помогут переносить его без горечи» (*Предисловие*, с.13-14).

⁷ Метерлинк писал: «В основании этих драм положена идея христианского Бога вместе с идеей древнего фатума, скрытого в непроницаемых тайниках природы и занятого тем, чтобы подстеречь и расстроить или омрачить намерения, мысли, чувства и жалкое счастье людей» (*Предисловие*, с.11).

⁸ Ср.: «...только ничтожные, слабые, трепещущие, пассивно задумчивые существа, — и слова, которые они произносят, и слёзы, которые они проливают, падают в бездну, на краю которой разыгрывается драма, и в своём падении они производят смутный, глухой шум, что говорит о том, как глубока эта бездна. <...> И долго ещё будем мы лишь случайными, слабо мерцающими искрами, бесцельно брошенными на призыв равнодушной ночи» (*Предисловие*, с.11-12).

⁹ Метерлинк говорил об этике личной ответственности и человеколюбия: «Описывая эту бесконечную и ненужную беспомощность, ближе всего подходишь к абсолютной истине нашего существования. И если при этом удастся заметить в личностях, брошенных в это враждебное им небытие, немного прощения и любви, несколько слов кротости, хрупкой надежды и сострадания, то этим уже сделано всё, что в силах создать человек, когда существование перенесено к границе великой непоколебимой истины, леденящей своей близостью энергию и радость жизни» (*Предисловие*, с.12).

¹⁰ Цитируемые фразы восходят к следующему абзацу статьи Пасторе: «Что касается законов сцены, Метерлинк не следует им. Догматы псевдоаристотелевского единства встречают в нём постоянного и убеждённого противника. Он смотрит на театр исключительно с живописной и декоративной точки зрения. Он пишет не для рамы, не для печати. Его организм художника повинуется только любви к искусству, и было бы странно, если бы он заявлял притязания на что-нибудь иное. Его драматические произведения — больше всего проявление и очищение душ. Его драмы — это хоры душ, поющих вполголоса о страдании, любви, красоте и смерти. На сцену всходит современное человечество, не теряя величавых пропорций человечества античного» (*Пасторе*, с.14).

В словах Пасторе Мейерхольд нашёл обоснование возможности «неподвижного театра», противоположного театру открытого внешнего действия. Пасторе говорил об отходе Метерлинка от традиционного — аристотелевского — понимания законов драмы, имея ввиду перенесение действия в души персонажей («Его драматические произведения — больше всего проявление и очищение душ. Его драмы — это хоры душ, поющих вполголоса о страдании, любви, красоте и смерти»). Понятия «живописного» и «декоративного» возникают в тексте Пасторе как антитеза традиционному понятию перипетий, обнажённому движению от счастья к несчастью и наоборот. Термины «живописного» и «декоративного» становятся характеристикой не столько внешнего, сколько внутреннего строя спектакля, сосредотачивая внимание актёров и зрителей на «проявлении и очищении душ».

¹¹ Эта формула извлечена из статьи Пасторе, охарактеризовавшего «понятие смерти», выразившееся в лирике Петрарки и в пьесе Метерлинка «Аглавена и Селизетта». Пасторе писал, что у Петрарки «смерть Лауры напоминает кончину Селизетты», что Лаура «умирает посреди ясной печали, без неблагозвучных стенаний, без уродливого ужаса, без смятения», «кругом умирающей красивые образы; образы, полные великолепия, звучат в стихах; самые сладкие, самые мягкие звуки итальянского языка сливаются в невыразимую гармонию, возвещающую покой» (*Пасторе*, с.10).

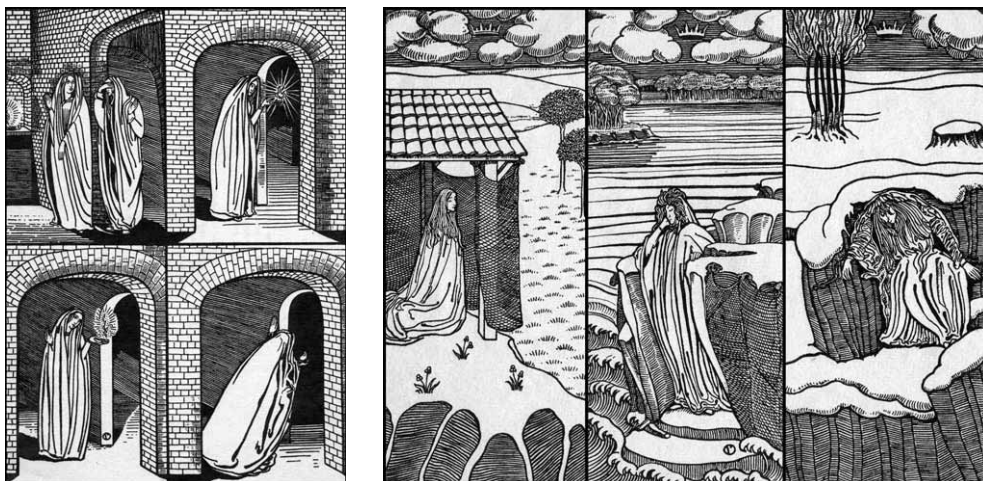
Этот абзац почти полностью повторён в письме Мейерхольда И.А.Сацу, написанном 3 июля (см. *док. 89*).

¹² Как отмечено выше, пункты, приведённые в этом абзаце, совпадают с рапортом о репетиции 13 июня (ср. *док. 57*). Можно предположить, что предыдущие абзацы, восходящие к текстам Пасторе и Метерлинка, соответствуют первой беседе Мейерхольда с актёрами, состоявшейся 12 июня. Последующие абзацы относятся, очевидно, к вечерней репетиции 16 июня (см. «Репертуарный календарь» за 16 июня). Следовательно, «Беседы о Метерлинке» отвечают трём первым репетициям «Смерти Тентажиля». Десять пунктов, изложенные в последней части «Бесед», Мейерхольд тезисно записал на отдельной странице (см. *док. 59*).

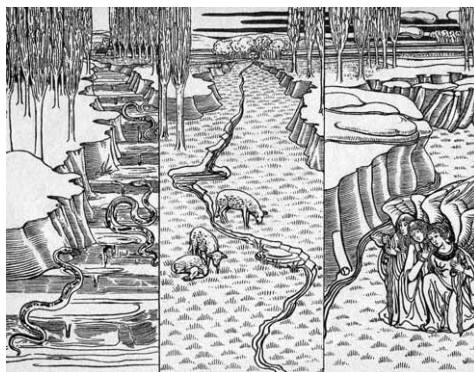
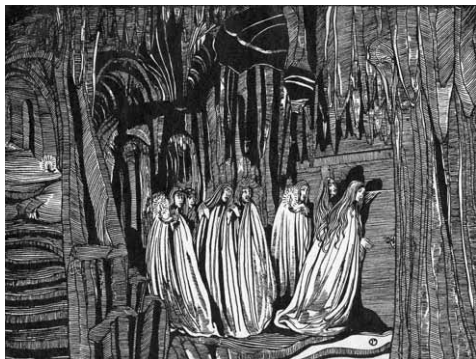
¹³ *Поль Фор* (1872-1960), французский поэт, начинавший как представитель второго поколения символистов. В.П.Веригина вспоминала, что стихотворения Метерлинка читались в подлинниках и в переводах Г.И.Чулкова. Чулков в книге «Годы странствий» писал, что в Студии «актёры под руководством В.Э.Мейерхольда учились читать напевно стихи по моим переводам “Двенадцати песен” Метерлинка» (*Чулков 1999*, с.226).

¹⁴ Очевидно, *Е.В.Филиппова*, ученица школы и актриса МХТ в 1903-1906 гг.; «Данные хорошие, за исключением истерии», — писал о ней Станиславский (*КС-9*, т.7, с.451); «...с широким лицом, красивыми глазами, низким голосом, очень экзальтированная», — вспоминал её Немирович-Данченко (*НД-4*, т.4, с.395; см. там же: т.2, с.324). В 1906 году участвовала в поездке Товарищества новой драмы, в 1906/07 году играла в театре на Офицерской.

¹⁵ Мейерхольд имел в виду иллюстрации французского художника *Шарля Дудле* к книге Метерлинка «Двенадцать песен». Иллюстрации были воспроизведены в издании упомянутого выше перевода Чулкова (М., 1905).



Ш. Дудле. Иллюстрации к «Двенадцати песням» М.Метерлинка, воспроизведённые в издании перевода Г.И.Чулкова (М., 1905)



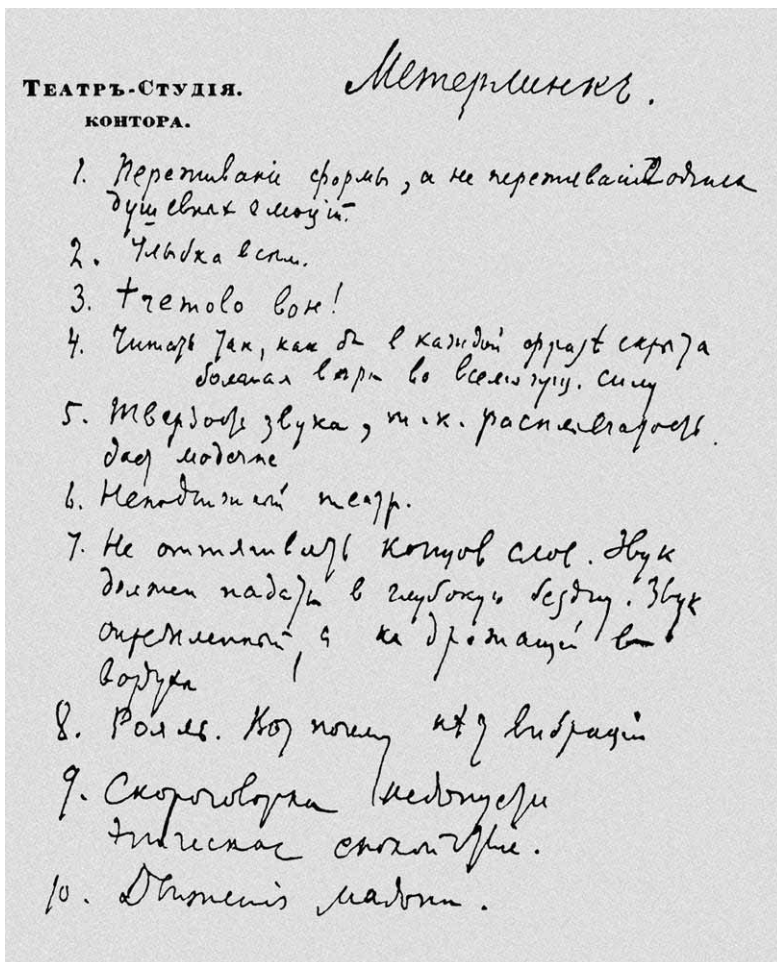
Ш. Дудле. Иллюстрации к «Двенадцати песням» М. Метерлинка, воспроизведённые в издании перевода Г. И. Чулкова (М., 1905)

59. «Метерлинка. Переживание формы...»

Июнь (вторая половина) 1905 г.

Метерлинка.

1. Переживание формы, а не переживание одних душевных эмоций.
2. Улыбка всем.
3. Тремоло вон!
4. Читать так, как бы в каждой фразе скрыта большая вера во всемогущ[ую] силу.
5. Твёрдость звука, так как расплывчатость даёт *moderne*.
6. Неподвижный театр.
7. Не оттягивать концов слов.
Звук должен падать в глубокую бездну.
Звук определённый, а не дрожащий в воздухе.
8. Рояль. Вот почему нет вибраций.
9. Скороговорка недопусти[ма]. Эпическое спокойствие.



10. Движения Мадонн.

Автограф Мейерхольда: РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр., л.47. Опубл.: Рудницкий, с.55.

60. М.А.Кошеверова — Б.К.Пронину

15 июня 1905 г., Киев

15 июня

Лечение А[лександр] С[ергеевича] кончилось уже давно, теперь ему только предписано отдохнуть в деревне на воздухе. Некоторые обстоятельства задержали их в городе, а так как я получу письмо от них на этих днях, то и не знаю,

где они теперь. Письмо адресуйте: Киев, Мариинско-Благовещенская улица, д. 113, кв. 3. Анне Данииловне Тарасовой с передачей А.С.Кошеверову.

М.А.Кошеверова

Автограф: ГЦТМ, ф.216, ед.хр.264.

Ответ на попытки разыскать А.С.Кошеверова; сохранилось извещение из Киева от 16 июня о том, что указанный в этом письме дом не отыскан (там же, ед.хр. 266).

61. К.С.Станиславский — В.Э.Мейерхольду

16 июня 1905 г., Ессентуки

Москва, Пушкино, Дюпюи, Театр-Студия, Мейерхольду
Извиняюсь перед художниками. Вышло непонятное недоразумение. Прошу немедленно выдать просимый аванс. Кланяюсь всем.

Алексеев

Телеграмма: ГЦТМ, ф.166, ед.хр.14.

Станиславский тогда же продублировал это распоряжение второй телеграммой, отправленной в МХТ. Ср. *док. 62.*



Н.Н.Сапунов



С.Ю.Судейкин

62. К.С.Станиславский — В.Э.Мейерхольду

16 июня 1905 г., Ессентуки

Москва, Художественный театр, Мейерхольду
Прошу выдать аванс художникам.

Алексеев

Телеграмма: ГЦТМ, ф.166, ед.хр.13.

63. В.Э.Мейерхольд — переводчику пьесы «Женщина в окне»
17 июня 1905 г., Москва

17/VI 05

М.Г.!

Прошу разрешить постановку пьесы Гофмансталя «Женщина в окне» в Вашем переводе.

С почтением

Вс. Мейерхольд

Всеволоду Эмильевичу Мейерхольду, режиссёру «Театра-Студии».

Музей МХАТ, КС, № 14548, л.86.

Письмо не было отослано; имя переводчицы (С.Н.Шиль) сообщил Студии А.М.Ремизов в письме от 1-го июля, см. *док. 87*.

64. А.П.Зонов — В.Э.Мейерхольду
18 июня 1905 г., Лопатино

Телеграфируй, зачем я нужен.

Зонов

Телеграмма: ГЦТМ, ф.166, ед.хр.3.

Вернувшийся из Лопатина А.П.Зонов считался на службе в Студии с 26 июня.

65. С.А.Скирмунт — в Театр-студию
18 июня 1905 г., Москва

18 июня

Милостивый Государь,

Переводчица «Коллеги Крамптона» Ек.Андреева — жена К.Д.Бальмонта Екатерина Алексеевна Бальмонт¹; новый её адрес: Москва, Б.Толстовский пер., д. 5, кв. 5. В Москве ли она сейчас — не знаю; это, может быть, знают в «Скорпионе» или в «Гриффе». Адреса И.Юровского² не знаю, но склад его изданий находится при «Праве» — СПбург, Загородный, 2.

Шлю привет и пожелание успеха. С почтением

С. Скирмунт

Автограф: Музей МХАТ, КС, № 14548, л.85.

¹ Выполненный Е.А. Андреевой (Бальмонт) перевод «Коллеги Крамптона» вошёл в собрание сочинений Гаутмана, выпускавшееся издательством С.А. Скимунта.

² *И. Юровский* — издатель, печатавший собрание сочинений Ибсена; ему принадлежит прозаический перевод «Комедии любви», принятый Студией к постановке.

66. Э.Э. Матерн — В.Э. Мейерхольду

18 июня 1905 г., Москва

18 июня, 1905

Дорогой Всеволод Эмильевич!

Сегодня послал Вам пять бандеролей: цензурованный экземпляр «[Зелёного] попугая» и 5 экземпляров печатных «Мать» и одноактную пьесу «Прости», которую я перевёл для В.Ф. Комиссаржевской. Пьеса с настроением. Прочтите, пожалуйста. Не пригодится ли? Относительно «наioriiginalнейших» приму к сведению и поищу в иностранной литературе.

Относительно «Коллеги Крамптона» хочу Вам предложить следующую комбинацию: *если* Вы ещё *не* репетируете пьесы в переводе Андреевой (он мне не известен) и можете подождать с этой пьесой недели три, то позвольте *мне* её перевести. Затем *мы* перечитаем перевод *вдвоём*, и пьеса пойдёт в *нашем* с Вами переводе. *Зачем* давать «авторские» неизвестной Андреевой, когда *мы* можем их *с Вами получить*. Если не считаете почему-либо удобным писать *свою* фамилию в Вашем же театре (хотя не знаю, почему нет), то можете на

афише фамилию *не* печатать. *Я* перевода Андреевой *не* знаю совсем, а потому мне *легко* будет сделать перевод. *Подумайте, сообразите и черкните*, чтобы я мог сейчас же приобрести оригинал и приняться за перевод. Или пришлите *оригинал*, раз он у Вас есть. Если от *Вас* зависит выбор перевода, то, думаю, решите в *положительном* смысле. Буду рад Вас видеть, если сами завернёте ко мне в камеру (понедельник, среда и пятница), так как дома бываю очень неопределённо. В эти дни до камеры около 9½ утра.

Ваш Э.Матерн.

Цензурованного «Попугая» *очень* прошу не потерять, так как трудно бу-



Э.Э. Матерн

дет получить второй экземпляр в цензуре. О «Коллеге Крамптоне» очень прошу подумать. *Возможно*, В.Э.Репман прочитает «В работе» Хейерманса.

Автограф: РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.1965, л.1-2.

67. Г.С.Бурджалов — Ю.Л.Ракитину и В.В.Максимову
19 июня 1905 г.

В воскресенье, 19-го июня, в 12 ч. дня вызываются для «Двенадцатой ночи» Ю.Л.Ракитин, [М.А.Кобецкий. — *Зачёркнуто*], В.В.Максимов.

Георгий Бурджалов

Автограф: ГЦТМ, ф.216, ед.хр.230.

В «Репертуарном календаре» эта репетиция не отмечена, повестка осела в бумагах С.А.Попова. На повестке стоят подписи Ракитина и Максимова.

68. А.И.Канин — С.А.Попову
22 июня 1905 г.

Следуемые мне за макет пьесы «Праздник примирения» 2 р. (два рубля) 22 июня 1905 г. получил.

А.Канин

Автограф: ГЦТМ, ф.216, ед.хр. 234.

69. Э.Э.Матерн — В.Э.Мейерхольду
22 июня 1905 г., Москва

Дорогой Всеволод Эмильевич!

Письмо Ваше получил, *но немецкого оригинала пьесы «Коллега Крамптон» по сие время (22-го 5 ч. вечера) не получил.* Известите¹, послали ли пьесу? Жду её скорее.

Ваш Э.Матерн.

22/VI 1905.

Автограф: ГЦТМ, ф.166, ед.хр.7.

¹ Подчёркнуто Мейерхольдом.

70. Э.Э.Матерн — В.Э.Мейерхольду
23 июня 1905 г., Москва

Сейчас получил пьесу и спешу уведомить об этом Вас, дорогой Всеволод Эмильевич. Всего лучшего.

Э.Матерн

22, четверг¹

Автограф: Музей МХАТ, КС, № 14548, л.108-108 об.

¹Дата указана ошибочно, четверг приходился на 23 июня.

71. В.А.Петрова — А.А.Петрову
23-24 июня 1905 г., Мамонтовка

1905 г. Июнь, 23-24

Дорогой мой, хороший Саша!

...Тянет до боли домой. Ничто уже не повторяется в жизни, потому-то и дорога она. <...>

У меня очень интересная, увлекательная работа. Я играю «Смерть Тентажиля», там очень тонкая по композиции роль Тентажиля, символ души.

Новый наш театр ничуть не похож на прежний театр. Это, скорей, так же, как в первые годы в школе, то есть так интересно и увлекательно. Сам Мейерхольд очень чуткий талантливый режиссёр. У него ни одна нотка искренности не пропадёт. В театре мне хорошо. Хорошо и на сцене, и среди товарищей. Я вздохнула легко и ободрилась, и главное, очень поверила. Если Студия будет существовать, можно тогда поверить в обновление театральной среды. <...> Этот кусочек бумаги, на котором я пишу тебе, заставляет меня переживать многое. Разве всё так выскажешь, чувствую до боли, как люблю всех вас.

24 июня. Сегодня ясный день. Такой, как бывают у нас раннею осенью. Ясный день причиняет мне острую боль. Безумно рвётся душа из оков земли и тянется в грёзы юности. Мне хочется быть около вас всех и хочется жить ясной простой жизнью.

Утром в театре всё время думала о своей внутренней жизни. Думала, как далеко душа от земли, и всё-то ей хочется всё выше и выше. Мне больно жить так, как я живу теперь. Живу в постоянном беспокойстве и в противоречии с своей совестью. Веду безумную борьбу за своё право на жизнь...

Автограф: Музей МХАТ, А 7277.

Письмо В.А.Петровой (Яловецкой) обращено к её брату Александру.

72. Б.К.Пронин — С.А.Попову
24 июня 1905 г., Мамонтовка

24-го июня

Глубокоуважаемый Сергей Александрович!

Посылаю Вам адреса и списки занятых в чтении «Ганнеле»¹. Умоляем, дайте ход — боимся, что вообще «Ганнеле» у нас могут задержать.

Готовый к услугам

Б.Пронин

Автограф: ГЦТМ, ф.216, ед.хр 244.

¹ Этот список в архиве С.А.Попова отсутствует. Ср. *док. II*.

73. А.М.Ремизов — Б.К.Пронину
До 25 июня 1905 г., Петербург

Ценз[урованный экземпляр] «В стенах» послан на Художеств. театр; времен[ная] контора Т[еатра] «Студия», Всев. Эм. Мейерхольду¹.

Туда же направлен журнал «В[опросы] ж[изни]».

А.Ремизов

Автограф: Музей МХАТ, КС, № 14548, л.88.

¹ Это сообщение, повторённое Ремизовым в письме 25 июня, было неточным, см. с.215; Мейерхольду был выслан цензурованный экземпляр пьесы Ведыкина «Вампир».

74. А.М.Ремизов — В.Э.Мейерхольду
25 июня 1905 г., Петербург

Дорогой Всеволод!

Получаете ли Вы мои письма. Я Вам писал о моих розысках в Союзе и о результате¹.

«За стенами» (цензур[ованный]) они Вам послали. Послали и рукопись (простую) «Вампира». Получили ли «В[опросы] ж[изни]» с [№] 1-6, которые послал на Ваше имя в Москву на Худ[ожественный] театр.

Перемену адреса извещайте, буду посылать дальнейшие № № журна[ла].

Всеволод, прошу Вас написать, а если есть напечатанные, так [прислать] напечатанные условия поступления в школу Худож[ественного] театра.

1) Требуется ли плата.

2) Какого рода экзамен при поступлен[ии] (читать стихи по соб[ственному] выбору или по назначению).

3) Когда начнутся экзамены.

4) Что требуется для этих экзаменов: подача прошения? с какими свидетельствами.

Очень прошу Вас ответить мне об этом.

Ко мне обращаются с такого рода просьбами. В частности, на днях познакомился с одной барыней*, удивительно даровито сложенной, и вот хочу её удовлетворить.

Не оставьте мою просьбу без ответа (поскорее).

С[ерафима] П[авловна] кланяется.

«Мать» получил.

А. Ремизов.

*Из какой-то петербургской театр. школы по рекомендации Вяч.Иванова.

Автограф: ГЦТМ, ф.166, ед.хр.5.

По поручению Мейерхольда 28 июня Ремизову ответил Б.К.Пронин.

¹ Часть писем Ремизова Мейерхольду за этот период не выявлена.

75. А.П.Зонов — А.М.Ремизову **26 июня 1905 г., Мамонтовка**

Дорогой Алексей Михайлович!

Сейчас сижу в Студии. Приехал вчера. <...> Говорить о большой умственности не могу, вишу на воздухе и ничего не могу решить. Только что приехал и получил телеграмму, что антрепренёр в Рязани согласен на все мои условия. Теперь ещё моя служба в Студии не решена. Уж очень больно губить себя как хоть крохотного художника. Здесь ведь только исполнитель, а интерес инициатив должен сузиться, потому что Литературное бюро, самое интересное, будет не по плечу. Конечно, теплее в Студии, чем в провинциальном болоте, но можно ведь всё-таки сохранить и жар и «дух жив». Горенье здесь уж очень не эгоистично и для «личности» не производительно, будет таянье и смерть. Как посоветуете? Есть ли, признаёте ли за Студией будущее. Вообще хоть что-нибудь напишите и помогите разобраться над дилеммой: нельзя ли моральное, материальное, вообще тёпленькое променять на холод, неизвестность, вообще на жертву ради искусства, но быть свободным и хотя творить безрезультатно? Напишите от свободного времечка. Когда приду в себя и решу — напишу. <...>

Любящий Аркадий.

Если будет совет остаться, хорошо бы, если бы написали схему и «точку».

Автограф: РНБ, ф.634, № 113, л.1-2.

76. Н.Я.Тароватый — В.Э.Мейерхольду
27 июня 1905 г., Москва

27 июня 1905 года

Многоуважаемый Всеволод Эмильевич.

Располагая с художниками двумя днями на этой неделе: пятницей и субботой, я прошу Вас сообщить, в который из двух названных дней я бы мог читать Вашей аудитории свою первую лекцию «О тайнах пластики».

С совершенным уважением

Тароватый

Автограф: Музей МХАТ, РС, № 14548, л.87. На бланке: «Искусство. Журнал художественный и художественно-критический. Москва».

Лекция редактора журнала «Искусство» Н.Я.Тароватого переносилась несколько раз и, очевидно, не была прочитана. Письмо написано в понедельник.

77. В.Э.Мейерхольд — Н.Я.Тароватому
После 27 июня 1905 г., Мамонтовка

Тверской бульвар, журнал «Искусство». Неверно написанный адрес задержал доставку Вашего письма до сегодня. Прошу назначить день на будущей неделе.

Мейерхольд

Автограф: Музей МХАТ, РС, № 14548, л.87 об.

Конспект ответа на обороте письма Н.Я.Тароватого (ср. док. 76).

78. Б.К.Пронин — А.М.Ремизову
28 июня 1905 г., Мамонтовка

Глубокоуважаемый Алексей Михайлович!

Спешу ответить Вам относительно условий поступления в Школу при Художественном театре: 1) Платы никакой, выдают иногда стипендию (20-

15 р. в месяц) — обязательны выходы и исполнения маленьких ролей — школа и театр представляют одну труппу Художественного театра. 2) Бумаг каких бы то ни было (кроме паспорта) не требуется. 3) Конкурсные экзамены для поступления бывают в средних числах августа (в этом году не раньше 10-го); чтобы попасть в конкурсанты, нужно прислать в контору театра письмо с заявлением, что такой-то или такая-то желают участвовать в конкурсе и приложить адрес — театр известит о дне конкурса. В газетах бывает объявление о дне и часе экзамена. Можно просто лично явиться в контору накануне или даже в день экзамена и записаться. 4) Читать или декламировать комиссия предлагает что угодно (можно по книге) — лучше приготовить стихи и *басню*.

NB. По выбору произведения судят о вкусе и интеллигентности экзаменуемого — скромные и не кричащие произведения дают плюс в пользу конкурсанта... На пять-шесть свободных мест в школе обыкновенно является 180-190 претендентов. Конкурс, как видите, громаден, а в этом году, думаю, будет ещё больше.

Я даю проект Всеволоду Эмильевичу при «Студии» основать нечто вроде маленькой школы (пять-шесть человек) — и набрать их из не попавших в конкурс Художественного театра, я думаю, что это самые талантливые люди.

Вашей знакомой советую и посоветуйте Вы сделать это — Студия ей многое может дать.

Готовый к услугам

Б. Пронин

Автограф: РО ИРЛИ, ф.256, оп.3, № 158. На бланке: «Театр-Студия, режиссёрское управление».

79. Ю.К.Балтрушайтис — В.Э.Мейерхольду

28 июня/11 июля 1905 г., Римини

11-VII-05

Rimini. Villa Adriatica

Дорогой Всеволод Эмильевич!

Нужно ли говорить, что я искренне рад, что Вы наконец-то в Москве, во главе заветного дела.

Я слишком ценю Вашу чуткость, Вашу духовную подвижность, Вашу способность проникаться всем возвышенно-живым, чтобы не порадоваться и за театр, призвавший Вас в свои капитаны. В час добрый!

Вы найдёте в себе должное воодушевление, энергию и творческий замысел, чтобы извлечь из театра все его неисчерпаемые блага влияния, проповеди,

угрозы и проклятия. В добрый час! Являясь в Ваш театр, я буду знать, что во-истину вхожу в храм, что предо мной движутся не *ряженные потешного двора*, а истинные жрецы, *новое священство*. Говорю это не с тем, чтобы сказать Вам приятное, а потому, что таким Вас представляю, *таким Вас вижу*.

Что же касается моего сотрудничества, то пользуйтесь мной в самом широком смысле. Пока *Вы* будете дело делать, я не пожалею ни своих дней, ни ночей. *Помните это*. Мы должны заключить самый *тесный союз*, объединить в театре все проявления человеческого творчества, во имя большого *великолепия* его, во имя *высоты*. Пусть сцена станет *жертвенником*, пусть над театром возвысится незримая колокольня, чей благовест разносится над всей областью страдания и боли как радостная *весть воскресения*.

Много и много хотелось бы написать Вам, но отложу до ближайшего. Пусть эти несколько строк послужат свидетельством моей веры в Вас и того, как я смотрю на Ваше дело. Во всякую минуту подъёма и борьбы помните, что *я за Вас, за Вами и с Вами*. Помните также, что мне хотелось бы занять возможно прочное положение в Вашем бюро. Буду извещать и подготавливать для Вас всё, что окажется нужным и увеличивающим смысл и всесторонность Вашего предприятия.

На «Шлюка и Яу» и «Праздник примирения» даю моё радостное согласие. Если это нужно, сие согласие излагаю на отдельном листе¹.

Новый Д'Аннунцио² не ахти какой. Бесконечно выше его предыдущая пьеса «Дочь Иорио»³; если будете ставить, я охотно переведу. Непременно переведу также «Глупца и смерть»⁴ Гофмансталя. Только известите заблаговременно о сроке. Гофмансталь кончает *новую* пьесу. Буду следить за всем европейским театром. Будьте уверены, что обо всём, что делается, первый узнаете Вы. Имею в виду войти к Вам скоро с разными предложениями. Сообщите *репертуар*.

На днях напишу подробнее.

Ваш *Балтрушайтис*



Ю. К. Балтрушайтис

¹ Этот лист в архиве отсутствует.

² *Новый Д'Аннунцио* — вероятно, речь идёт о четырёхактной трагедии в стихах «La Fiascola sotto il moggio», весной 1905 г. показанной в Милане. Её содержание подробно рассказано Мейерхольду А.П.Воротниковым, переводчиком пьесы, в письме от 28 июля (см. *док 125*). «Думаю её озаглавить “Огонь над пеплом” или “Искры над пеплом”», — писал он.

³ «*Дочь Иорисо*» Д'Аннунцио в переводе А.П.Воротникова была опубликована в журнале «Правда» (1904, № 9).

⁴ В русском переводе «Безумец и смерть».

80. Лист присутствия

30 июня 1905 г., Мамонтовка

30 июня. В режиссёрской комнате сегодня в 7 вечера беседа по поводу генеральной «Снега». [Приглашаются] Мунт, Волохова, Нарбекова, Певцов, Костромской.

Автограф Мейерхольда. Печатается по ксерокопии с оригинала из коллекции В.С.Сергеева.

На листе стоят подписи всех исполнителей, кроме Н.Ф.Костромского.

81. Канцелярия Союза драматических и музыкальных писателей — А.П.Зонову

30 июня 1905 г., Петербург

СПб. 30 июня 1905 г.

Милостивый государь г.Зонов!

Канцелярия Союза имеет честь сообщить Вам адрес С.Мельникова: Петроградская сторона, Покровская ул., д. 18, кв. 11, С.Петербург.

Делопроизводитель [подпись]

Музей МХАТ, КС, № 14548, л.89.

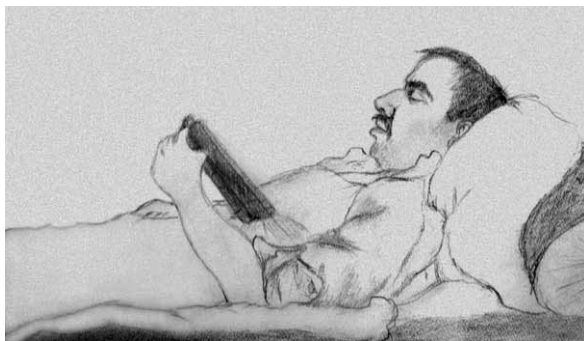
82. И.А.Сац — Б.К.Пронину

Конец июня — начало июля 1905 г., Лопасня

Дорогой Борисик! Работаю.

Как и что, напишу дня через два, то есть в перерыве, а пока... посылаю привет Студии, Всеволоду Эмильичу и Георгию Сергеечу.

Да, 1) передай Г.С. [Бурджалову] для передачи г-ну Станиславскому, что, по моему мнению, музыку «Ганнеле» следует переинструментировать. Не говоря уже о моём личном мнении, что данный шаблонный оперно-антрактовый состав (с парой от флейт и от каждого рода деревянного и медного духовенства вверху и с контрабасом внизу) слишком привязывает нас к опере или антракту, не говоря и о том, что исследование партитуры г-на Симона убедило меня в том, что существенную роль играют струнные, арфа и хор, а остальные имеют чисто красочный характер и на десять страниц молчат не менее девяти (и допускают сокращения), не говоря, наконец, и о том, основанном на опыте наблюдения, что музыка, сопровождающая драму, чтоб оставаться фоном и не прикрывать, не ступёвывать деталей словесной нюансировки, должна следовать на несколько нюансов ниже (приходится таким образом до *minimum*'а сокращать ретивость и без того ограниченного композитором духовенства) — и потому намёк на оркестр — контуры — мне представляются более соответствующим, чем добросовестный, благочестиво-трафаретный состав в 24 человека.



И.А. Сац,
Рисунок С.Ю. Судейкина (?)

Но, впрочем, я сейчас смертельно устал, готовлюсь отойти ко сну и совершенно не надеюсь более или менее прилично обосновать своё мнение о необходимости индивидуализировать состав оркестра. Я говорил как-то на заседании по этому вопросу, и Юрий Серг[еич] и остальные согласились со мной. Если соображение это найдёт отклик и в Константине Сергеече, то я предлагаю войти по данному поводу в переговоры с г-ном Симон, отнюдь не мотивируя, однако, просьбу переинструментировать никакими, кроме хозяйственных, соображениями, которые передавались мне, то есть: 1) ограниченность средств, при которой количество музыкантов обратно пропорционально их качеству, 2) вечеровой расход в 200-250 р. ложится тяжестью на весь музыкальный бюджет, 3) теснота помещения и т.д. и т.п., [4] артистичность исполнения, которой можно достичь с 12 человеками-художниками, а не с ремесленниками. — *Зачёркнуто*].

Если г-н Симон принципиально изъявит своё согласие на переинструментовку, то, конечно, лучше всего, если он сам и сделает её, в случае же ему не хочется, то работу эту сделаю по указаниям автора или я или г-н Глиер (симфонии которого не раз игрались, и, словом, человек зарекомендовал себя как хороший инструментатор). И уже тогда переинструментированную для струнного октета с арфами, фисгармонией и хором (и, может быть, с прибавлением валторны и фагота для красок призрака смерти) — можно приступать к оркестровым репетициям. Если же мысль о желательности переинструментовки не найдёт отклика ни в Константине Сергеече, ни, наконец, в г-не Симоне, то пусть тогда г-н Бурджалов сообщит, к какому сроку, он считает, нужно подготовить оркестр для совместных репетиций, и это будет исполнено.

К разговору о переинструментовке нужно подойти осторожно: художники так сродняются с тем, что имеют на палитре столько-то красок, что предложение изложить то же меньшим количеством человеку, привыкшему думать рутинным оркестром, может показаться невежеством и профанацией.

Словом, это дело автора, и, внося предложение переинструментировать, преследуя уменьшение количества музыкантов за счёт качества (так как действительно хорошего оркестра большого состава Студия дать не может), а хотелось бы исполнение довести до той высоты, при которой музыка не будет составлять мутного пятна, как это бывает в драматических театрах, внося это предложение, я опять повторяю, что готов следовать всем указаниям автора... Итак, сообщи данному делу движение и дай знать о результатах мне.

Твой *И. Сац.*

Спешу, пишу на днях.

Автограф: Музей МХАТ, КС, № 13233.

Помета Мейерхольда: «К.С.Станиславскому для прочтения». Кроме первого абзаца текст письма отчёркнут на полях красными чернилами. Письмо было переслано Станиславскому в подборке документов вместе с письмом-отчётом от 22-24 июля (см. *док. 118*).

83. Режиссёры Студии — членам труппы

Июнь 1905 г., Мамонтовка

[1]

Уклонение среди репетиции от участия в сцене, хотя бы и без слов, есть *нарушение* основного художественного принципа нашего театра.

В. Репман, Вс. Мейерхольд, Георгий Бурджалов.

Автограф А.П.Зонова: Музей МХАТ, КС, № 14548, л.142.

[2]

1) Верными часами считаются у нас те, что стоят на режиссёрском столе. Просят гг. артистов сверить с ними домашние часы.

2) Покорнейше просят не занимать мест у режиссёрских столов. Для желающих писать во время репетиций поставлен под режиссёрской доской особый для гг. артистов стол с письменными принадлежностями.

3) Просят не брать с режиссёрского стола бланки, ручки, карандаши и проч., а главное — книги.

[3]

В последние дни было несколько случаев опаздывания на репетиции. Просим понять, что это нарушает режим, *необходимый* для плодотворной работы. Надеемся, что опоздания не повторятся и нам не придётся прибегать к нежелательным мерам, которые могли бы нарушить гармонию художественной работы.

Вс. Мейерхольд, Георгий Бурджалов

Автографы Мейерхольда на недатированных листах присутствия. Печатаются по ксерокопиям с оригиналов из коллекции В.С.Сергеева. Обе записи сделаны не позже 30 июня.

84. В. Э. Мейерхольд **Перечни неотложных дел** **Июль 1905 г., Мамонтовка**

[1]

Б.К.Пронину.

1) Альбомы для монтировок.

2) Проверить реквизит «Снега» и бутафорию.

3) Гуров — четверг, пятница, суббота. *NB.* С четверга С.А. [Попов] в Москве от 10-4 ч. дня (Егоров Владимир Евгеньевич, Брестская, дом Паниной, от Филиппова из «Муравы»)¹.

4) Разговоры с Денисовым о сукне, бумазее; холст, сукна (ковры). [Нрзб.]

5) В драпировки с августа.

6) Пульты и попитры для музыкантов, 15 сделаны, понедельник.

7) Гнать декорации «Тентажиля».

8) Купить лампу на стол (две).

9) Мастерская цветов.

10) Борис Тессен с Полуниным, скульптура.

11) Сделать ещё шкаф.

12) Бумага для чертежей.

- 13) Папки 6 шт.
- 14) Марка театра, фасоны афиши, Егоров.
- 15) Марки почтовые и бланки с обратным ответом.
Кисти Денисову. Ножницы.
Пение Сацу, «Комедия любви».
Составить список леса. Репман.

Автограф: Музей МХАТ, КС, № 14548, л. 78-78 об.

[2]

- Б.Пронину. Смета леса и разговоры с Вл.Эм.Репманом [нрзб.].
- Костюмы [нрзб.].
- У Репмана бланки.
- «Мир искусства». Salon.
- Выставки.
- Таз эмалированный.

Автограф: Музей МХАТ, КС, № 14548, л.75.

[3]

- 1) Списки режиссёрского правления. [Списки] мебели, реквизита, костюмов репетируемых пьес.
- 2) Завести книгу требований.
- 3) Завести книгу исполнения.
- 4) К.С. о Салтыкове, Баранове, Черкасове.
- 5) Завести книгу инвентаря (Егоров).
- 6) Для Попова сделать инвентарную опись имущества.
- 7) Завести книгу декораций (Егоров).
- 8) Завести книгу бутафории (Пронин).
- 9) Завести книгу библиотеки (Зонов).
- 10) Довести до сведения полковника Художественного театра о желании К.С. выдать Черкасову за ½ месяца или 1 месяц жалование.
- 11) Предположенный порядок премьер:
 - 1. «Ганнеле», «Тентажилль».
 - 2. Серия одноактных, «Сфинкс».
 - 3. «Шлюк».
 - 4. «Праздник примирения».
 - 5. «Сестра Беатриса».
 - 6. «Комедия любви».
 - 7. «Снег».
 - 8. «Крамптон».

- 12) Выписать из «Правды» — «Пульчинелло» Разумовского².
- 13) О Фёдорове с Репманом.
- 14) Пульты для музыкантов не загромождают.
- 15) Гнать декорации к «Тентажилю».
- 16) Освободить Пронина от денежной стороны.

Автограф: Музей МХАТ, КС, № 14548, л.76-76 об.

¹ Переговоры с принадлежавшей М.П.Гурову мастерской мебели вели С.А.Попов и Б.К.Пронин. Пронин «нашёл» В.Е.Егорова во второй половине июня, в начале июля Егоров уже работал в Студии. «Мурава» — артель художников-гончаров, основана в 1904 г.; в её состав входил А.В.Филиппов (см. *Северюхин Д.Я. и Лейкинд О.Л.* Золотой век художественных объединений в России и СССР. СПб., 1992, с.138).

² Пьеса С.Д.Разумовского была напечатана в журнале «Правда» (1904, № 5).

85. В.Э.Мейерхольд — Е.А.Говердовскому

Июль 1905 г., Мамонтовка

Егору Андреевичу Говердовскому.

В круг Ваших обязанностей входит готовить сцену и зал к репетиц[ии]. Если бывают случаи, когда Вы отвлечены хозяйственной работой, Вы должны дать на этот счёт надлежащее распоряжение мальчику Егору.

Сегодня репетиция началась не в 7, а в 7.25, потому что 1) не были зажжены лампы, 2) библиотека была заперта и нигде не было ключей, 3) не было налицо ни Вас, ни мальчика Егора. Так как такого беспорядка допустить не могу, прошу дать мне надлежащее объяснение, по какой причине произошло случившееся.

Мейерхольд

Автограф: ГЦТМ, ф.166, ед.хр.20.

86. О замене исполнителей в «Шлюке и Яу»

Июль (начало) 1905 г.

[1]

Режиссёрское управление:

Н.Ф.Костромской назначается очередным исполнителем роли Яу из пьесы «Шлюк и Яу».

А.И.Канину и П.И.Леонтьеву даётся на пробу роль Шлюка в той же пьесе. Просят быть на репетиции 6 июля в среду 11 ч. утра¹.

[2]

6 июля, среда.

Репетиция утром «Шлок и Яу» отменяется.

Печатается по ксерокопии с оригинала из коллекции В.С.Сергеева.

Записи сделаны А.П.Зоновым на листах присутствия.

¹ Решение было принято после первых репетиций «Шлока и Яу», состоявшихся 26 июня и 1 июля.

Между двумя этими листами, относящимися к репетициям «Шлока и Яу», находится недатированный лист с обращением Б.К.Пронина к труппе:

«Константин Сергеевич, уезжая, главным образом подчёркивал необходимость относится крайне корректно к любезной хозяйке Адели Богдановне Дюшои, которая радушно предоставила в наше распоряжение парк, — но это не значит, что мы имеем какое бы то ни было право ломать деревья и трогать малину. Некоторые из артистов, видимо, неявно сознают, что игнорирование предупреждения К.С. не пустяк. *Б.Пронин*».

Подписи членов труппы на этом листе по преимуществу иронические: «Читала и прониклась. *М.Токарская*», «Трогать малину не буду. *А.Кашин*», «Слушаюсь и исполню. *М.Кобецкий*», «*Костромской* малины не ел», «Слушаюсь и исполню. *П.Леонтьев*», «Малины не пробовал *Ракитин*».

87. А.М.Ремизов — А.П.Зонову

1 июля 1905 г., Петербург

Дорогой Аркадий Павлович!

Два дня как получил Ваше письмо и не отвечал на него. Думал, разговаривал с С[ерафимой] П[авловной]. Не знаю, может, слишком субъективно скажу Вам — я измытарился в провинции — и вот Вам не посоветовал бы снова погружаться в месиво. Как вспомнишь всё, эти улицы, эту публику, эти неопределённости, и не хочется ни в Херсон, ни в Пензу, ни в Вологду. А Рязань не лучше этих богоспасаемых градов Российских.

Так говорю Вам. Оставайтесь в «Студии». Правда, Ваша роль в провинции будет на виду и с аплодисментами, а тут «за стеной», но тут Вы больше сделаете.

Исторически «Студия» займёт своё место, от неё родится новая «студия». Я думаю теперь о новом театре, который придёт через «Студию» — театр мистерий.

Он выльпится из Пшибышевского, Гофмансталя, Верхарна. Оставайтесь в «Студии».

Аркадий Павлович! Ходатайствуйте перед Всеволодом о постановке «Гостей» Пшибышевского. Убедите его, это драма великого значения.

№ 2 «В[опросов] Ж[изни]» с «Безумцем и смертью»¹ послал 3 эк[земпляра] на имя Всеволода в Пушкино.

«Авантюрист» Гофмансталя будет напечатан в «В.Ж.» в переводе С. Орловского (Софии Шиль)².

Зимой я приеду в Москву.

Извещайте меня о событиях.

Потом ещё есть просьба: если встретится в газетах отзыв о «Пруде», пришлите мне весь номер, а не вырезку, чтобы знать город и наз[вание] газеты.

Когда устроитесь, жду о[т] Вас отзыв о «Пруде»³.

Не посылаю сейчас оттиска, пришлю все оттиски сразу сброшюрованные.

С[ерафима] П[авловна] присоединяется к моему мнению.

Всего Вам хорошего.

А. Ремизов

Сообщила Л.Я.Дворникова.

¹ «Безумец и смерть» Гофмансталя напечатан в «Вопросах жизни» (1905, № 2).

² С.Н.Шиль сообщила о своей готовности сотрудничать со Студией в письме Зонову 25 сентября (см. *док.* 207).

³ Роман А.М.Ремизова «Пруд» печатался в «Вопросах жизни».

88. А.М.Ремизов — В.Э.Мейерхольду

2 июля 1905 г., Петербург

Пришлите, Государь, Всеволод Эмильевич, один экземпляр Роде, если ещё сохранился у Вас хоть один.

Попрошу написать рецензию.

Поклон А[ркадию] П[авловичу] Зонову].

Ремизов.

2 июля 1905 г.

Автограф: Музей МХАТ, КС, № 14548, л.94-94 об. На бланке «Вопросов жизни».

Рецензия на изданную В.М.Саблиным в переводе Мейерхольда и Ремизова в 1902 г. брошюру А.Роде «Гауптман и Ницше. К объяснению “Потонувшего колокола”» (см.: *Наследие I*, с.659-669) в 1905 г. не появлялась.

89. В.Э.Мейерхольд и Б.К.Пронин — И.А.Сацу

3 июля 1905 г., Мамонтовка

Дорогой Илья Александрович!

И я, и мои сотрудники — исполнители ролей в «Смерти Тентажиля», и главный режиссёр К.С.Станиславский, приславший нам свои замечания по

поводу установленных нами при метерлинковских репетициях принципов, все мы пришли к заключению, что исходная точка для нас — богослужение. Спектакль Метерлинка — нежная мистерия, еле слышная гармония голосов, хор тихих слёз, сдвленных рыданий и трепет *надежд*. Его драма больше всего проявление и *очищение* душ. Его драма это хор душ, поющих *вполголоса* о страдании, любви, красоте и смерти. Простота, уносящаяся от земли в мир грёз. Гармония, возвещающая *покой*¹. Наши движения будут напоминать барельефы средневековья самого резкого, самого уродливого рисунка.

Надо добиться, чтобы публика чувствовала запах ладана и орган.

Очень прошу Вас считаться при композиции с этим основным принципом — богослужение. Особенно это касается 1, 2 актов и финала 5-го.

Трепет и нерв пускай будет влит в 3 и 4 акты. Тут от торжественности, конечно, придётся кое-где отойти.

Не найдёте ли возможным между делом докончить выправку «Les flaireurs»². Я думаю, это не помешает Вам. Это будет даже некоторым отдыхом, может быть, впрочем.

Дай Вам Бог успеха!!!

Будем ждать Вашей помощи нашей трудной работе. Ох, как труден Метерлинка.

Ваш *Вс. Мейерхольд*

Это экстракт из гениальных ответов Константина на рапортах; Илья, тот, где было о тебе и которого мы не нашли, был послан отдельно и экстренно. Целую и желаю успеха.

«Les flaireurs» пойдут у нас. Посылаем для переработки и для вдохновения. Charles van Lerberghe — ученик Метерлинка. Он пишет об оркестре и музыке, сопровождающей его пьесу, — пишет об том, что наш театр уже пробовал в «Слепых», «Непрошенной» и «Внутри»³. Теперь тебе предстоит выполнить другую, и более сложную задачу — желаю успеха. Очень рад известиям от тебя через Леонтьева.

Твой *Борис*.

P.S. «Les flaireurs» хотим как можно скорее послать Константину Серг. — удели этому делу досуг.

Автограф: Музей МХАТ, А № 7528. Опубл. (без приписки Пронина): *Переписка*, с.57.

Датируется по «Репертуарному календарю», где 3 июля отмечено чтение замечаний Станиславского о «Смерти Тентажиля». Это письмо позволяет судить об ответах Станиславского на отосланный ему лист «Дневника» (см. *док. 57*). В «Рассыльной книге» 4 июля отмечено: «Сацу бандероль “Les flaireurs” и письмо о Метерлинке в Лопасню».

¹ Ср. *док. 58*.

² Экземпляр пьесы Ш. Ван Лерберга «Les flaireurs» (в русских переводах «Ищейки» или «Они

почуяли») с пометами И.А.Саца хранится в архиве Мейерхольтда, см.: РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.3027.

³ Имеется в виду «Метерлинковский спектакль» МХТ, премьеры 2 октября 1904 г.

90. С.А.Попов — Б.К.Пронину

До 4 июля 1905 г., Москва

Чертежи мебели должны быть в натуральную величину и притом с точным указанием деталей.

С Гуровым дело не пойдёт, ему мало интереса работать отдельные экземпляры мебели по рисункам, так как его дело очень велико и рассчитано на массовый сбыт для среднего вкуса (то есть пошлость).

В театре работа идёт успешно.

Во всяком случае, *надо торопить рисунки мебели.*

Сообщите мне относительно столов для уборных гг. артистов. По образцу столов в уборных Художественного театра Гуров хочет по 10 руб.

Весь Ваш С. Попов

Автограф: Музей МХАТ, КС, № 14548, л.127.

91. Б.К.Пронин — С.А.Попову

4 июля 1905 г., Мамонтовка

4 июля. Пушкино.

Глубокоуважаемый Сергей Александрович!

Ввиду надвигающейся *тучи* монтировки и бутафории нужно как можно скорее отправить к Гурову. Я очень прошу назначить самый ближайший день, когда Вам можно, я приеду в Лоскутную с рисунками, и мы пойдём и сдадим их в работу... Необходимо на весь сезон уговориться с Гуровым относительно порядка, сроков и проч., а также способа устройства бутафорской мебели... Необходимо двинуть всё это в работу *как можно скорее*. Я просил



С.А.Попов

бы вторник, среду дать мне; вызовите меня депешей или телефоном, и я могу приехать в Москву в Лоскутную и работать с Вами вечером со вторника на среду, а утром (среду) пойдём к Гурову¹.

У меня не хватило из 1700 рублей² на раздачу жалования, кое-кому не хватило к выдаче рублей 110-125. Это тоже нужно устроить как можно скорее. Возня с деньгами меня нервит и отнимает много времени, и я благодаря этому не исполняю *своих прямых* обязанностей. За опоздание с выдачей жалования я от дирекции получил самый неприятный и первый в жизни выговор, и он — как и всё первое в жизни — достался мне очень тяжело — «первенец» и «первый блин». Хозяйственно-касси́ро-бухгалтерско-административную часть нужно как-то устроить — у нас в театре нет именно этой оси, этого винта, вокруг которого должно всё двигаться и двигаться плавно и свободно с математической точностью.

Я боюсь, что это письмо Вы очень поздно получите... Жду с нетерпением ответа от Вас и думаю, что получу его во вторник вечером.

Уважающий Вас *Б. Пронин*.

Привет супруге и девочкам.

Автограф: ГЦТМ, ф.216, ед.хр. 241.

На конверте адрес: «Ст[анция] Сходня Никол[аевской] ж.д., дача С.А.Попова».

¹ Письмо написано в понедельник, отправлено во вторник.

² Эту сумму на жалование труппе и сотрудникам Б.К.Пронин получил от С.А.Попова 1 июля (см. с.380).

92. К.С.Станиславский — С.А.Попову 4 июля 1905 г., *Ессентуки*

Ессентуки, д. Войновой
4/VII—905

Глубокоуважаемый Сергей Александрович.

На Поварской стена ещё стоит. Очевидно, Гор. управа или полиция задерживает формальностями.

Это страшно!..

Вот мои соображения: при хорошей погоде в Пушкине можно будет репетировать до 10-15 августа. И в это время придётся позябнуть, так как августовские вечера бывают очень прохладные. Между 15-25 августа будут устраиваться и приспособляться к театру на Поварской. Около 25 начнутся репетиции, а с 1 сентября *непременно* должны идти генеральные. Для пяти-шести заготовленных пьес их придётся сделать от 20-25, т.е. почти ежедневно.

Только при таких условиях можно будет начать сезон, как предполагено, — 1 октября. Если не удастся этого добиться — беда, мы провалились, так как дальше нет возможности наверстать потерянное время. Внушите это Краузе...

Самый поздний срок для окончания работ в театре — это 1 августа. Для работ по проводке электричества и других сценических работ останется 2 недели (т.е. по 15 августа). Это очень мало. Не подумайте, что я хочу учить Вас. Убеждён, что в этой области Вы не нуждаетесь в моих советах. Пишу это письмо только для того, чтобы поделиться с Вами моими предположениями по распределению предстоящих работ. Эти сведения Вам необходимо знать заблаговременно, и я тороплюсь сообщить их Вам.

Как говорить с Краузе и подстегнуть его, Вы знаете лучше, и потому я сплю спокойно за Вашей могучей спиной¹.

Как живёте и удалось ли Вам похудеть? Мне это удалось в совершенстве, так как я схватил здесь лихорадку и пока хую, но не поправляюсь. Недавно пришлось участвовать в концерте-спектакле в память Чехова — вместе с Николаем Александровичем². Он играл премило Луку в «Медведе». Он тоже схватил лихорадку и похворал. Вид у него немного свежее, хотя худ — очень. Астмы не было.

Жму Вашу руку и прошу поцеловать за меня ручку Вашей жене. Жена кланяется Вам.

Уважающий Вас *К.Алексеев*

Автограф: ГЦТМ, ф.216, ед.хр.247. Опул.: *КС-8*, т. 7, с.315-316; *КС-9*, т. 7, с.589-590.

¹ См. с.709.

² Н.А.Попов, брат С.А.Попова.

93. А.П.Зоноу — А.М.Ремизову

4 июля 1905 г., Мамонтовка

Получил, дорогой Алексей Михайлович, Ваше письмо. Есть ещё один вопрос довольно щекотливый — материальный. В общем, до приезда Станиславского — определённого не могу сказать. Может быть, Рязань сослужит службу ту, что за неё буду хвататься, натягивая себе жалование, а то кряжисты ведь немногие. Ну да в общем... оставим меня.

Деловая часть. «Гости» наверно пойдут. Сообщите, пожалуйста, откуда послана «За стенами»¹. До сих пор ещё не получали. «Безумец и смерть» получены. Будьте добры, сообщите, что есть на русском языке о Верхарне и Верхарна.

Работа в искании стилиа и языка начинается в Метерлинке направляться. Ещё не найдено твёрдых основ, но в общем получается много интересного.

«Снег» будет поставлен роскошно. Декорации удивительны. Пьеса разработана, была уже первая генеральная. В общем труда ещё масса.

<...> Вчера был в Богородском у Сергея², где была Над[ежда] Фёд[оровна]³. Время провёл и опять вздохнул чем-то старым, но свежим. Удивительно радужные хозяева и Над. Фёд. с её ещё более обострившимся взглядом её чёрных глаз. <...>

Автограф: РНБ, ф.634, № 113, л.6-6 об.

¹ См. *док. 73, 74 и 95.*

² ... у Сергея — в семье С.М. и В.Ф.Ремизовых.

³ *Надежда Фёдоровна* — Н.Ф.Тархова. См.: *Наследие I*, с.404-406.

94. Н.Я.Тароватый — Б.К.Пронину *6 июля 1905 г., Москва*

6 июля 1905

В труппу театра «Студия» артисту Борису Николаевичу¹ Пронину. Многоуважаемый Борис Николаевич.

Сознаю, что письмо моё поздно пришло. На этой неделе предстоит мне поездка на два-три дня из Москвы, но на будущей неделе *обязательно* будем у Вас читать. О дне дам Вам телеграмму. Поклонитесь от меня всем, кто меня знает. Шлю Вам и Вс.Э. мой привет и жму Вашу руку.

Тароватый

Автограф: Музей МХАТ, КС, 14548, л.95-95 об.

¹ Надо: «Константиновичу».

95. А.М.Ремизов — В.Э.Мейерхольду *После 6 июля 1905 г., Петербург*

Посылаю Вам, Всеволод, справку¹.

А. Р.

Правление Союза драматических и музыкальных писателей. Канцелярия.
6 июля 1905 г.

Милостивый государь Алексей Михайлович!

Пьеса «В стенах» была послана г-ну Мейерхольду ещё в Тифлис, но оттуда она была возвращена за выездом адресата. Тогда канцелярия Союза обратилась с запросом к г-ну Мейерхольду в Москву, нужно ли ему выслать означенную

пьесу, а также пьесы «Аглавена и Селизетта» и «Вампир», на каковой запрос никакого ответа не получено.

Согласно Вашего письма пьеса «В стенах» будет немедленно отправлена по указанному адресу г-ну Мейерхольду.

Делопроизводитель [подпись]

Музей МХАТ, КС, № 14548, л.96.

¹ Эта надпись сделана А.М.Ремизовым на справке канцелярии Союза. Ремизов отвечает на письмо А.П.Зюнова от 4 июля. См. *док.93*.

96. Б.К.Пронин — В.Э.Мейерхольду

После 7 июля 1905 г., Москва

Дорогой Всеволод Эмильевич.

Получил сегодня повестку в «Студии» из Союза СПб., очевидно, «В стенах» — ура!! Завтра могу получить¹.

Сейчас с С.А.Поповым были у Гурова — фиаско полнейшее!! Не беспокойтесь, мебель всё-таки будет!! Сидим: Попов, Репман и я — военный совет о мебели и бутафории. *Всё будет.*

Получил телеграмму от Бориса Георгиевича Тессена (скульптор): 12-го будет у нас, сегодня или завтра говорю о нём с Полуниным, скульптором Художественного театра.

Посылаю «Пульчинелло» — по внешнему виду нравится.

Посылаю письмо Ремизова (очевидно). Завтра привезу «В стенах». Я думаю, что это он.

Пусть Гольст делает точные рисунки и размеры «Снега». Прилагаю папку, может быть, она будет ему нужна. То, что сделано Гольстом в большом размере, непригодно для Гурова и вообще для столяра — нужно точнее и нагляднее. Гоните Гольста.

Декорации Судейкин — Сапунов во вторник, а может быть, и в среду.

Стена всё ещё стоит. Работа в театре кипит.

Просите Денисова думать о драпировках. Поищу образцы материи, если успею.

Крепко жму руку. Привет всем.

Б.Пронин.

С[ергей] А[лександрович Попов] кланяется.

Автограф: Музей МХАТ, КС, № 14548, л.138-139.

¹ Был прислан перевод «Вампира», а не «В стенах».

97. М.А.Михайлов — А.М.Ремизову
8 июля 1905 г., Лопатино

Дорогой Алексей Михайлович!

Вас, наверное, удивит, что я пишу Вам, странно это и дико, никогда не было переписки и вдруг.

Я был с Вами немного не откровенен в Херсоне, когда Вы меня спрашивали относительно того, нужны ли Вы в театре, хотя я Вам тогда же и ответил то, что думал, что такой деятельности в театре пока не было¹. Теперь всё ясно, даже не теперь, а ещё в конце сезона, когда шёл «Снег» — Новая Драма не может быть, я не хочу сказать без Вас, а вернее, она может быть только у Вас. Само начало должно исходить от Вас, а не от такого человека, который внешним только образом воспринимает что-либо новое, совершенно не считаясь с тем, нравится ли это ему или, скорее, сродни ли это ему, а делает по личной выгоде, для коммерческих или каких-либо других тщеславных целей. Есть у нас такая фраза — «дать по башке публике», это Вам, конечно, известно, встречается и в литературе и на выставках картин, другой раз, кроме нахальства, ничего не найдёшь. Я не удивился, что Вы не поехали в Тифлис², я этого ждал. Вы не подумайте, что я пишу, обижаясь на Мейерхольда за то, что он избавился от меня как от лишнего балласта до сезона. Если Вас это интересует, то я Вам могу написать. Я не понимал, как Вы не догадывались, что Ваше положение ложно по существу. Я узнал от Аркадия, что Вы отказываетесь принять участие в Художественном театре, хоть это и гадко, но я был доволен этим. Мне было бы обидно за Вас, что своё дарование Вы безвозмездно отдали другому человеку, и неизвестно для какой цели.

Терпеть не могу людей, которые не сознают размера своих сил и не отдают должного каждому, который содействует или, как, например, Вы, создают их дело. Аркадий тоже, как и я, уверен, что без Вас Новой Дrame не бывать. Вот что, между прочим, характерно: моя жена³ кричит нарочно о своей отсталости, ругает новое направление вообще, даже предубеждена, а ведь «Снег» понравился, и [она] даже восхищается им, потому что талантливо, а не подражание новым формам. Простите, Алексей Михайлович, я надоел Вам, желаю Вам всего-всего хорошего, Вашей супруге искренний привет.

М.А.Михайлов.

Очень серьёзно занят живописью, беру уроки.
 8-го июля 1905 г.

Автограф: РНБ, ф.634, № 157. Оpubл.: *Театр*, 1994, № 2, с.114.

¹ Упоминаемый разговор происходил в конце сезона 1903/04 года.

² В сезон 1904/05 года Ремизов и Михайлов не входили в труппу Товарищества новой драмы.

³ *Моя жена* — М.М.Михайлова (урожд. Мунт), сестра О.М.Мейерхольд и Е.М.Мунт.

98. К. С. Станиславский — В. Э. Мейерхольду
11 июля 1905 г., Ессентуки

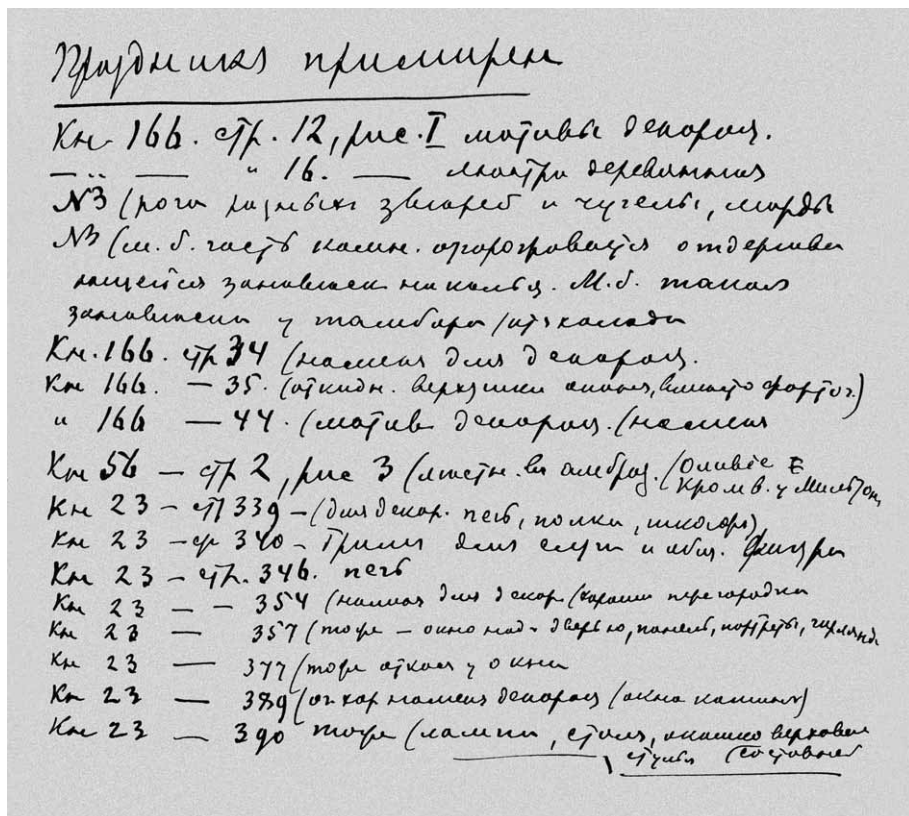
Москва, Художественный театр, Всеволоду Эмильевичу Мейерхольду.

Макеты получил. Мало планировочных мест для трёх актов. Мало типичности бытовой, напоминает средний век, общее настроение подходящее.

Алексеев

Телеграмма: Музей МХАТ, РС, № 14548, л. 101. Опубл.: КС-9, т. 7, с. 590.

Речь идёт о «Празднике примирения» Г. Гауптмана. О том, как Станиславский воспринимал предполагаемую постановку, позволяет судить намеченный им иллюстративный материал (Музей МХАТ, РП 19520; на том же листе намечены «мотивы» для «Бранда»):



Нужный материал Станиславский нашёл в своей режиссёрской библиотеке: в альбомах, куда он вклеивал иллюстрации из различных изданий («Кн. № 56» и «Кн. 166» по сделанной им описи) и в третьем томе «Истории искусства» П. П. Гнедича («Кн. 23» по той же описи). В основном это бытовые картины художников XIX века и фотографии интерьеров. Ниже на с. 192-195 указаны авторы и названия отмеченных Станиславским произведений и даны их репродукции.

Кн.166, стр.12, рис.1.

Мотивы декорации.

Фото из неустановленного издания.



Кн.166, стр.16, рис.1.

Люстра деревянная. *ЛВ* (рога разных зверей и чучелы, морды). *ЛВ* (м.б. часть комн[аты] отгораживается отдёргивающейся занавеской на кольцах). М.б. такая занавеска у тамбура (от холода).

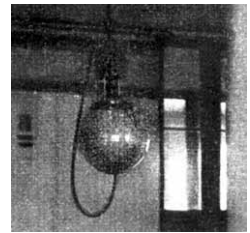
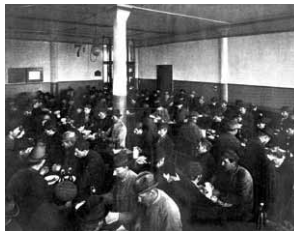
Waldemar Titzenthaler. Фото «Гильдия св.Луки» для журнала «Berliner Leben», 1898.



Кн.166, стр.34 (намёк для декорации).

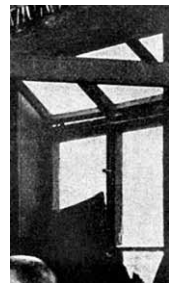
Waldemar Titzenthaler. Фото «Обеденный перерыв».

Титцентахалер, Вальдемар (1869-1937) — немецкий фотограф.



Кн.166, стр.35 (откидные верхушки окон вместо форточек).

Фото «Изготовление рождественских игрушек» из неустановленного издания.



Кн.166, стр.44 (мотив декорации (намёк).

Фото из неустановленного издания.



Кн.56, стр.2, рис.3 (лестница в амбраз[уре] — «Оливер Кромвель у Мильтона»).

David Neal. «Оливер Кромвель у Джона Мильтона».

Нил, Дэвид (1838-1915) — американский художник.



Кн.23, стр.339 (для декорации печь, полка, шкаф).

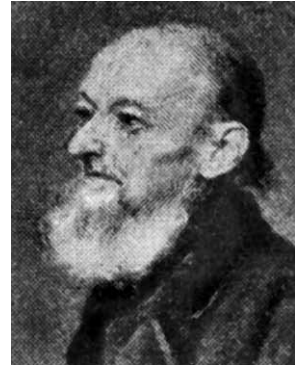
Ludwig Кнаус. «Лесничий дома».

Кнаус, Людвиг (1838-1915) — немецкий художник.



Кн.23, стр.340 (грим для слуги и общая фигура).

Ludwig Кнаус. «Я обожду».



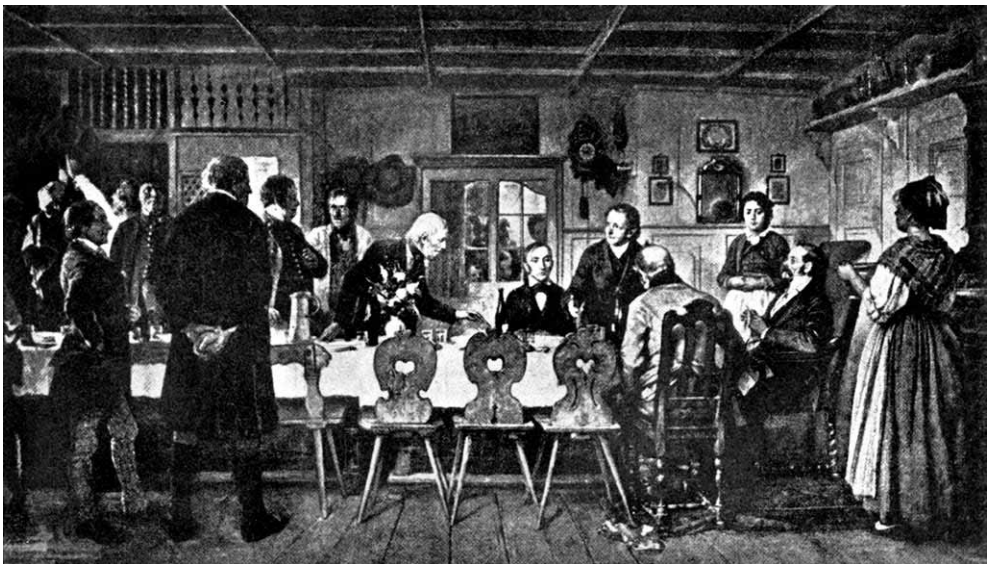
Кн.23, стр.346. Печь.

Ludwig Кнаус. «Увещание духовника».

Кн.23, стр.354 (намёк для декорации — хорошая перегородка).

Benjamin Vautier. «Деревенский банкет».

Вотье, Бенжамен (1829-1898) — немецкий художник.



Кн.23, стр.357 (тоже — окно над дверью, панель, портреты, гирлянды).

Benjamin Vautier. «Деревенский банкет».



Кн.23, стр.377 (тоже, откос у окна).

Eduard Meyerheim. «Урок вязания».

Мейергейм, Эдуард (1808-1879) — немецкий художник.



Кн.23, стр.389 (очень хороший намёк декорации — окна, камин).

Uhde von Fritz. «Благословение детей».

Фритц, Уде фон (1848-1911) — немецкий художник.



Кн.23, стр.390 тоже (лампа, стол, стулья, окошко составное верховое).

Uhde von Fritz. «Светлый гость».



99. Из хроники журнала «Искусство»
12 июля 1905 г., Москва

Театр-Студия К.С.Станиславского и В.Э.Мейерхольда в настоящее время усиленно репетирует «Смерть Тентажиля» Метерлинка. Действие драмы будет сопровождаться музыкой, которую написать поручено молодому композитору И.А.Сац. Как мы слышали, И.А.Сац намерен ввести в оркестр инструменты, в современном оркестре не употребительные, как, например, лютня, клавесины и др., руководствуясь задачей создать красочно музыкальную картину в дополнение к музыкально-живописным декорациям С.Ю.Судейкина и Н.Н.Сапунова. Последним поручено исполнить также декорацию к «Ганнеле» Гауптмана, которую предполагается поставить, подчёркивая символизм пьесы, без всякого стремления к реализации и вне всякого подражания действительности. Театр начнёт функционировать в начале октября; в настоящее же время театр Гирша на Поварской, где будут происходить представления, переделывается, чтобы предстать к осени в совершенно неузнаваемом виде. В фойе театра зимой предполагается время от времени устраивать небольшие выставки произведений современных художников.

Печатается по тексту журнала (журнальная вырезка сохранена Мейерхольдом).

100. Н.Я.Тароватый — Студии
12 июля, 1905 г., Москва

Пушкино. Дача Дюшои. Студия.
Судейкин болен. Будем 21-го.

Тароватый

Телеграмма: Музей МХАТ, РС, № 14548, л.11.

101. В.Э.Мейерхольд — К.С.Станиславскому
13 июля 1905 г., Мамонтовка

13 июля 05

Дорогой Константин Сергеевич!

Это письмо пишу на ходу. Поэтому оно очень кратко. *На днях пришлю Вам обстоятельный доклад о ходе работ и кое-какие соображения о ре-*

*пертуаре*¹ и проч. Теперь спешу написать о «Празднике примирения». Просим ответить нам возможно скорее на наши вопросы.

1. Можем ли сохранить общий план макета, если внесём такое незначительное изменение правой стороны, которое, как мне кажется, может помочь в увеличении планировочных мест. См. прилагаемый рисунок². Правую часть задней стены ломаем и углубляем назад. Тогда тамбур отходит глубже и освобождает правый угол авансены для уютного угла под окном. Если планировку мебели находите подходящей, прошу известить. Начну планировать и приступлю к репетициям. Пока работаем над «Комедией любви».

2. Художники ручаются, что бытовую типичность они дадут в деталях. Может быть, нужно присылать Вам эскизы этих деталей.

3. Среднего века не будет.

4. Детали мебели ищу по журналам.

Судейкин заболел. Как только поправится, пришлём Вам *макет*³. Адрес переводчика «Ганнеле», который имеет разрешение на постановку пьесы везде, достали⁴. Нужно ли вступать с ним в переговоры. Или решаем окончательно читать пьесу, а не играть?!

Посылаем для прочтения новую пьесу Гофмансталя «Безумец и смерть»⁵.

Будьте здоровы. Ждём Вас с нетерпением.

С мебелью налаживается, с бутафорией тоже. Денисов кипит.

Бог даст, всё будет идти благополучно.

Преданный Вам *Вс. Мейерхольд*.

Адресуйте всё: Пушкино Московско-Ярославской ж.д., фабрика Дюшои, мне (простые и заказные). Пушкино Дюшои, мне (телеграммы).

Автограф: Музей МХАТ, КС, № 9332. Опул.: *Переписка*, с.54.



¹ Сложившиеся к этому времени у Мейерхольда «соображения о репертуаре» и о порядке предстоящих премьер см. на с.142 и 180.

² Этот рисунок не известен. Мейерхольд несомненно предполагал повторить планировку, выработанную в 1904 г. в Херсоне (см. *Наследие* 2, с.232).

³ Речь идёт о вариантах оформления «Ганнеле».

⁴ См. *док.81*.

⁵ Пьеса была отослана Станиславскому в тот же день.

102. И.А.Сац — Б.К.Пронину

Середина июля 1905 г., Лопасня

...И бысть день XIII-ый

И напоследок устал... Двенадцать суток, милый Боря, день и ночь проводил я в поисках «тона» для Метерлинка. И, боюсь взглянуть, кажется, нашёл... Ты спрашиваешь, что нашёл? Но на это можно ответить только аккордами. Ты услышишь аккорды тихие, несколько странно расположенные, тревожные, с дискантами, которые робко прижались друг к другу, прижались на секунду, идут параллельно и тем только больше говорят о безграничности отчаяния, о тщетности усилий, о невозможности слияния в унисон, и угрюмые басы, которые...

Впрочем, тебе и эти аккорды вне должного исполнения хором и оркестром ничего не говорят, а для меня — для меня это те Колумбовы брёвна, по которым угадывалась новая, неведомая, желанная земля. Но «красота», «истина» — женщины, и капризные. Много требуется самоотречения и длительной воли, чтобы удостоиться их расположения... Не тебе, Боря, а уродам, таким, как я. Впрочем, всё это «не то», о работе своей, вопреки твоей просьбе, говорить не стану, а о том, как работалось — нечто вроде рапорта по образцу Студии — хотелось бы написать. Даже не рапорт, а скорый дневник, так как мне лень думать; буду только вспоминать; когда ничего хорошего сотворить не можешь, остаётся хоть говорить о прекрасном.

Первые дни мои объединены одним мучительным «не то». Исписывал листы бумаги, вырабатывая детали, доводил до конца, чтоб убедиться, что никуда не годится. И снова начинаешь, бьёшься как рыба об лёд и подходишь к тому же «не то» с другого конца. Ужасно. Пошлые трезвучия, затасканные Чайковским септаккорды, ноны Грига и Рих. Штрауса, куда от них деться. Мы так отравлены танеевской школой, учившей говорить, «как учителя», учившей, что хорошо то, что походит на творения мастеров, и дававшей технику для того, чтобы прикрывать эти бездушные, убогие подражания пёстрыми лохмотьями. Школа в том механическом виде, как у нас, развивая, подавляет, убивает веру в себя; рынок убивает самодеятельность, предлагая войти в колею. Колея — то

есть как первый дурак проехал. Чтоб написать ходкий романсик и сбыть его Гутхейлю, не требуется творческого экстаза; такой вид душевного подъёма как послеобеденный телячий восторг совершенно достаточен, и романс на слова «Ты меня» или «Я тебя» имеет успех у большой публики, которой «телячье» ближе, роднее.

У, чёрт, я уклонился, возвращаюсь.

«Творчество — есть созидание из ничего». Или, во всяком случае, входящее принято не на веру, а претворилось в тебе. Творящий не имеет за собой объективной опоры ни в прошлом, ни в настоящем, и потому творчество сопровождается не столько восторгом «над вымыслом слезами обольюсь», сколько жгучими сомнениями, неуверенностью и тревогой. Не потому ли художники так недолго выносят творчество и вырабатывают «манеру», которая знаменует собою начало конца. И произведения любого беллетриста, делённые (если можно так выразиться) на его творчество, дают не двенадцать, а едва ли один том.

Милый Боря, трудна дорога к самому себе, к тем далеким грёзам и сновидениям о прекрасном, которые чудились некогда, не то в детстве, не то вчера, где-то, когда-то, «может быть, никогда»...

Трудные были дни, а ночи не лучше. Нервы расходятся, и лежишь в чуткой и тёмной тишине с открытыми невидящими глазами. О чём тогда думается? Где найти слова или краски — серые, блеклые, чтоб передать эту нескончаемую вереницу мимолётных настроений, слов и звуков, которые проносятся временами. Слова всегда так чудовищно профанируют мысли и тона. Но я не стану пытаться передать ничего, кроме самого простого, реального, сохранивши, впрочем (это, надеюсь, мне удастся), всю бессвязность мыслей ночи.

1) Метерлинк всегда поёт *mezza-voce*.

2) Для исполнения Метерлинка не пригодны *tenore di grazia* и все, прибегающие к драматизации и форсировке.

3) Где-то, кажется у Мопассана, я читал, что в любви первый голос поётся мечтою. Не слова — молчание, мечта может продлить впечатление души, охваченной восторгом первого поцелуя.

Не то же ли в поэзии Метерлинка? Умей молчать.

4) Прочти Платона о предсмертных беседах Сократа. Тяжело. Его часы сочтены, последние минуты. Но он окружён учениками и говорит, говорит... Ему не дают помолчать — не учить, не лицемерить — приготовиться к страшному, быть может, великому... И он говорит... Может быть, боясь разрыдаться... Не из этой ли боязни только говорят у Метерлинка?

5) Ни одному смертному — ни реалисту, ни метафизику — не удалось проникнуть в «иной мир». Но никто не умеет так таинственно, обаятельно приоткрывать завесу, раскрашивать своё полотно под бесконечность и стоять в чуткой позе, точно за ним пропасть, — как Метерлинк.

«Как только уста засыпают, души пробуждаются и начинают действовать; ибо молчание — стихия, полная неожиданностей, опасностей и счастья, в которой души свободно отдаются друг другу...» После этих слов, ты понимаешь, остаётся только молчать по вопросу о Метерлинке. Прибавлю только, что, вслушиваясь в него в тихие часы ночи, я начинал испытывать уже не «изумление», как определял как-то в Студии, а оцепенелый ужас перед существующим; боялся собственных рук, своего голоса, движения и ветки, что стучится в окно, и тебя, Боря, который представился уже мне не просто расточителем мыла, а разодетой тенью, носителем смерти...

Ну, Борис, из описания ночи не выходит ничего (несмотря даже на готовность разбить это «ничего» по пунктам). Днём в часы перерыва меня преследовала самокритика по поводу уже намеченного. На бумаге от шоколадной плитки читаю: «Toutes les autres marques sont des imitations»*.

Не так ли о своём думаем и мы?.. «Recommende aux enfants et aux malades»**.

Может, и моя музыка «для больных и детей»... «Beaucoup de l'ait et peu de sucre»***, и я бегу проверить, не пересластил ли я в аккорде, а вскоре снова принимаюсь за работу и опять пишу без конца, без надежды, едва подавляя отчаянье...

Что такое? Чувствую, как бы надо, и не нахожу. Пробую осмыслить свои неудачи. И опять играю далеко за полночь. «Не броди с краю, — шепчет бес, — бросайся вниз головой, вырастут крылья». Это великое правило. Но как осуществить?? Попробуй хоть ты, у вас, кстати, гора над фабрикой.

Знаешь, Борис, мне начинает казаться, что все «принципы», великие и малые, хороши, когда нечего делать; когда же принимаешься за работу и вступает в свои права фантазия, логика во мне исчезает, «аки дым от лица огня». Мне даже и теперь трудно проследить, как я пришёл к сознанию, что наконец-то пришёл, как я почувствовал зарождение крыльев. Мне трудно связать эту сокровенную, робкую веру с той неистовой работой, которой я отдавал свою мысль и сердце. Но, может быть, и не в те часы пришло «то», а в часы, когда уста молчали, когда ничего не делая, гулял по полю, созерцая не перестающую смену облаков, когда лес шумел кругом, когда дождь барабанил по стёклам, и капли, сливаясь ручейками, падали вниз как тяжёлые слёзы. Это «то», о котором я сейчас говорю, если попробовать отразить его в кривом зеркале слова, покажется тебе таким малым, давнишним, что вызовет в тебе, скорей всего, одно недоумение.

Автограф И.А.Саца: Музей МХАТ, РС, № 14576. Копия рукою Б.К.Пронина: там же, № 14548, л.16-19 об. Оpubл.: *Темп*, 1993, № 5, с.32-33.

* «Все другие марки являются подделкой» (*франц.*).

** «Рекомендуется детям и больным» (*франц.*).

*** «Много молока и мало сахара» (*франц.*).

На автографе помета Мейерхольда красными чернилами: «К.С.Станиславскому для прочтения, для знакомства с Сацем».

Вспоминая работу И.Саца в МХТ, Л.А.Сулержицкий писал:

«Старая ошибка думать, будто бы яркие индивидуальности не могут слиться, будто для ансамбля нужно отсутствие индивидуальности, будто гармония возможна для безличного.

Случилось совершенно обратное. Сац, резко рвавший со всем, что мешало ему проявляться как бы то ни было — в музыке ли, в жизни ли, страшно увлёкся работой для театра и не только не потерял при этом себя, но, напротив, в этой работе он вырос, окреп и сложился, как музыкант, окончательно.

Случилось так не потому, что Сац был музыкант минус что-то, отсутствие чего давало ему возможность работать для театра, а потому, что он музыкант плюс нечто, что редко встречается, и плюс этот и была та горячая любовь к сцене и понимание её и способность к коллективному творчеству» (*Сац 1923*, с.70).

103. Н.П.Ульянов — В.Э.Мейерхольду *Первая половина июля 1905 г., Петербург*

Дорогой Всеволод Эмильевич.

Посылаю пока 2 чертежа ширм для боскета, которые желательно было бы теперь пустить в дело¹.

Столяр в тот раз получил от меня некоторые разъяснения и, вероятно, сумеет осуществить мою мечту. Дранка переплетает и в той и в другой ширме. Масштабы приложены точные. Каждая ширма окаймлена тонкой рамкой, способной удержать городьбу. Наблюдение над постройкой боскета по моей просьбе будет вести Ф.Г.Гольст, видевший такой боскет в Петербурге. Остальные чертежи будут вскоре присланы. Не обижайтесь. Над ними и ради них я работаю добросовестно. Буду в Петербурге собирать всё относящееся к делу в Публичной библиотеке.

Хорошо, если бы столяр успел к моему приезду приготовить весь боскет. Пускай делает пока это; беседку, ворота, диваны и пр., сверив по историческим данным, пришлю на днях. Желая всего лучшего. Очень интересуюсь всем происходящим возле Вас. Напишите, дорогой.



Н.П.Ульянов, 1890-е гг.

Как дела художников? «Устав»² написан и скоро придёт к Вам на рассмотрение.

Крепко жму руку.

Ваш *Николай Ульянов*.

Мой адрес:

Балтийская ж.д., станция Вайвары, деревня Перьяц, дача Казик.

Автограф: Музей МХАТ, КС, № 14548, л.14-15.

¹ Чертёж, присланный с этим письмом, не известен. Речь идёт о декорациях к «Шлюку и Яу»; характерно, что о работе над ними Ульянов сообщает Мейерхольду, а не режиссёру спектакля В.Э.Ремману.

² См. *док. ПЗ*.

104. В.Э.Мейерхольд **О конкурсе ролей в «Комедии любви»** *Середина июля 1905 г.*

Приглашаю всю труппу посещать репетиции «Комедии любви», так как исключительная трудность характеров пьесы заставляет меня прибегнуть к конкурсу.

Со следующей репетиции буду приглашать других исполнителей. Мизансцены вторично объяснять не стану.

Печатается по ксерокопии с оригинала из коллекции В.С.Сергеева.

Запись сделана на типовом недатированном листе присутствия (предыдущий из сохранившихся датирован 6 июля, последующий — 22 июля). Об этом конкурсе упоминает Веригина (см. с.725). Репетиции «Комедии любви» с 7-го по 21 июля шли почти ежедневно (см. с.141-142).

105. А.П.Зонов — А.М.Ремизову *Середина июля 1905 г., Мамонтовка*

... Высылайте как можно скорее «Гости». У Вас ведь напечатано¹. Эта пьеса лежит в багаже, а денег взять нет, да и некуда девать театральную рухлядь. «Авантюрист» высылайте, может быть, можно в корректуре?!

Ведь «Авантюрист» и «Дар жизни»² не одно и то же?

Нет ли новенького?

Мой поклон Серафиме Павловне.

Ваш *А.Зонов*.

Ольга Павловна Нарбекова, посылая свой привет, просит Серафиму Павловну дать мотив костюма для Макрины³. Может быть, можно послать какой-нибудь рисунок или описать. Почему Сергей Мих.⁴ говорил, что «Снег» идёт не в вашем переводе?

Ну, всего хорошего.

А. Зонов.

Если встретите что-нибудь о театре «Студии» — пошлите. Хотелось бы поговорить, да уж потом. <...>

Автограф: РНБ, ф.634, № 113, л.5.

¹ «Гости» Пшибышевского в переводе А.М.Ремизова не были напечатаны.

² См. *док.109*.

³ *Макрина* — роль, исполнявшаяся О.П.Нарбековой в «Снеге».

⁴ С.М.Ремизов.

106. А.П.Зонов — А.М.Ремизову *Середина июля 1905 г., Мамонтовка*

Вспоминал Всеволод долго, что вы говорили о театре марионеток, дорогой Алексей Михайлович, и не вспомнил, поэтому просил Вас запросить поделиться по этому вопросу. Просил также написать о новой книге *Marionnettes. L'histoire des Marionnettes de Charles Magnin*¹, может быть, переведёте? <...>

Автограф: РНБ, ф.634, № 113, л.13.

¹ Книга Шарля Маньена «История марионеток» издавалась дважды (Париж, 1852 и 1862).

107. А.П.Зонов — А.М.Ремизову *Середина июля 1905 г., Мамонтовка*

Прошу, дорогой Алексей Михайлович, нельзя ли поскорей ответить на предыдущие письма!

Теперь опять с просьбой. Через несколько дней получу от одной моей приятельницы перевод «Электры» Гофманстала. Она умоляет, нельзя ли похлопотать о её напечатании. Будьте добренький, возможно ли напечатать в «Вопросах», а также научите, сколько просить. Пьеса наверно пойдёт у нас. Простите, что забрасываю запросами. Если можно устроить в журнале — пошло.

Поклон Серафиме Павловне.

Любящий Аркадий.

«Гостей», пожалуйста, высылайте. Высылайте скорей «Филоктета»¹, настроение благоприятное.

Автограф: РНБ, ф.634, № 113, л.17. Письмо написано на бланке: «Театр-Студия. Литературное бюро».

¹ «Филоктет» А. Жиды был переведён А.М.Ремизовым в 1904 г.

108. Б.К.Пронин — К.С.Станиславскому 16 июля 1905 г., Мамонтовка

16 июля 05 г.

Пушкино

Глубокоуважаемый Константин Сергеевич.

Я так долго не мог собраться написать Вам о текущих делах в моей области; похвастаться чем бы то ни было реальным, уже осуществлённым я сейчас не могу — у нас пока нет вещей и предметов, про которые можно сказать: вот они — смотрите. Много времени и энергии ушло на организационно-подготовительную работу и хлопоты на приискивание людей и т.д. Теперь вопрос бутафории *стоит на твёрдой почве*: нашёл художника Егорова (Владимир Евгеньевич — молодой, строил русский отдел выставки в Глазго). Нашёл я его при поисках кн. Тенишевой и художника Малютина, который имеет кустарно-художественную столярную мастерскую так называемой «стильной» мебели. Малютин и Мещерская бесконечно дороги, Егоров будет стоить приблизительно или немного больше Геннерта, но зато всё остаётся у нас.

Егоров интересуется нашим театром и, прослышав о целях и задачах «Студии», хотел обратиться к Вам и даже имел письмо от Шехтеля, но, не застав Вас дома, отложил свой визит до осени. У него была и даже есть мастерская художественной мебели, но она, как и всё у нас «художественное», прогорает или готова прогореть за недостатком заказов. Стало быть, театр придёт к ней на помощь и от неё получит бутафорию по очень дешёвой цене.

Что касается лепки (а её у нас будет много), к нам приходит на помощь и готово работать целое общество молодых художников «Мурава», недавно открывших в Грузинах лепную мастерскую вроде абрамцевской С.И.Мамонтова. Они же берутся и за цветы, особенные цветы, как мы их называем, условные, стилизованные. Б.Тессен, о котором я Вам писал, приехал позавчера и готов работать по лепке при театре или в «Мураве» (скульптор Кульганек умер). Очень прошу написать или телеграфировать И.М.Полунину, чтобы он пришёл к нам на помощь не как скульптор, а как учитель: Б.Тессену и обществу «Мурава» нужно знать секрет, как приготовить материал (папье-маше), из которого

Полунин делает такие чудеса. Я несколько раз говорил с ним, и разговоры были в таких тонах, что он сам хочет взять работу в «Студии» и доказывает, что времени у него найдётся много...

Теперь большая просьба к Вам: у меня всё время отнимает ведение хозяйственной части; ни счетоводства, ни бухгалтерии я абсолютно не знаю, а вышло так, что пока я один вёл и веду всё это; хозяйственно-кассино-бухгалтерско и даже административные занятия брали и берут у меня слишком много времени, ведь через мои руки прошло уже около семи-восьми тысяч, и всё это по мелочам, начиная с пятачка и кончая жалованием артистам, художникам, рабочим и проч.

Всеволод Эмильевич делает мне выговоры, что я не делаю своего *прямого дела* и оно стоит... Кому я могу теперь сдать всё это? — ведь если я брошу хозяйство, всё станет: это не заметно, как воздух, но и необходимо, как воздух... Я несколько раз и Мейерхольд заявляли о том, чтобы меня *освободили от денежных обязанностей*, но пока делаю всё это я. Что касается Г.А.Пастухова, то, очевидно, он так занят, что при всём желании помочь нам, он не может найти времени. Кроме того, я помню, что Григорий Абрамович говорил мне ещё в мае до Вашего отъезда, что вряд ли он сможет работать в «Студии», если он останется у наследников Морозова, я отлично помню этот разговор...

Нам уже теперь, а в особенности в сезоне (с сентября и даже с августа) необходим человек, всецело с головой ушедший в дела нашего театра, отдавший ему всего себя: он должен приходить к девяти часам утра и уходить, когда опустили железный занавес. Пастухов этого не может — он будет делиться между нами, Морозовыми и Художественным театром. Я знаю одного человека, который был бы идеальным для нашего театра: Иван Васильевич Богословский — энергия, честность, любовь к делу...

Очень прошу Вас похлопотать через А.А.Стаховича или А.Л.Вишневого о переводе этого самого Богословского из Одессы в Москву, он прапорщик запаса (бывший бухгалтер), взят в мобилизацию и освободится, когда окончится война, — нужно думать, скоро... Он может быть очень нужен и полезен театру; по моему плану (я уже говорил с ним) — он может исполнять работу полковника, Пастухова, Богомолова, отчасти Ник. Ник. Вишневого, Сорокина (выдавать жалование артистам и служащим) и даже — что, собственно, самое важное — помогать С.А.Попову, который, очевидно, в «Студии» должен будет исполнять те большие и трудные обязанности, которые [в Художественном театре] ведёт А.Л.Вишневский¹. Я думаю, что все эти должности можно сконцентрировать в одном человеке, и за Богословского я ручаюсь головой, если он способен вообще работать в три силы, у нас он будет в двенадцать [сил], потому что он любит дело и уйдёт в него с головой. Умоляю решить этот вопрос как можно скорее, ибо пока я один веду все эти дела, устаю и нервничаю, разрываюсь на части, а рисунки и бутафория стоят...

Умоляю не беспокоиться — всё будет готово к генеральным! В Пушкино и в «Студии» хозяйство и всё прочее налажено, и теперь всё своё время и энергию я направляю сюда...

Сапунов пишет в зрительном зале свои акты «Тентажиля», Судейкин пока болен. Я всё не могу добиться от них рисунков цветов «стилизованно-условных». Эти рисунки нужно сдавать уже давно в мастерскую. Теперь буду гнать рисунки мебельно-бутафорские и умолять гг. режиссёров засыпать, забрасывать меня ими, ищу и калькирую сам.

Умоляю хлопотать через А.А.Стаховича перевод Ивана Васильевича Богословского (Одесский округ 69-й дивизии, 273-й пехотный Дунайский полк, прапорщик И.В.Богословский). Полк присоединён к 52-й дивизии, начальник дивизии генерал Милорадович, полковник Присненко. Я думаю, что через А.А.Стаховича это сравнительно легко сделать...

Прилагаю лист «Дневника», где говорится о В.Салтыкове, так как думаю, что это очень срочный, остальные вышло на днях, когда получу недостающие от Г.С. [Бурджалова] и В.Э.Репмана.

Я очень извиняюсь, что не отвечаю Вам подробно на Ваше большое письмо (ответ на листах «Дневника») — дело в том, что их взял к себе В.Э.Репман в Пестово и всё забывает вернуть их нам.

Денисов заканчивает «Комедию любви» — очень условно, очень оригинально, очень смело — хорошо... Кусты и острова, кусты цветущие, всё это — хорошеды женщин в розовых платьях с белыми пятнами — передаёт экстаз цветущей природы... Небо над фиордом переливает всеми цветами перламутра...

Иван Сергеевич [Кирилин] пока не взят в солдаты, он как-то вывернулся, слава Богу, и работает за четверых — идёт проводка и прокладка, рампа, софиты, разметка. Краузе работает энергично. Разметили на днях и распределили уборные и количество лампочек в каждой уборной, уборные будут на славу!

Работа в театре кипит, и есть надежда, что к августу театр будет готов, тем более что работы плотников, каменщиков и техников идут параллельно. Ещё раз умоляю не беспокоиться о бутафории и монтировках.

Простите, что обращаюсь к Вам с просьбой хлопотать о переводе Богословского, но он нам необходим, и уверен, что я не ошибаюсь. Что касается сметы и бюджета, Иван Васильевич соглашается помочь мне без вознаграждения, пока он получает как офицер (86 р. из казны в месяц), и это ему достаточно, пока он на службе, а когда он совсем освободится, и если он окажется нужным театру, дирекция ему назначит жалование...

До свидания, Константин Сергеевич. Все ждут Вас с нетерпением.

Уважающий Вас

Б.Пронин

¹ Упомянуты инспектор МХТ Л.А.Фессинг («полковник»), бухгалтер МХТ Г.А.Пастухов, заведующий хозяйственной частью МХТ В.И.Богомолов, помощник заведующего сценой Н.Н.Вишневецкий и кассир И.А.Сорокин. А.Л.Вишневецкий вёл в МХТ финансовую часть. И.В.Богословский не вошёл в штат Студии, см. *док.153*.

109. А.М.Ремизов — А.П.Зонову

17 июля 1905 г., Петербург

Дорогой Аркадий Павлович!

Получил несколько Ваших писем, отвечаю по пунктам.

I) «Принцесса Мален» начата¹, но ввиду того, сейчас главное моё внимание обращено на редактирование глав «Пруда» к сентябрьск[ой] книжке (должен представить в редакцию к 1 августа — книга выходит по 15 числам), то покорнейше просил бы дать мне некую отсрочку, *можно ли прислать перевод 15 августа?* Известите.

II) «Гости» сейчас находятся в «Театральной России» (они будут напечатаны, а *ещё не напечатаны*, в очень скором времени)². У Всеволода есть цензурованный. *Нельзя ли пока им обойтись?* Если нельзя, то я возьму в «Т.Р.» рукопись и исправленный экземпляр пришлю Вам.

III) «Авантюрист, или Дары жизни» выслать не могу, ибо г-жа Шиль (Сергей Орловский) неизвестно где живёт сейчас, а без её разрешения редактор не выдаст мне рукописи или корректурн[ых] гранок.

IV) Я получил «В стенах»³. Известите, к какому времени я должен представить в «Студию» исправленный экземпляр?

V) Charles Magnin куплю. Разыщу статейку о марионетках. Запомню, куда положил*.

Аркадий Павлович, ответьте по пунктам поскорее.

Если «Принцессу Мален» слишком скорее надо, то рекомендую перевод Л.Вилькиной (жена Минского), который немедленно пришлю Вам и попрошу её выслать цензур[ованный] экземпляр. <...>

А.Р.

Нет, «Снег», кажется, идёт в нашем переводе.

О.П.Нарбековой кланяйтесь, постараюсь, отыщу картины — советую ей посмотреть «Польскую Штуку», издано несколько альбомов.

* Театр «марионеток» едва ли применим, вопрос этот интересен как нечто историческое, а потом, конечно, в марионетках много правды — ибо актёр тоже ведь марионетка, но какая-то абсолютнейшая.

Сообщила Л.Я.Дворникова.

¹ Письмо А.П.Зонова о «Принцессе Мален» не выявлено.

² «Гости» в «Театральной России» не были напечатаны.

³ А.М.Ремизов предполагал выправить свой перевод «В стенах» («Сестра Беатриса») перед тем, как отсылать его в Студио. Ср. с.69 и 157.

110. С.А.Попов — В.Э.Мейерхольду

17 июля 1905 г., Сходня

Любезный Всеволод Эмильевич.

Сегодня я дал Пронину для внесения в бюро Театрального общества (неустойку) по контракту О.П.Нарбековой. Просматривая документы по театру, я нашёл письмо Басманова¹, в котором он просит О[льгу] П[авловну] по внесению неустойки уведомить его телеграммой. Если это ещё не сделано, следует сделать, иначе он станет, пожалуй, искать какие-нибудь убытки.

В театре работы подвигаются успешно, о чём, вероятно, Пронин Вам уже сообщил.

Ваш С. Попов.

Сходня, 17 июля 1905 г.

Автограф: Музей МХАТ, КС, № 14548, л.90.

Помета Мейерхольда: «Сказано О.П.Нарбековой».

¹ Д.И.Басманов — антрепренёр нижегородского театра, контракт с которым О.П.Нарбекова подписала на сезон 1905/06 г.

111. Э.Э.Матерн — В.Э.Мейерхольду

19 июля 1905 г., Москва

Дорогой Всеволод Эмильевич!

Я получил из Вашего театра за подписью А.Зонова письмо¹, не знаю ли фамилию переводчика пьесы «Сфинкс», К.А.-нъ. Я справлялся, где мог, но никто мне сказать не мог. Во всяком случае, его переводы, если таковые имеются, на сцене нигде *не шли*. Переводчиков я более или менее *всех по фамилии* знаю. Если это *интересная* вещь, можно достать оригинал и вместе перевести вместо того, чтобы разыскивать переводчика. Я уже Вам писал, что с неделю с чем-то кончил «Коллегу Крамптона», но письма от Вас не получил относительно нашего с Вами свидания для прочтения. Надеюсь, что письмо Вы получили.

Крепко жму руку.

Преданный Вам Матерн.

Не знаю, давал ли я Вам эффектную пьесу «Пир Валтазара» и страх нагоняющую на публику драму «Талисман факира», идущую в театре Antoine².

Автограф: РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.1965, л.5.

¹ «Пир Валтазара» Э.Раше переведён Матерном совместно с А.П.Воротниковым, «Талисман факира» Л.-Н.Паркера и У.Джакобса — с В.Л.Бинштоком. Оба перевода изданы в 1904 г.

112. Н.Я.Тароватый — В.Э.Мейерхольду *19 июля, 1905 г., Москва*

Не сердитесь на меня, дорогой Всеволод Эмильевич, за мою невольную неаккуратность. Прошлый раз я, собравшись к Вам, заехал за Сергеем Юрьевичем¹ в 4½ ч. и узнал, что он болен, я, конечно, виноват, что отправил телеграмму, съездив предварительно домой, мне следовало отправить её с вокзала, но я просто не сообразил этого. Ещё раз прошу прощения перед труппой, что заставил её и Вас прождать напрасно. Теперь поговорим серьёзно: я 20-го уезжаю в Варшаву на шесть дней, по приезде, даю Вам слово, что буду читать лекцию, которую сам желаю прочесть от всей души. Верьте мне, что дела Вашего театра мне так же дороги и близки, как моё собственное дело. Итак, через неделю я вернусь и прошу Вас назначить день и час лекции, и я сдержу слово. Лекция будет прочтена, так и прошу передать Вашим симпатичным товарищам и сотрудникам.

Жму Вашу руку.

Тароватый

Автограф: Музей МХАТ, КС, № 14548, л.104-105 об.

¹ *Сергей Юрьевич* — С.Ю.Судейкин.

113. Соглашение художников Театра-Студия. **Проект Н.П.Ульянова** *Середина июля 1905 г.*

Театр-Студия является по преимуществу театром молодых сил и новых форм сценических исканий.

В декоративной части вместе с Художественным театром Театр-Студия стремится создать новую группу художников-декораторов. Из среды художественной молодёжи он избирает тех лиц, которые стремятся к искусству, объединяющему живопись со сценой.

Присваивая себе название «Студии», театр намечает себе деятельность артистической мастерской, обслуживающей с одной стороны потребности сцены, с другой — стремящейся придать театральному помещению, его внутреннему убранству наиболее художественный вид. Комнаты, назначенные для публики, украшаются художественными произведениями, относящимися, в частности, к театру и декоративному искусству вообще. Принимаются эскизы постановок, костюмов, панно, скульптура, портреты деятелей сцены и искусств, старинные вещи, мебель, миниатюры — всё, что может в общей сложности дать художественное *intérieur*.

Не желая замыкаться в круге одного направления, «Студия» всегда ищет новых форм и лиц, могущих внести в сферу театра что-нибудь своё самобытное и новое.

1) Группа художников с двумя представителями и «консультантами» театра приглашает по взаимному соглашению новых художников для участия в украшении театра своими произведениями.

2) Театр принимает заявления от каждого постороннего художника, желающего участвовать в нём.

3) Какого бы ни был направления и «ценза», всякий новый художник может быть принят, если стиль его является интересным для театра.

4) Во избежание пристрастности со стороны художников «Студии», произведения можно посылать под девизами, с адресами, запечатанными в конверт. В случае, если произведение будет принято, конверт вскрывается и фамилия автора заносится в каталог.

Примечание: По заявлению автора произведения могут быть выставлены под указанным им псевдонимом. Никакие заявления со стороны непринятых в группу художников не принимаются.

5) Принятый баллотировкой художник входит в состав заведующих *intérieur*'ом театра и имеет голос в приёме присылаемых вещей в течение одного сезона. В начале каждого сезона происходит общая баллотировка всех художников, кроме приглашённых дирекцией для постановок.

6) Все произведения художников, не исключая и находящихся при сцене «Студии», подлежат осмотру и баллотировке.

7) Один раз в году по окончании сезона помещение театра отдаётся под выставку всех направлений, устраиваемую группою художников «Студии». На выставку не допускаются вещи, бывшие в сезоне.

8) Во время передвижения театра по городам из произведений, выставленных в сезоне, выбираются лучшие и могут пополняться принятыми в Москве: приём новых картин по пути следования театра без участия всех художников не допускается.

9) Театр снимает с себя ответственность как за достоинство выставляемых произведений, так и за сохранность их.

10) Группа художников от себя имеет служащего, в ведении которого находятся: надзор за художественными комнатами, цены выставленных вещей и адреса авторов. На случай переезда театра по городам выбирается уполномоченный.

11) Из сумм, полученных от продажи работ художников, отчисляется часть на жалование служащему.

12) Никто из группы не может самостоятельно изменить принятых большинством постановлений. Всякое нарушение интересов всей группы будет доводиться до общего сведения.

Односторонность направления, хотя бы и очень интересного, не допускается по свойству характера «Студии», желающей дать место различным видам творчества и ставящей в основу столько же новизну, сколько и глубину дарования.

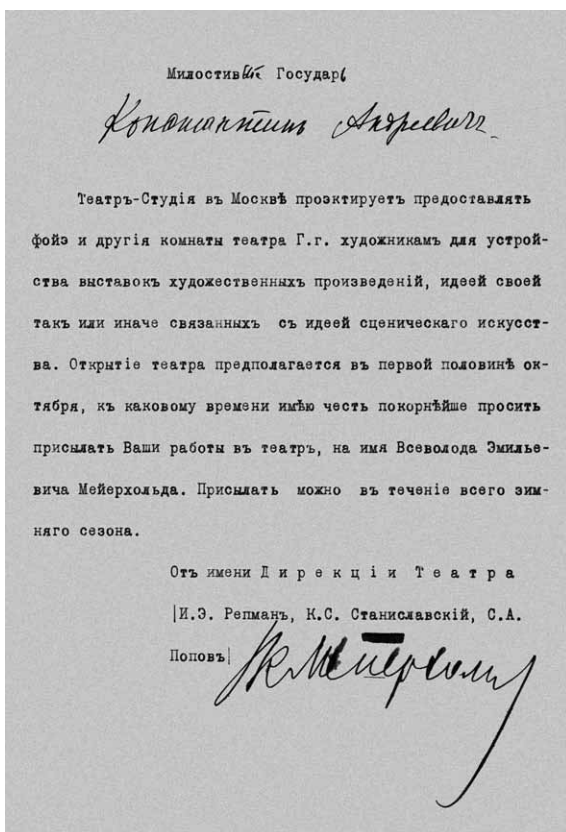
Машинопись: Музей МХАТ, КС, № 14558/3. Опубл.: Ульянов 2004, с.385-387.

Сохранились также автограф Н.П.Ульянова (там же, № 14558/1) и первая машинописная копия, исправленная Мейерхольдом (там же, № 14558/2).

Второй абзац в первой перепечатке начинался словами: «Будучи отделением Художественного театра, в своей декоративной части...». Мейерхольд исправил: «В декоративной части вместе с Художественным театром...».

В автографе Ульянова последний абзац начинается словами: «Партийность отдельных лиц, мешающая работе большинства и проводящая в театре односторонность направления...» (там же, № 14559/1).

«Письмо Ульянова о выставках» отослано Станиславскому вместе с письмом-отчётом, датированным 22 июля, — следовательно, «Проект» Ульянова был получен до этого дня. Очевидно, Станиславскому послали вариант, отредактированный Мейерхольдом. На основе этого текста был выработан вариант, названный «Обращение к художникам» (см. док.114), и приготовлены машинописные копии писем к художникам. Экземпляр письма, отосланный К.А.Сомову, сохранился в его архиве (РГАЛИ, ф.869, оп.1, ед.хр.52; опубл.: *Переписка*, с.57-58).



114. Обращение к художникам

Середина июля 1905 г.

Театр-Студия является по преимуществу театром исканий новых сценических форм, предоставляя широкий простор индивидуальности каждого художника.

Уделяя в своём репертуаре наибольшее место произведениям отвлечённого художественного направления, выражающим *стиль* в широком смысле, театр имеет в виду объединение художников живописи и сцены.

Комнаты, предназначенные для публики: фойе, коридоры и лестницы украшаются художественными произведениями живописи и декоративного искусства, так или иначе связанного со сценой.

Принимаются: эскизы постановок, костюмов, панно, скульптура, портреты деятелей сцены и искусств; старинные вещи, мебель, миниатюры, всё, что может в общей сложности дать художественное *intérieur*.

Вещи присылаются по адресу: Москва, Арбат, Театр-Студия, д. Титова, Всеволоду Эмильевичу Мейерхольду, за счёт авторов.

Произведения можно присылать под девизами, с адресами, запечатанными в конверт.

По заявлению автора произведения могут быть выставлены под указанным псевдонимом.

Работы, выставленные в театре, могут быть продаваемы по желанию выставивших их художников.

Машинопись: Музей МХАТ, КС, № 14548, л.80-80 об. Ср. там же, № 14559, л.1 и 2.

115. С.Н.Мельников — А.П.Зонову

20 июля 1905 г, Петербург

Милостивый государь г-н Зонов (имени и отчества Вашего не имею чести знать).

Недели полторы назад Вы спрашивали в канцелярии Союза мой адрес. Адрес был Вам послан. Имею честь уведомить Вас, что мой перевод «Ганнеле» для сцены несравненно удобнее и лучше, чем имеющиеся печатные переводы.

Во-первых, в тех местах, где не препятствовали цензурные условия, он ближе к подлиннику, во-вторых, то, что у меня слегка изменено, в прочих переводах совсем выброшено. У меня, например, последний прозаический монолог странника написан в третьем лице, а в прочих переводах драматической цензурой совсем выбрасывались две страницы. Также и в иных местах. Да, пока разрешён только мой перевод, и разрешат ли остальные — неизвестно.

Если желаете, я с удовольствием уступлю для Москвы *исключительное право* на свой перевод *на два года* за очень малую цену, а именно 50 р. (кроме авторских). Адрес мой: Союз драматических писателей — СПб., Ямская, дом 1, кв. 2. Сергею Николаевичу Мельникову.

С глубоким почтением и преданностью

С. Мельников.

P.S. Мною почти переведён (4-е акта готово) стихами «Бранд», и я надеюсь, что мне его тоже разрешат. Там тоже есть небольшие изменения.

СПб. 20 июля 05 г.

Автограф: Музей МХАТ, КС, № 14548, л.97-98.

116. И.А.Сац — В.Э.Мейерхольду

До 22 июля 1905 г., Москва

Дорогой Всеволод Эмильевич!

Сообщение Ваше получил сегодня — слишком поздно! В пятницу назначены уже репетиции в десять часов до двух — хору, в два с половиной — духовым. Отменить *невозможно*.

Приеду только к вечерней репетиции с некоторыми из сотрудников и предлагаю выбор дня для репетиции «Ганнеле» Георгию Серг., причём ввиду усиленных репетиций музыки здесь я должен быть предупреждён за 2 дня.

До свидания. Привет дорогой Студии и Георгию Серг. [Бурджалову].

Искренне уважающий Вас

И. Сац.

P.S. Болезнь прошла — вернулись надежды, энергия и счастье.

Автограф: Музей МХАТ, КС, № 14548, л.140.

Сац имеет в виду, очевидно, пятницу 22 июля. Он и М.С.Неменова были вызваны на репетицию из Москвы, но могли приехать с опозданием. На обороте письма помета Мейерхольда: «Экстренное извещение: утро “Комедия любви” 1 и 2 акт, веч. — “Ганнеле”. Сац и Неменова».

117. Лист приеутетвия

22 июля 1905 г., Мамонтовка

Известие о перемене репетиций:

Пятница 22 июля.

11 ч. — «Комедия любви».

7 ч. — «Ганнеле», музыка.

Вызываются все участвующие в пьесах.

Назначенная репетиция в пятницу 22 июля 11 ч. — «Комедия любви» отменяется. Утром репетиции не будет. Вечером вместо 7-ми репетиция «Ганнеле» назначается в 8 часов. По болезни Е.М.Мунт на репетицию вызывается В.П.Веригина.

Автограф А.П.Зонова. Печатается по ксерокопии с оригинала из коллекции В.С.Сергеева.

Утренняя репетиция была отменена из-за срочной поездки Мейерхольтда в Москву (см. с.217), и, очевидно, потому, что режиссёрам предстояло составить подробный отчёт К.С.Станиславскому, ответив на вопросы, возникавшие в листах «Дневника» в связи с ежедневными рапортами об очередных репетициях, а также изложить скопившиеся организационные и творческие проблемы.

118. В.Э.Мейерхольд и Б.К.Пронин — К.С.Станиславскому 22 июля 1905 г., Мамонтовка

Обширное письмо, датированное 22-м июня (но отосланное не ранее 24-го — 25-го), — центральный документ летней переписки Студии с отъехавшим на юге Станиславским. Это и есть тот «обстоятельный доклад о ходе работ и кое-какие соображения о репертуаре», который был обещан Мейерхольдом в письме от 13 июля (см. *док.101*).

Предварительно Мейерхольд составил подробный конспект (см. с.220-221), систематизировав вопросы, недоумения и пожелания, накопившиеся в текстах ответов-резольюций Станиславского на листах «Дневника», возвращаемых им в Мамонтовку. Судя по конспекту, оставались не обсуждены и не решены многие вопросы (упомянута реакция актёров на «замечания о Метерлинке», с которыми труппа знакомилась на репетиции 3 июля, вновь возникает вопрос о неутверждённом макете к «Празднику примирения», о котором велась переписка 11-13 июля).

Ответы на первые 24 пункта (в несколько ином порядке, чем они приведены в конспекте) изложил Мейерхольд, поручив Пронину дополнить остальное.

Вместе с этим письмом отсылались листы «Дневника» за 19-23 июля; сделанное Г.С.Бурджаловым на листе за 22 июля обстоятельное описание работы над «Ганнеле», особо интересовавшей Станиславского, было продолжением письма Мейерхольда и Пронина — Бурджалов выполнил пункт «Г.С.Бурджалов о макете “Ганнеле”», приложенный Мейерхольдом в конце конспекта.

По поручению Мейерхольда Пронин составил приложенный к письму «Штат служащих и кандидатов» (см. с.219-220).

Для отсылки Станиславскому были приготовлены машинописные копии писем И.Е.Смирнова и С.Н.Мельникова (см. с.224-225) о «Ганнеле».

Письмо И.А.Саца о «Ганнеле» было приложено к отчёту в оригинале, на котором Мейерхольд сделал помету: «К.С.Станиславскому для прочтения» (см. *док. 82*). Второе письмо Саца было отослано, очевидно, также в оригинале, а не в рукописной копии, сделанной Прониным; эта копия оказалась влетена в «синюю тетрадь» (КС, № 14548, л.20). Отосланное тогда же «письмо Ульянова о выставках» — вариант «Соглашения художников Театра Студия», отредактированный Мейерхольдом (см. *док. 113*).

В письме нет отчёта Репмана и никаких упоминаний о нём. Он не вёл репетиций в предшествовавшие дни и, очевидно, отсутствовал в Мамонтовке.

Вместе с этими документами (или как досыл к ним) мог быть отослан Станиславскому отчёт А.П.Зонова о деятельности Литературного бюро, датированный 25 июля (см. *док. 121*).

22 июля 05

ОТВЕТ

Прежде всего извиняемся, что долго не отвечали: были сильно заняты.

1) Дублёрство в нашем театре получило право гражданства, и сущность его совсем не та, как в Художественном театре. Дублёрство весьма продуктивное для режиссуры. Особенно ясно сказалось это в «Комедии любви».

2) Ждём утверждения макета «Праздника примирения». Хотя *особой* экстренности в этом нет, так как Денисов занят писанием «Сфинкса» («Комедию любви» уж кончил), а режиссура репетирует «Комедию любви», «Шлюк» и кончает «Тентажиля». Следовательно, задержки пока нет. Не беспокойтесь, «Праздник примирения» я слажу скорее, чем что-либо, так как хорошо знаю нерв пьесы и секрет владения публикой.

3) Так как в репертуаре есть а) «Шлюк», б) «Комедия любви», в) «Праздник примирения», для гармоничности и равновесия в репертуаре одной «Смерти Тентажиля» мало. Метерлинк даётся труппе, необходима ещё одна крупная пьеса Метерлинка. «Сестра Беатриса», оказывается, не разрешена. Произошла путаница. Разрешили мне «Вампир», а товарищу¹ сказали в Союзе писателей, что «Сестру Беатрису». Ужасно досадно. На этюдах удавались тона для «Принцессы Мален». Не воспользоваться ли. Тем более у меня есть любопытный план постановки (в мечтах, конечно, а не то что он уже записан). Чувствую, что *необходима* ещё одна пьеса Метерлинка!

4) Костромской отдаёт роль Тадеуша, не сказав ни звука. Самусь не подходит. Тюрин вызывается читать. Буду слушать. Но не верится что-то.

5) В речи своей случайной на «Драме жизни» не говорил о том, что много даёте репетиций. Мне казалось только, что не индивидуализируются системы подхода к работе. Иные пьесы надо анализировать, иные импровизировать. Наоборот, [я] за большое количество репетиций.

6) И я склонен, что для Метерлинка нужны костюмы стильные, хоть и вне времени и пространства. На один костюм уж выбран материал. На днях приступаем к работе.

7) «Надо поступать так, как если бы надеялся»² — поступай так, чтобы в поступке твоём сквозила надежда.

8) Давно нет вестей от Мамонтова. Запросил об этом Судейкина. Последний сообщает, что Мамонтов очень тяготеет неопределённостью вопроса о музыкальных миниатюрах. Решено: еду с Сацем к нему. А пока пишу письмо, чтобы удержать его интерес к театру³. Может быть, раньше должен был это сделать, но разве охватишь всю махинацию?! Ничего, поправим.

9) Баранов репетирует, но в смысле запоя неблагонадёжен.

10) Денисов работает очень энергично. Сапунов кончает 4-й акт Метерлинка. Судейкин был болен. Думали, что дифтерит. Делали прививку. Оказалась жаба. (Сапунов пишет в зрительном зале «Студии», там же будет писать и Судейкин.)

11) Прилагается список штата служащих в настоящий момент⁴.

12) Все замечания о Метерлинке приняты с глубокой благодарностью⁵.

Пьеса должна вылиться интересно. Судейкин был на репетиции. Сделал много ценных указаний.

13) О Фёдорове (Общество искусства и литературы) хлопочем (Репман и Попов).

14) Посылаем копию письма переводчика «Ганнеле». Может быть, скажете что-нибудь на этот счёт. Я думаю, как и Вы, что читать интереснее. Тем более что Судейкин задумывает план в духе сказок Гофмана. Г.С.Бурджалов параллельно с моими репетициями говорит с ними о «Ганнеле». Скоро приступят к макету и эскизам. Хлопоты о «Ганнеле» в стадии, ясной из копии письма Смирнова к Попову⁶. Сац советует (разделяем его мнение) обратиться к Симону с просьбой разрешить ему переинструментировать музыку «Ганнеле» для меньшего оркестра. Дело в том, что музыка написана так, что духовым отведено ничтожное место, и, чтобы не держать их, он знает секрет,



В.Э.Мейерхольд



Б. К. Прошин

сцены. Сегодня я специально для этой цели ездил в Москву и наметил работу. Там дело кипит прекрасно.

17) Старик Титов подделывает в Пушкине «Комедию любви» и делает боскеты.

18) Ульянов присылает рисунки ширм и диванчиков для «Шлюка»⁸.

19) Гольст наблюдает за работой боскетных ширм и теперь помогает Денисову в писании «Сфинкса».

20) О провинции не очень беспокойтесь. Отпадёт грома работы, и мы это обладим.

21) Режиссёр Тихомиров не подойдёт, не подойдёт, мне кажется, и Александров. А вот если бы можно было привлечь одним бочком Москвина, было бы хорошо. Г.С.Бурджалову земной поклон за режиссуру.

22) Сац прекрасный администратор, а дирижёр с опытом: он заведовал музыкальным отделением в Иркутске два года. Да и опыт показал, что это так. О гонораре и прочем бюджете на оркестр с ним долго и много говорили на ряде заседаний с Поповым во главе. От него потребовали подробную смету, и дело

не нарушив эффекта, колорита, вывести «духовенство» из оркестра⁷. «Ганнеле» по афише будет Лентовского, но некоторые места будут подправлены по Суворину. Так делали и тогда, в первый год существования Художественного театра. Может быть, купить у Мельникова право постановки, чтобы Мельников был лишён возможности продать «Ганнеле» Коршу. И будем читать по его переводу.

15) Преображенская, по словам брата, переоценивает своё здоровье. Слабое дыхание. Местный врач в частной беседе со мной пугает, что возможен — и даже очень — туберкулёз. Слишком сильно было кровоизлияние в лёгком. Да вот и дыхание неважное, да и т^о не совсем.

16) С завтрашнего дня под командой Ивана Титова начинается в театре работа по оборудованию

слажено. Ему дана какая-то сумма на пробу организации музыкального дела. Результат своей работы с оркестром и композиторского труда он должен показать сначала мне, потом Вам, когда приедете. С ним формально не кончаем. Если опыт дешево организованного дела удачен, заключаем с ним условие. Из сметы он не имеет права выйти, а если сэкономит, будем говорить спасибо. Вот он и хочет сэкономить на «Ганнеле». Вообще с ним легко сговориться. Попробуем не обращаться к Литвинову⁹. Я глубоко убеждён, что это возможно.

23) С Агловалем так и сделал. Репетирует Логинов.

24) Лужский высказал мнение, что с такой «зелёной» труппой куда труднее, чем было тогда, когда начинался Художественный театр.

Вс. Мейерхольд

[Рукой Б.К.Пронина:]

25) О мебели и бутафории... (боюсь повторяться). Я писал Вам о В.Е.Егорове; с ним решили так: к первому августа он сдаёт нам пробы из «Снега» и «Шлюк и Яу». После проб с ним будет заключено условие относительно рисунка и сроков... Мне очень больно, что мой проект относительно *своей* столярной мастерской С.А. [Попов] и правление раскритиковало и не дало мне возможности попробовать: за эти полтора месяца при двух столярах и Борисе Тессен (лепка) мы могли бы, медленно и методически работая, много сделать...

Егоров проще и снимает гору хлопот, но за это он и дороже (может быть)... Б.Тессен был со мной в мастерских Художественного театра; там кипит работа... Полуниин дал рецепт материала, из которого он лепит (глина, гипс, бумага, клей, мука). Тессен принялся за лепку железной двери («Снег»), пик и алебард, которые он срисовал в Вашей квартире (Денисов дал свой рисунок двери). Организовал мастерскую цветов, рисунки дают Денисов («Комедия любви»), Судейкин («Тентажиль»).

26) Книги требований, инвентаря и проч., проч. заведены.

Егор очень дельный и энергичный помощник; как эконом и главный бутафор (смотритель бутафорской) он незаменим*.

27) Мелкие вещи на сцену будем скупать и находить постепенно, пока ещё не точно определено и известно, что именно нужно для каждой пьесы...

Параллельно с репетициями мы будем всё это покупать, и таким образом к первым генеральным у нас должно быть всё в бутафорской.

28) Работа в театре (на Арбате) кипит. К первому августа всё будет готово вчерне.

29) Вс. Эм. возбуждает вопрос о суфлёрах (суфлёр и его помощник). Логинов, Александровский, Леонтьев оказываются не на высоте своей задачи: рассеянны, не исполнительны... Профессиональный провинциальный суфлёр Валик, с которым вели переговоры, меньше ста пятидесяти — ста двадцати

* Помета Мейерхольда: «Присоединяюсь. *Вс. Мейерхольд*».

пяти [рублей] не пойдёт и требует помощника... Стало быть, дорого... Я пригласил брата нашего Н.А.Подгорного, юноша беспредельно любящий театр, он отдаёт всего себя делу¹⁰. Его будем пробовать в Пушкине, и, если окажется на высоте своей задачи, останется суфлёром или его помощником в сезоне. Из бюджета мы не выходим: за август В.Подгорный получит то, что получали Логинов, Алекс[андровский] и Леонтьев (тридцать рублей), а в сезоне останется за пятьдесят-шестьдесят рублей и будет идеальным суфлёром.

30) Я писал о Ив. Вас. Богословском — выясняется, что он нам необходим, умоляю похлопотать у А.А.Стаховича его перевод из Одессы [в] Москву; пока он служит офицером, он ничего не берёт из театра, когда кончится война, возьмёт, но не дорого — я уверен, что он окажется незаменимым человеком для театра.

Штат служащих и кандидатов:

Баранов с 26 июня — 50 р. в месяц до момента получения жалования из Художественного театра.

Кандидаты: Ив. Вас. Богословский (контора), см. лист III, 30; В.А.Подгорный (суфлёр), см. лист «ответа» II, 29.

Кирилин В.С. помогает и работает энергично, спасибо ему.

Титов И.И. вызван телеграммой 21 июля — составляет план оборудования сцены, будет работать до 1 августа за особую плату.

Пастухов — как мне кажется, не будет служить, так как очень будет занят у Морозовой... Об этом он мне говорил ещё в мае. Вместо него я и хлопочу о Богословском, который будет идеальным на эту должность или правильно 5-6 должностей, соединённых в одну. Я уверен в нём, что касается сметы, Богословский будет стоить в два раза дешевле (не 120, а 75—80 р.) и всё своё время будет отдавать театру.

1) Егор Говердовский эконоом (35 р. в месяц).

2) Три суфлёра — 30 р., по 10 р. в месяц с 7 июня*.

3) Зонов А.П. заведующий конторой (вместо Сафоновой, с 26 июня) и «литературным бюро», водворивший порядок в первой и поставивший на прочный фундамент библиотеку и переписку с авторами, переводчиками и редакциями... Хотим упразднить репертуарную контору и свести всю её работу в «бюро», всё это можно совместить в одном человеке (Зонове), он пока получает 40 р., из бюджета не выходим: — 15 р. сафоновских, 15 р. добавочных за ведение афиш и репертуара (положим это с осени) и много побочной работы, которую не могла бы вести Сафонова, а у меня не нашлось бы времени.

4) 2 маляра, один временно, в Студии, при Сапунове и Судейкине, другой (денисовский) в Пушкине, 25 р. вместе.

* Помета Мейерхольда: «За добавочную цифру к актёрскому жалованию (Логинов, Леонтьев, Александровский)».

- 5) 2 рабочих [в] Пушкине в мастерской при Титове. Пётр Егоров — 29 р., Семён Иванов — 29 р.
 6) Егор малый, рассыльный, сторож в Пушкине — 18 р.
 7) Михаил, сторож в Студии — 15 р. (в Москве).
 8) Мамонов, слесарь и второй техник — 20 р.

[Рукой Мейерхольда:]

При сём приложено три письма из Бюро и два Саца к Пронину. 3) Письмо Ульянова о выставках.

Автографы Мейерхольда и Пронина: Музей МХАТ, КС, № 14552 и № 14586.

Часть письма, написанная Мейерхольдом, опубли.: *Переписка*, с.54-56.

¹ Речь идёт о А.М.Ремизове.

² См. *док. 57*, пункт 1.

³ Письмо Мейерхольда Мамонтову не разыскано.

⁴ См. с.219-220.

⁵ См. *док. 89*.

⁶ Эта копия, как и копия письма Мельникова, была отослана Станиславскому с этим же письмом, см. с.225.

⁷ Два письма И.А.Саца Б.К.Пронину (*док. 82* и *102*) были пересланы Станиславскому также вместе с этим письмом-отчётом.

⁸ Ср. *док. 103*.

⁹ А.А.Литвинов — скрипач, дирижёр и педагог.

¹⁰ См. воспоминания В.А.Подгорного на с.751-754.

Черновые материалы к этому письму-отчёту, сохранились в архиве Студии:

[1]

Конспект (не уничтожать):

1) Дублёры. 2) Макет «Праздник примирения». 3) Гармония репертуара (Метерлинк). 4) Костромской — Тадеуш. [5] Андрей Черкасов — полковник вручил ему за ½ месяца. — *Зачёркнуто*. 5) Речь на «Драме жизни» — слишком много репетиций. 6) Костюмы — Метерлинк стильный. 7) «Надо поступать так, как если бы надеялся». 8) Мамонтов — Сац. 9) Сацу о «12-ой ночи». 10) Баранов. 11) Денисов (художники). 12) «Сестра Беатриса». 13) Штат служащих в данный момент (Андрей Ч.) [два маляра. — *Зачёркнуто*]. 14) Права и обязанности заведующих отдельными частями. 15) Мебель, бутафория и проч. *ВБ*. Борис Тессен, скульптурные работы. 16) Суфлёр (Подгорный, брат Ник.Подгорного, артиста, ученика Художественного театра). 17) Судейкин на репетиции. 18) Фёдоров. 19) «Ганнеле» — Суворин, Мельников. Партитура (Сац). 20) Преображенская.

[2]

Продолжение конспекта ответа К.С.Станиславскому:

Разрешение «Ганнеле». Провинция — Кошеверов. Тадеуш — Самусь. Режиссёры — не Тихомиров, не Александров, кроме Бурджалова привлечь Москвина. Сац — администратор, дирижёр, о «Ганнеле». Не Литвинов — ясно. Агловаль — так и сделал,

Логинов. Гольст. «Ганнеле» — Судейкин, Гофман. «Комедия любви» — костюмы 60-х годов. Мнение Лужского о труппе. Пинягин.

[3]

«Ганнеле» — «Тентажилль»; одноактные; «Шлюк»; «Снег»; «Праздник примирения».

[4]

Б.К.Пронину. Прошу Вас ответить в докладе Станиславскому (продолжайте на моём листе) на пункты 14, 15, *№*, 16 конспекта и что вспомните скорее. После дайте Бурджалову, он докончит своими мнениями. *Вс. Мейерхольд.*

[5]

Г.С.Бурджалов о макете «Ганнеле».

[6]

Приложить к «ответу» Станиславскому. Послать Алексееву: 1) Копию письма Мельникова. 2) Копию письма Смирнова о «Ганнеле». 3) Штат служащих.

Музей МХАТ, КС, № 14548, л.45, 43, 44, 46.

119. Дневник Студии

19-23 июля 1905 г., Мамонтовка

Листы «Дневника» за 19-23 июля (№ 85-92) были отосланы Станиславскому вместе с письмом-отчётом, датированным 22-м июня (см. *док. 118*), они осели в его архиве и потому — в отличие от остального «Дневника» — сохранились.

Лист 85:

Июль, 19, вторник

Пьеса: «Смерть Тентажиля». Репетиция, начало 7 час. вечера, окончание 10 час. вечера.

З а м е ч а н и я:

Приехал на репетицию из Москвы, где был на свидании с С.А.Поповым по вопросу о бутафории и мебели. Делу дано движение. И уверен, что с 20-го числа дело двинется стремительно вперёд.

Репетировали пятый и четвёртый акты.

В Москве кроме того виделся с Сацем, который играл мне музыку к «Тентажиллю». Чрезвычайно интересная музыка.

Именем Вашим вызываю телеграммой Ивана Титова — помочь в оборудовании сцены. Стена на сцене сломана, камни убраны, надо бы уж начать ставить деревянные части, а это дело стоит — никто не догадался подготовиться к работе заранее, от этого может стоять и дело электротехников. Иван направит дело, старик Титов не так толков, да и здесь работа подделки не встанет. В смете бюджета такая кратковременная гастроль Ивана не отяготит сметы: есть

регулятор в виде свободных режиссёрских сумм. А остановка в работе вызовет расходы ещё большие.

Вс. Мейерхольд

Лист 86:

Июль, 20, среда

Пьеса: «Комедия любви». Репетиция, начало 11 час. утра, окончание — 3¾ часа.

З а м е ч а н и я:

В.А.Петрова опоздала на репетицию, думая, что за это время не успеют прийти до её сцены. Читали роль Свангильд новые претендентки И.Ф.Калитович и В.П.Веригина. Фальк — Кобецкий. По окончании репетиций занимались отдельно с Максимовым (Самусь) и Шиловской.

В Свангильд заинтересовала Веригина.

Вс. Мейерхольд

Лист 87:

Июль, 20, среда

Пьеса: «Смерть Тентажиля». Репетиция, начало 7 час., окончание 10 час.

З а м е ч а н и я:

Целиком вся пьеса. Станки и лестницы те, которые и будут в театре.

Вс. Мейерхольд

Лист 88:

Июля 21, четверг

Пьеса: «Комедия любви». Репетиция, начало 11 час. утра, окончание 3 час.

З а м е ч а н и я:

Репетиция первого акта на сцене за столом. После репетиции «Комедии любви» читали замечания по поводу «Смерти Тентажиля».

Вс. Мейерхольд

Лист 89:

Июль, 21, четверг

Пьеса: «Смерть Тентажиля». Репетиция, начало 8 час. вечера.

З а м е ч а н и я:

Начали репетицию не в семь, а восемь потому, что Судейкин снимал вместе со мной размеры со станков и лестниц.

Пьеса репетировалась целиком. По болезни Жихаревой репетировала Литович — удачно (Белланжера).

Вс. Мейерхольд

Лист 90¹:

Июль, 22, пятница

Репетиций нет.

Утром репетиция отложена за необходимостью поездки моей в Москву (оборудование сцены).

Вс. Мейерхольд.

Актёрам предписано было учить роли из «Комедии любви».

Лист 91:

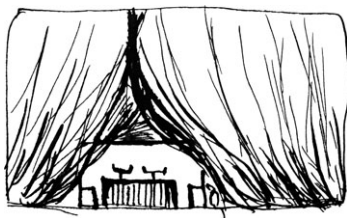
Июль, 22, пятница

Пьеса: «Ганнеле». Репетиция музыкальная, начало 8 час. вечера.

З а м е ч а н и я:

С этим дневником посылается письмо (II)², где автор его — переводчик «Ганнеле» — продаёт «Студии» исключительное право на свой перевод. Мне передавали за верное, что ему предоставлено и исключительное *право на постановку* этой пьесы. Если так, то несомненно следует приобрести это право. По этому поводу ему написано, и как только будет получен ответ, сейчас же известим об этом.

С С.Ю. Судейкиным и Н.Н. Сапуновым я обсуждал вопрос о макете «Ганнеле» для чтения и, пока, пришли мы к такому характеру:



За главным занавесом идёт другой из довольно прозрачной материи, которая не мешает видеть за ней освещённые предметы. Часть этой второй занавески раздёрнута и открывает комнату с довольно низким потолком — вроде свода — может быть, покрытая тоже тёмной материей, как масонская ложа. За столом, на котором в стильных подсвечниках горят свечи, сидят все участвующие в пьесе — в костюмах и причёсках гофмановского характера. Около стола сидит кошка и, может быть, другие атрибуты немецкого сказочного эпоса. Идёт чтение пьесы, и когда является тень Маттерна, в занавеске — *только на одну-две секунды*, как бывает с человеком, когда ему что-нибудь покажется, — освещается бюст Маттерна как какой-нибудь портрет, конечно, только не в правильной рамке. Может быть, его придётся во время этой сцены осветить два-три раза, но каждый раз не более как на две-три секунды. Когда идёт руготня в начале пьесы, можно будет показать угол приюта. Конечно, все

эти явления будут изображены не волшебным фонарём, а живыми людьми и настоящей обстановкой. Но чтобы связать читающих с «являющимися», да и вообще, чтобы для публики был яснее ход действия, придётся ввести чтеца ремарок — может быть, невидимого и только подающего голос. На днях они должны приготовить макет на эту тему, и, если это будет до 27 июля, мы его присылаем Вам. Вы почему-то думаете, дорогой Константин Сергеевич, что эта пьеса меня мало интересует и я её оттягиваю. Ничего подобного. Дело в том, что И.А.Сац в начале июля³ уехал в деревню писать музыку для «Тентажиля», а его присутствие, особенно на первых музыкальных репетициях, я считаю очень ценным, почему и не назначал их без него. Теперь он переехал в Москву, и в конце июля мы устраиваем несколько репетиций. Важно решить вопрос: будем ли мы играть или читать? Насколько можно судить по нескольким бывшим репетициям, бытовая сторона пьесы, весь первый акт, будет представлена довольно яркими красками. Бывшая при первой постановке мелодекламация трёх ангелов теперь совершенно не удовлетворяет, надо найти что-то другое, новое. Пробовали перейти на трогательную, наивную простоту и получилось гораздо лучшее впечатление. Будем искать!..

P.S. С.Ю.Судейкин, так же как и в своих картинах, очень расплывчат в выражениях и больше всего говорит о каком-то флёре. Но в своей неопределённости он очень смел и талантлив. Н.Н.Сапунов больше поддакивает, представляясь мне эхом Судейкина. Этого я не утверждаю, но говорю о первом впечатлении. Во всяком случае эта пара очень интригует.

Пока до свидания! Поправляйтесь лучше, дорогой Константин Сергеевич!

Георгий Бурджалов

Лист 92:

Июль, 23, суббота

Пьеса: «Смерть Тентажиля». Репетиция, начало 11 час. утра, окончание около 4 часов дня.

З а м е ч а н и я:

Первый, второй, третий акты. Тентажилъ — Мунт (Петрова больна), Белланжера — Литович.

Вс.Мейерхольд

Автографы Мейерхольда и Г.С.Бурджалова: Музей МХАТ, РС, № 14581, л.1-9.

¹ Нумерация листов 90-92 расходится с «Репертуарным календарём», ср. *док. 55*.

² Отсылаемая Станиславскому машинописная копия письма С.Н.Мельникова от 20 июля получила № 1, поскольку № 2 имела копия более раннего письма И.Е.Смирнова С.А.Попову. Обе копии: Музей МХАТ, РС, № 14563, л.2 и 3:

1) «... мой перевод “Ганнеле” несравненно удобнее и лучше, чем имеющиеся печатные переводы. Во-первых, в тех местах, где не препятствовали цензурные условия, он ближе к подлиннику: во-вторых, то, что у меня слегка изменено, в прочих переводах совсем выброшено.

У меня, например, последний прозаический монолог странника написан в третьем лице, а в прочих переводах драматическою цензурою совсем выбрасывались две страницы, также и в иных местах. Да, пока разрешён только мой перевод, и разрешат ли остальные — неизвестно. Если желаете, я с удовольствием уступлю для Москвы *исключительное право* на свой перевод на два года за очень малую цену, а именно пятьдесят р.* (кроме авторских).

2) «Наше начальство на чтение “Ганнеле” принципиально согласилось. Вопрос за администрацией. Дело в том, что по существующему в Москве порядку [Учебный] Округ ранее разрешения должен запросить Градоначальника. Об этом мы пошлём запрос Рудневу на той неделе. Если Руднев даст ответ утвердительный, успех прошения твоего, очевидно, будет полный. Когда бумага будет у Градоначальника, я сообщу тебе номер нашего запроса, а тебе нужно будет хлопотать у Руднева, чтобы он поскорее дал нам ответ и при этом утвердительный. Feci, quod potui».

И.Н.Руднев в 1905 году был исполняющим должность московского градоначальника.

³ И.А.Сац уехал в конце июня.

120. К.А.Ковальский — В.Э.Мейерхольду

23 июля 1905 г., Быково

23/VII—1905 г.

Милостивый государь Всеволод Эмильевич!

Ввиду того, что я в скором времени уеду на месяц из Москвы, прошу Вас не отказать мне в сообщении того или другого ответа по поводу моей пьесы «Малаховы».

С почтением *К.А.Ковальский*.

Адрес: Ст. Быково, Моск.-Каз. ж.д., дача Кочергина (д-ра Прянишникова) Казимиру Адольфовичу Ковальскому.

Автограф: Музей МХАТ, КС. № 14548, л.107-107 об.

Помета Мейерхольда: «Пьеса послана». Пьеса К.А.Ковальского «Трясина» («Малаховы») издана в 1903 г. В 1913/14 г. К.А.Ковальский войдёт в состав петербургской Студии Мейерхольда.

121. А.П.Зонов — К.С.Станиславскому

25 июля 1905 г., Мамонтовка

Многоуважаемый Константин Сергеевич!

Кроме ранее посланных пьес Гофмансталя «Безумец и смерть», Брюсова «Земля» и Штеенбуха «Любовь», Литературное бюро препровождает для прочтения ещё новые переводы Гофмансталя «Смерть Тициана» и «Электру».

* Помета Мейерхольда: «Очень дешево. *Вс. Мейерхольд*».

Ввиду большого интереса к творчеству Гофманстала по приезде С.Шиль редакция «Вопросы жизни» обещает выслать «Авантюристы» его же. Пьеса в двух актах, переведена Шиль. По сведениям из-за границы Гофмансталь заканчивает новую пьесу, и как только выйдет в свет, Балтрушайтис даст об этом знать.

Позволю себе ещё сообщить результаты деятельности бюро. От А.Ремизова и Ю.Балтрушайтиса получено согласие на постановку их переводов в нашем театре. «Комедия любви» разрешена. Переводчику её послано письмо с просьбой о его согласии.

«Пульчинелло» в цензуре.

Теперь цензурованные экземпляры намеченного репертуара все налицо.

О «Ганнеле» извещены.

Глубоко уважающий Вас

А. Зонов

Автограф: Музей МХАТ, РС, № 14563, л.1-1 об.

122. Э.Э.Матерн — А.П.Зонову 26 июля 1905 г., Малаховка

Многоуважаемый господин Зонов!

Я (простите, я не знаю Вашего имени и отчества) послал обе пьесы и ещё пьесу «Д-р Кэрри» на имя Вс.Э. Так как он очень занят, то моя *покорнейшая* просьба к Вам. Верните мне по прочтении пьесу «Д-р Кэрри», так как она Вашему театру будет не нужна, а у меня всего два-три экземпляра её, а просят часто читать¹. «Талисман» всю зиму шёл у Антуана в Париже. Я сам видел, и на публику впечатление сильное, хотя вещь эта едва ли подойдёт Вашему театру². Относительно «Д-ра Кэрри» тоже очень сомневаюсь, хотя местами она интересна. Итак, буду надеяться, что исполните мою просьбу. Попросите Всеволода Эмильевича заранее предупредить меня о чтении «Коллеги Крамптона». Я ему писал, когда он был в городе.

С совершенным уважением

Э.Матерн

Имеет ли Вс.Э. одноактную пьесу «Прости»? Если Вс.Э. не знает «Прости», могу прислать тоже. Это очень милая вещь, и её стоит играть. Я её перевёл по просьбе В.Ф.Комиссаржевской.

Автограф: Музей МХАТ, РС, № 14548, л.109-109 об. Помета Мейерхольда: «Ответил».

¹ Пьеса Г.Джонса «Доктор Кэрри» в переводе Э.Э.Матерна и Н.Мирович (З.С.Ивановой) была отослана переводчику 28 июля; издана: «Правда», 1904, № 1.

² Выходец из Франции, Эмиль Эмильевич Матэри внимательно следил за репертуаром парижских театров; о пьесе «Талисман факира» см. с.209.

123. А.П.Воротников — В.Э.Мейерхольду

26 июля 1905 г., Москва

Многоуважаемый Всеволод Эмильевич.

Посылаю несколько пьес. Просьба: иностранные пьесы намечены у меня для перевода, почему я и желал бы сохранить за собой этот перевод или передать другому лицу (хотя бы из Ваших артистов), но с моего ведома. Я соберу ещё несколько пьес. Метерлинку написал. Прилагаю две пьесы из моих оригинальных и позволю себе просить Вас прочесть их лично в свободное время. Из них «Рыцари веры» (символизм идеи в реальной окраске) был намечен (Ардыновым) для постановки, и у него имеются рисунки костюмов и декораций. Это одноктная вещь. Другая моя драма «На рассвете», в своё время отмеченная критикой в печати, была мною позже переработана более широко для сцены. Прилагаемая книга — это, скорее, конспект пьесы. Вещь эта применима для небольшой сцены. Не прошу Вас утруждать себя чтением других моих драматических произведений: 1) они годны для большой сцены и требуют известной роскоши обстановки и 2) скорее принадлежат к историческим и реальным пьесам, чем к тому роду искусства, который привлекает всего более Ваше внимание. За тем позвольте позжать Вашу руку и поблагодарить за внимание.

Резюме о пьесе Д'Аннунцио пришло на днях.

Всего хорошего.

Преданный Вам А. Воротников.

26 июля 1905. Москва.

Адрес: Петровка, гостиница «Марсель».

Автограф: Музей МХАТ, КС, № 14548, л.117-118 об.

Антоний Павлович Воротников (1857-1937) — драматург, переводчик и режиссёр; его пьеса «Рыцари веры» издана в 1903 г., «историческая фантазия» «На рассвете» — в 1897 г.

124. А.П.Воротников — В.Э.Мейерхольду

28 июля 1905 г., Москва

Многоуважаемый Всеволод Эмильевич.

Мне говорили, что Вы желали прочесть «Сон осеннего вечера» Д'Аннунцио. Существует только мой перевод, который и посылаю. Эту драму я раз ставил

частью с любителями, частью с актёрами (начинающими) года два тому назад один раз.

Другой «Сон» Д'Аннунцио («весеннего утра») я почти закончил в переводе и скоро надо будет издать. По Вашему желанию посылаю короткую заметку относительно последней трагедии Д'Аннунцио (я думаю её озаглавить «Огонь над пеплом» или «Искра над пеплом»)¹.

Как мне помнится, Вы хотели сказать об этой пьесе Константину Сергеевичу.

Я работаю теперь над ней, думаю через дней десять закончить.

Собираюсь скоро уехать на месяц, но до отъезда хотел бы повидаться с Вами на несколько минут.

А пока заочно желаю всего хорошего.

Преданный Вам

А. Воротников.

28 июля 1905.

Москва. Петровка, гостиница «Марсель».

Последняя трагедия Габр. Д'Аннунцио «La Fiaccola sotto il moggio» в четырёх действиях, 9 действующих лиц и голоса толпы, немногочисленной, за сценой. Все четыре действия происходят в течение дня от утра до ночи в одной и той же зале древнего замка, близкого к разрушению (декорация довольно сложная).

Эпоха — начало XIX века при короле Фердинанде I Бурбоне; в средней Италии близ Аbruцц.

Это семейная трагедия, в которой проявляется сила рока, тяготеющего над древним родом, живущим много веков в старом замке на вершине горы. Центральное лицо пьесы Gigliola является мстительницей за смерть матери. Пьеса написана в более живых формах, чем предыдущие драмы Д'Аннунцио; действие развивается быстро и несложно. Язык проще и яснее, чем в прежних его произведениях.

А. В.

Автограф: Музей МХАТ, РС, № 14548, л.115-116 об., 120-121.

¹ Ср. *док.* 79.

125. А.П.Зонов — А.М.Ремизову *Между 24 и 29 июля 1905 г., Мамонтовка*

...Был в Москве, ездил встряхнуться и освежиться. Был, конечно, у Сергея¹ <...>. Как видите, настроение благодушное у меня, но вот в Вас что-то уж очень мрачно, а я было радовался, что постановка Ваших переводов всё-таки вознаградит за труды, и думаю, что поддержка будет. Относительно размера

платы за акты — не знаю. Только что хотел посоветоваться, где бы мне достать правила и вообще всё по этому вопросу. Напишу в Союз. Знаю, что для Москвы плата 5 руб. за акт перевода и 10 р. оригинал.

«Смерть Тентажиля», наверно, пойдёт хорошо во всех смыслах. Не могу сказать того же о «Продавце солнца». «Снег» тоже, пьеса едва ли сосредоточит большое внимание. Но всё-таки, если спектаклей пятьдесят Вашего перевода, это будет на мой взгляд недурно.

Не выслать ли «Искатель приключений»², Ваш перевод? Может быть, пойдёт, и тогда, конечно, проведём свой перевод. Выслать черновик заявления не стоит. Просто напишите о своём согласии, и только. Пьесы: «Снег», «Смерть Тентажиля», «Продавец солнца», «Любовь» и «Искатель приключений»², на всякий случай в скобках «Авантюрист». Ну да вот что, теперь, пока время свободно, я сам перепису и подсуну.

«Любовь» у Станиславского, ответа ещё нет от него. «Гостей» поскорей пошлите. О результате переговоров Скирмунта напишу. С «Скорпионом» связь будет. Вот ещё просьба, познакомьте, сколько можно просить за перевод «Электры»? Вообще познакомьте с путями к напечатанию.

На днях получили от Чюминой «Смерть Тициана», и обещает скоро «Свадьбу Зобеиды». В общем, бюро начинает функционировать.

Если будет свободное время, напишите что-нибудь о «Земле» Брюсова? Ну, кажется, делового больше ничего нет.

«Смерть Тентажиля» начинает приобретать очень интересный и новый smak. Мотивы — Боттичелли.

Довольно интересная пьеска послана в цензуру, «Пульчинелло» Разумовского.

Художники — выше похвал. С музыкой, кажется, что-то тоже получается. Как-то встретят.

Наверное, Ульянов говорил о своём проекте — выставке картин при «Студии».

Ну да о «Студии» подожду писать до приезда Станиславского.

О своих личных делишках писать нечего. Требуют к ответу... Поклон Серафиме Павловне.

Любящий *Аркадий*.

P.S. Письмо уже было запечатано, как получил от Вас «Гостей» и пьесу Вилькиной³. Когда Вам нужно послать «Гостей»? Если скоро, то известите. <...>

Ваш *А. Зонов*.

P.S. О «Вестнике всемирной истории» *то* сообщите, что знаете.

¹ *Sergey* — С.М.Ремизов.

² Пьеса Г. фон Гофманстала «Искатель приключений и певица» в переводе А.М.Ремизова издана А.Н.Грачёвой, см.: «Europa orientalis», 1994, № 1.

³ Речь идёт о выполненном Л.Н.Вилькиной переводе «Принцессы Мален» М.Метерлинка.

126. Ю.К.Балтрушайтис — В.Э.Мейерхольду

27 июля/9 августа 1905 г., Римини

Rimini. Villa Adriatica

9/27¹

Дорогой Всеволод Эмильевич!

За Ваши несколько строк спасибо. На днях напишу Вам много-много. Поделюсь с Вами кое-какими мечтами, которые мы, может быть, осуществим в Вашем театре. В видах непосредственного прикосновения к пульсу всей европейской драматической литературы принял меры к ознакомлению со всем, что пишется, что возникает, всплывает, мерещится, снится... Не имея возможности быть с Вами в Москве, решил устроить маленькое «бюро» у себя, дабы ничего не ускользнуло от наших глаз. Твёрдо уповаю на то, что Ваше и наше дело будет истинным служением Духу. Но об этом — на днях. Цель же сегодняшнего письма весьма земная. Если это возможно, дорогой Всеволод Эмильевич, я бы очень просил Вас устроить мне некий аванс в счёт будущего гонорара на сумму 400-500 фр. Если это много, устройте меньшую сумму, но не очень много меньше. Если же в театре руководятся иными правилами, может быть, можно сделать исключение. Ибо мои дела хитрее Тришкина кафтана. Я очень надеюсь на Вас. Так или иначе, я очень прошу дать ответ в течение десяти дней, иными словами, немедленно после получения моего ходатайства, так как письмо идёт сюда и отсюда четыре дня. Уж Вы порадейте; не будь нужда, не стал бы тревожить. И то пишу, закусив губы.

Поклон Вашей супруге.

Весь Ваш *Ю.Балтрушайтис*.

P.S. Письмо Зонова получил; отвечаю. Деньги могут [быть] посланы через Лионский кредит (или другой) на здешнее отделение Banca d'Italia. Есть ещё Banca Piccolo Credito Romagnolo.

Помните, на 10-й день я должен иметь ответ.

Автограф: Музей МХАТ, ф.1, № 14548, л.164.

Пометы Мейерхольда: «Ответит Мейерхольд», «2 авг.».

¹ Сопоставление этого письма с августовскими и сентябрьскими письмами Балтрушайтиса в Студио позволяет думать, что письмо написано 27 июля по старому стилю. Письма Мейерхольда и Зонова Балтрушайтису неизвестны.

127. Ю.К.Балтрушайтис — А.П.Зонову
27 июля/9 августа 1905 г., Римини

Rimini. Villa Adriatica
 9/27¹

Милейший г-н Зонов!
 (Ваше имя-отчество забыл!)

Спасибо за письмо. Искренно рад, где Вы и что Вы. Как мне Вас не помнить?
 За Ваши хлопоты обо мне спасибо. Дело не к спеху.

Насчёт «Шлока и Яу» (сокращений) — ваша воля. На всякий случай пошлите мне пьесу. Ибо полезно иметь в виду и мелочи.

Писать в отвлечённом смысле буду даже часто. Так и знайте: на Ваше или имя Мейерхольда будете получать «письма к театру»². О пьесе Гофманстала в скором времени будут у меня подробные и точные сведения.

Вот пока всё. Очень некогда.

Ваш Ю.Балтрушайтис.

P.S. Мнение о «Земле» Брюсова на днях напишу³.

Автограф: Музей МХАТ, КС, № 14548, л.100.

¹ Об авторской датировке письма см. в примеч. к док.126.
 Письма отосланы в один день.

² См. док.152 и 163.

³ Письмо о «Земле» в архиве отсутствует.

128. А.М.Ремизов — А.П.Зонову
29 июля 1905 г., Петербург

...О гонораре известите, когда Вам известно будет. Заявление пошлю.

«Гостей» не к спеху, но всё же жду, если это не затруднит Вас, Государь.

<...> «Земля» Брюсова удивительно строга и мраморна. Я бы предложил «Студии» поставить её.

Она сурова и мрачна, как её автор. <...>

А.Ремизов

Сообщила Л.Я.Дворникова.



А.Любимов.
 «Мейерхольд — режиссёр
 Театра-Студии».
 Театр и искусство, 31 июля
 1905 г.

129. Е.Н.Троповский — К.С.Станиславскому*1 августа 1905 г., Казимерж*

Казимерж над Вислой,

I/VIII—05

Многоуважаемый г-н Станиславский.

Я закончил перевод с рукописи новой драмы Станислава Пшибышевского, которая впервые будет поставлена осенью в Варшавском Драматическом театре. Если эта драма («Вечная сказка» заглавие) интересует Вас в смысле постановки её в Художественном театре, сообщите, пожалуйста, куда прислать Вам рукопись (пока, конечно, только для Вашего личного ознакомления с пьесой) и какие приблизительно условия можете Вы предложить автору и мне (драма в 3-х действиях) за приобретение в полную собственность моего перевода для театров всей России или за право постановки в Художественном театре (может быть, исключительно на Москву) одновременно или по числу представлений. Цифры, хотя бы приблизительно, сообщите, пожалуйста, абсолютные (не только в процентах), так как и я и Пшибышевский слабо сможем ориентироваться в относительных.

Полный уважения к Вашему высокому таланту остаюсь готовый к услугам

Евг. Троповский.

Адрес: Казимерж Люблинской губ.

Было бы хорошо, если б адрес, куда послать рукопись, Вы могли телеграфировать, так как не знаю, как долго я здесь буду оставаться.

Автограф: Музей МХАТ, КС, № 14548, л.122-122 об.

В переводе Е.Н.Троповского «Вечная сказка» Пшибышевского была поставлена Мейерхольдом в Драматическом театре В.Ф.Комиссаржевской (преьера 4 дек. 1906 г.).

130. А.М.Ремизов — В.Я.Брюсову*1 августа 1905 г., Петербург*

Дорогой Валерий Яковлевич!

Ваша пьеса «Земля» стоит в репертуаре «Студии»¹. На днях она придёт от Станиславского. От Вас будут просить разрешения поставить её.

Вс.Эм.Мейерхольд по всей вероятности зайдёт в «Весы» для переговоров. Сейчас он живёт в Пушкине (фабрика Дюпои). Известите меня, когда переедете из Тарусы в Москву.

А. Ремизов.

1 августа 1905. СПб.

Автограф: РГБ, ф.386, ед.хр.100, к.14. Опубл.: *ЛН*, т.98, кн.2, с.190.

¹ В.Я.Брюсов ответил А.М.Ремизову 5 августа: «О “Земле”, конечно, был бы согласен, хотя считаю постановку её на сцене недостижимой. Я, когда писал, имел в виду читателя» (там же, с.191). Он оставался в Тарусе до 17 августа.

131. А.П.Зонов — А.М.Ремизову **6 августа [?] 1905 г., Мамонтовка**

...Работы в бюро накопилось уйма. Сижу с утра и строчу.

1) Посылаю черновик для сутяжничества¹.

2) О статье Брюсова сейчас не могу сообщить, завтра посылаю в город в библиотеку². Как бы не задержать сообщение, ведь может требуемых книг не оказаться, а наша библиотека ещё лежит в транспортной. Лучше сами найдите, а если ждёт дня три, то ждите от меня известия.

3) «Сфинкса» переводите поскорей, только подчеркните свои достоинства и недостатки старого перевода, чтоб была у нас-то зацепка. Устроим.

4) П.Е. [Щёголеву] скажите, что хлопоты начал, после режиссёрского заседания сообщу³.

5) О «Смерти Тентажиля» будет разговор в заседании. Может быть, обратятся с просьбой переменить [название], тогда — не откажите похлопотать. Расходы, конечно, возьмут на себя⁴.

6) На днях буду в городе, постараюсь разузнать у Нелидова.

Всего хорошего, мои дорогие!

Любящий *Аркадий*

Автограф: РНБ, ф. 634, № 113, л. 7-7 об.

¹ К письму приложены образцы писем в цензуру и в Литературное бюро Студии:

«В Главное управление по делам печати (такого-то) прошение. (Таким-то) представлена была в Главное Управление по делам печати пьеса (автор) под названием (таким-то) в моём переводе. В настоящее время получено извещение о том, что означенная пьеса признана драматической цензурой неудобною к постановке. Почтительно прошу Главное управление сообщить мне мотивы запрещения пьесы с тем, чтобы или подвергнуть пьесу переделкам согласно требованиям драм. цензуры, или — если это окажется невозможным — обжаловать приговор цензуры. Две гербовых марки при сём прилагаю. А причитающиеся с меня расходы по удовлетворению моей просьбы — вышло по первому требованию. Подпись, число и месяц. Адрес».

«В Литературное бюро Театра-Студии. На постановку моих переводов пьес (перечислить все) даю моё согласие на условиях, установленных Союзом драматич. и муз. писателей, где состою членом. (Подпись)».

Для первого прошения Зонов взял за образец запрос о «Былинах» Полевого (см. с.102), второе сопроводил припиской: «Форма моя, но прошу послать поскорей. К отчёту нужно».

² В невыявленном письме Ремизов просил выслать ему номер «Мира искусства» со статьёй Брюсова «Ненужная правда», она была нужна ему для завершения статьи к открытию Студии.

³ Речь идёт о совещании, назначенном на 6 августа, когда Мейерхольд предполагал, в частности, решить вопрос о приглашении в труппу Студии жены П.Е.Щёголева В.А.Богучарской.

⁴ Зонов сообщает об обсуждавшемся изменении названия пьесы.

132. Э.Э.Матерн — В.Э.Мейерхольду

7 августа 1905 г., Москва

Дорогой Всеволод Эмильевич!

Перевод «Коллеги Крамптона» кончил вчера. Думаю, что завтра или послезавтра получу от переписчика всю пьесу. Два экземпляра пошлю в драматическую цензуру, а третий должен перечитать и исправить, и дело будет сделано.

Так как и Вы и я очень заняты, то не лучше ли нам увидиться в Москве. Я бы мог около 9 часов ждать Вас у себя на Рождественском бульваре, где могли бы заняться чтением и исправлениями. Самые удобные для этого дни: понедельник, среда и пятница. По вторникам и субботам я остаюсь в Малаховке, а по четвергам председательствую в Мировом суде, где кончаю неопределённо. Я мог бы приехать и в Пушкино, или Вы в Малаховку, но всё это займёт много времени на проезды. Во всяком случае лучше сговориться заранее.

Очень жаль, что «В работе» Вам не по нутру. Если была какая-нибудь возможность поставить эту пьесу, был бы Вам *крайне* обязан, не ради себя прошу, а ради А.П.Воротникова: он *страшно нуждается* теперь в гонораре, и я всюду стараюсь просить за его переводы. Не знаю, по-моему, пьеса ярко-реальная. Жаль, что Малый театр ставит комедию Бара «Der Meister»¹. Мы с ним тоже перевели эту пьесу под заглавием «Вне толпы». (Она напечатана весною.)

Если бы не вопрос конкуренции с Малым театром, Вы поторопитесь поставить эту интересную вещь, и сыграют уж её у вас не хуже, чем в Малом, — это верно.

Жаль также, что у Корша шла в прошлом пьеса «Над водами» (Über den Wassern), хотя, кажется, всего один-два раза. Это также была прекрасная вещь для Вас. Сейчас имею две ещё не изданные одноактные пьесы: из них одна, думаю, подошла бы Вам. Жду сведений также из Берлина.

Итак, надеюсь, до скорого свидания. Во всяком случае, черкните несколько слов, а если придётся быть в Москве, то загляните в камеру от 10 до 2 [часов] дня.

Крепко жму руку.

Ваш Э.Матерн

Автограф: РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 1965, л. 3-4 об.

¹ «Мастер» Г. Бара был поставлен Малым театром 12 сентября 1905 г.

² Пьесу Г.Энгеля «Спасение» («Над водами») театр Корша показал 27 сентября 1902 г.

133. В.Э.Мейерхольд**Записи на заседании об отделке помещений театра Студии****6 августа, 1905 г., Москва**

- 1) Зрительный зал покрасить в один тон серого известняка¹.
- 2) На окна драпировки, 100, сукно.
- 3) Занавес вынести вперёд (штанга, газовая труба).
- 4) Панель — материя, созвучная с занавесом.
- 5) Цвет занавеса — холодноватый жемчужный.
- 6) Стулья оставляем, их в починку.
- 7) Вынуть изразец и выровнять панель.
- 8) Поднять пол, начиная с ряда восьмого; пандус, не доходя до двери; эстрадки; первые ряды подрезать, последующие поднять, затем подушки; кафедра и дверь².
- 9) Балкон — набросить материю, гобелен.
- 10) Главную лестницу [закрыть] тяжёлой драпировкой и драпировкой-гобелен оба окна на лестницу³.
- 11) Круглое фойе — в боскет, Ульянов, Егоров.
- 12) Фойе перед входом в зал для выставки венецианское, Судейкин; пять—шесть стульев с большими спинками или скамьи с перекинутой материей.
- 13) Комната с нишами для выставки — белая, белая мебель, Сапунов.
- 14) Чайное фойе, Денисов или Гольст, марсельские стулья, количество от буфетчика, выписать через Союз, Егоров доставит образец.
- 15) Винтовая лестница, Судейкин.
- 16) Нижнее фойе.
- 17) Составить фоны для фойе и нанять маляра.
- 18) Искать ковры (образцы) для фойе (двух средних), плетёные ковры (Мюр и Мерилиз). И для дорожек в зале.

Внутренний занавес, холст, ширина — 16 арш., высота 10 арш.; подзор из холста, ширина — 16 арш., высота — 8½ арш., и у внутреннего занавеса и у подзора верхнего и нижнего — кайма; внешний занавес (натура 16 арш.), ширина с прибавкой — 24 арш., высота (11½) — 12 арш.

Автограф Мейерхольда: Музей МХАТ, КС, № 14548, л.68-70 об.

Запись сделана в субботу 6 августа на совещании, о результатах которого Станиславский на следующий день сообщил С.А.Попову недатированным письмом (см. *док. 134*).

¹ Ср. *док. 134*.

² Ср. там же.

³ Пунктам 10-16 соответствуют слова Станиславского из того же письма С.А.Попову: «Фойе будут декорирова[ны] хозяйственным способом и нашими художниками».

134. К.С.Станиславский — С.А.Попову**7 августа 1905 г., Москва**

Дорогой Сергей Александрович!

Я очень виноват перед Вами, назначив заседание на вчерашний вечер.

Дело в том, что у меня неожиданно освободился вчерашний вечер и я поспешил предложить его Студии, забыв о том, что вчера был праздник. Я вспомнил об этом только тогда, когда не увидел Вас на заседании. Простите мне эту неловкость. Жаль, что так случилось. Вчера было важное и дельное заседание. Подробности сообщит Вам Всеволод Эмильевич, пока же спешу остановить какие-нибудь шаги по заказу мебели для театра (венские стулья и кресла).

Вчера все единогласно с Шехтелем во главе, который был на заседании, решили оставить старую, существующую мебель — Егоров берётся её поправить дёшево и прочно.

Покатость зрительного зала решили заменить по итальянскому способу, а именно: первые ряды подпилить, последующие поставить на деревянные подставки под ножки скамеек. А на самые дальние ряды подкладывать на сидения толстые подушки. Зрительный зал просят покрасить в один тон.

Пока решили составить смету и справиться с контрактом.

Должны ли мы будем восстановить существующую живопись?

Переднюю и вход оставить без изменения. Фойе будут декорирова[ны] хозяйственным способом и нашими художниками.

Ещё раз извините.

Душевно преданный

К.Алексеев

Автограф: ГЦТМ, ф. 216, ед.хр. 251. Опубл. (с датой «Май 1905 г.»): *КС-8*, т.7, с.313-314; *КС-9*, т.7, с.585-586. В ГЦТМ датировано августом 1905 г. по указанию С.А.Попова.

135. А.И.Канин — в кассу Студии**9 августа 1905 г.**

Поездка А.И.Канина в Москву к К.С.Станиславскому 9-го августа 1905 г.

Билеты — 70 к.,

извозчики — 80 к.,

носильщик от Мамонтовки в сарай (нёс книги) — 20 к.;

И р. 70 к. получил 9 августа.

Ал.Канин

Автограф: Музей МХАТ, ф.3, 7/26 (кассовые книги), л.20.

136. И.А.Сац — Б.К.Пронину и В.Э.Мейерхольду
Между 8 и 10 августа 1905 г., Москва

Дорогие, славные, бесконечные, единственные и милые мои Борисик и Всеволод Эмильевич!

Пусть этот листок передаст вам хоть сотую частицу того света, того трепета и тепла, которым полна моя душа сегодня после ночи, проведённой наедине со Станиславским. Он пригласил меня попить чаю после репетиции, чтоб дать указания для музыки к Гамсуну — но говорили обо всём и меньше всего о «Драме жизни». Как бы я дорого дал, чтоб часок побыть с вами, хотя и недели недостаточно, чтоб изложить то, что постиг сегодня.

Верьте — и работайте для нового — для этого стоит жить; велики и изумительны старики, — а будущее всё же за нами!

До свидания, дорогие.

И.

Спешу, вокзал, поезд, 2-й звонок.

Автограф И.А.Саца: Музей МХАТ, КС, № 14548, л.20. Опубл.: *Летопись*, т.1, с.512-513 (неполно); *Театр*, 1993, № 5, с.33-34. Помета Мейерхольда: «В архив».



Студия в Мамонтовке. Справа В.Э.Мейерхольд с дочерьми Марусей и Таней

Письмо написано вскоре после личного знакомства Станиславского и Саца, но до появления в Студии «музыкальной студии», оформившейся к концу августа (см. с. 700).

Своё понимание цели и задач «музыкальной студии» Сац изложил в письме Станиславскому: «Новые пьесы, новые идеи, новые тона, декорации, и только музыка составляет мутное старое пятно. Нужна Музыкальная Студия. В ней должна разрабатываться музыка, воплощающая общие формы при детальности нюансировки. Нужно развить чувство ритма. Нужно новый не оперно-антрактовый стиль. Должен быть изменён состав оркестра. Наконец, должен быть изменён тембр: звук рояля привязывает нас к салону, звук скрипки и виолончели, томный и страстный, слабо передаёт Гауптмана и не передаёт совсем тона Метерлинка. Нужно найти новые акустические приборы, новые приёмы исполнения, которые бы отвечали этим завоеваниям в области духа. Некоторые удачные попытки окрыляют меня надеждой, и я прошу, как просят об исполнении сокровенного: дайте возможность искать. Дайте возможность охватить прошлое, заглянуть в будущее» (*Сац 1923*, с. 22).

6 сентября 1905 г. О.Л.Книппер писала брату В.Л.Книпперу (Нардову): «В нашей “Студии” (новый наш театр) хотят устроить и оперные спектакли. Я уже послала Нестерову с письмом Савве Мамонтову. Если это дело пойдёт, то, наверное, и ты попадёшь туда (О.Л.Книппер-Чехова. Ч. 2. М., 1972, с. 68).

137. Из хроники газеты «Новости дня»

12 августа 1905 г., Москва

Вчера в Пушкине на репетиции труппы театра «Студия» присутствовал Максим Горький, пьеса которого «Дружки» пойдёт одной из первых постановок нового театра.

Печатается по тексту газеты; вырезку, сохранённую Мейерхольдом, см.: РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.3318.

138. К.С.Станиславский — М.П.Лилиной

12 августа 1905 г., Москва

<...> 9-го утром устанавливали костюмы «Горя от ума». Сделали много. 9-го вечером я мизансценировал на сцене 1-й акт «Драмы жизни». 10-го утром был в Театре-студии на стройке с Поповым. Там всё готово вчерне, и Попов работает прекрасно. Пока спокоен и не думаю об этом.

10-го мизансценировал 1-й акт «Драмы жизни». 11-го утром был в конторе товарищества «Владимир Алексеев». 11-го вечер — мизансцены 2-го акта. 12-го (спутался в числах), словом, вчера — чудесный день. Он был посвящён просмотру летней работы студии.

В Художественном театре репетиции были отменены, и многие из труппы поехали в Пушкино: Вишневский, Книппер, Качаловы, Муратова, Мария

Фёдоровна, Горький, Косминская, Грибунин, Званцев и пр. День чудный. Забрали закусок. На Мамонтовке вся труппа вышла нас встречать. Общие приветствия, оживление, трепет. Приехал и Мамонтов, и всякая молодёжь: художники, скульпторы и пр. В 12 часов начали «Шлюка и Яу». Свежо, молодо, неопытно, оригинально и мило. Среди молодёжи Баранов играет великолепно. Успех, оживление и чудесное впечатление.

Завтрак импровизированный, игра в теннис, городки, обед, устроенный Мейерхольдом в старинной аллее. Горячие споры, юные мечтания.

В 6 часов «Комедия любви» — это слабо, по-детски, но и тут надо было признать, что в труппе есть хороший материал. «Смерть Тентажиля» — фурор. Это так красиво, ново, сенсационно. Мейерхольду делают овацию. Молодчина. Вся труппа провожает на вокзал. Горький в ударе и говорит обаятельно. На вокзале в Москве ужин — очень оживлённый. Сегодня фабрика и вечером — распределение ролей горьковской пьесы. <...>

Печатается по: КС-9, т.7, с.599-600; опубл.: О Станиславском, с.104; КС-8, т.7, с.324-325.

139. К.С.Станиславский — С.А.Попову 12 августа 1905 г., Москва

Дорогой Сергей Александрович!

Ваша болезнь нас взволновала! Хотел навестить Вас сегодня, но не попал. Завтра тоже не удастся. Что с Вами? Говорят, инфлюэнца? Хочется хоть на бумаге поделиться с Вами хорошими впечатлениями. Вчерашний день дал мне много радости. Он удался прекрасно. Неожиданно собралась вся труппа Худо-



Окрестности Мамонтовки

жественного театра. Неожиданно приехал Горький, Мамонтов. Таким образом, собрание состоялось с генералами. «Шлюк» произвёл прекрасное впечатление, и я от души порадовался за Вл. Эмил[евича].



В. Э. Репман

«Тентажиль» произвёл фурор, и я был счастлив за Всевол. Эмил[евича]. «Комедия любви» прошла слабо, но, я, кажется, понял секрет и смогу подать хороший совет. Главное же в том, что вчера стало ясно: «есть труппа» или, вернее, хороший материал для неё. Этот вопрос мучил меня всё лето, и вчера я успокоился. Вчера пессимисты стали верить в успех и признали первую победу студии над предрассудком. Всеми этими чувствами мне хотелось поделиться с Вами, так много потрудившимся над созданием нового дела.

Преданный и уважающий Вас

К. Алексеев.

12 авг. 1905

Автограф: ГЦТМ, ф. 216, ед.хр. 248.

Опубл.: *КС-8*, т.7, с.325; *КС-9*, т.7, с.600-601.

РАЗДЕЛ ПЯТЫЙ

140. Записная книжка «№ 4» (часть первая, Москва) Август — декабрь 1905 г.

Пользоваться блокнотом «№ 4» Мейерхольд начал после состоявшегося 11 августа показа К.С.Станиславскому летних работ Студии и переезда труппы из Мамонтовки в Москву, на обложке помета: «1905, август» (*запись 1*).

На обороте обложки два адреса владельца (*запись 2*, ср. с.298). Первый (он зачёркнут) — арбатский, в Большом Афанасьевском переулке, там Мейерхольд поселился в августе, другой — на Большой Бронной, туда он переехал после ликвидации Студии. Тут же чуть в иной редакции, чем в блокноте «№ 3», повторены тезисы речи Станиславского на первом собрании Студии (*запись 3*, ср. *док.1, запись 33*).

Первые страницы заняты сделанным в несколько приёмов перечнем крупных и мелких вопросов, скопившихся за лето и частью уже обсуждавшихся со Станиславским на заседании 6 августа (см. *док.1, запись 64*). Ещё не были продемонстрированы Станиславскому приготовленные к его приезду макеты «Ганнеле» и «Праздника примирения»; надо было условиться о включении в репертуар ещё одной пьесы Метерлинка для равновесия между будущими традиционно решаемыми и экспериментальными спектаклями; уточнить состав спектакля миниатюр; заручиться — через руководителей МХТ — поддержкой князя Н.В.Шаховского в цензурных затруднениях (до недавнего времени он занимал пост начальника Главного управления по делам печати); узнать у В.Я.Брюсова о его переводе пьесы Верхарна «Монастырь». Оставались многие кадровые вопросы, в частности, о приглашении освобождёвшегося от военной службы Б.М.Снигирёва, о сотрудниках-статистах из учеников режиссёрского класса школы МХТ и учеников А.И.Адашева (его школа официально оформилась лишь в 1906 году). Среди прочего упомянут предстоявший в октябре юбилей В.Г.Короленко.

На следующих за этим перечнем страницах Мейерхольд задумал вести «Дневник», отмечая деловые встречи (с 17 августа, см. *запись 5*), и параллельно фиксировать «распределение репетиций» (с 21-22 августа, с возобновления репетиций после переезда в Москву, см. *запись 6*). Ни то, ни другое делать регулярно ему не удалось, блокнот заполнили бессистемно разбросанные по разным страницам разновременные записи для памяти.

Время от времени среди них вновь возникали перечни накопившихся дел. Список начала сентября (*запись 7*) открывают записи общего характера — о распространении билетов, о просьбе к Д.С.Мережковскому и Н.М.Минскому выступить с лекциями перед спектаклями, о приглашении В.Я.Брюсова на генеральные репетиции. Здесь же план (возможно, не осуществившийся) показать свой перевод «Вампира» изда-

тельству С.А.Скирмунта, а ремизовские переводы пьес Пшибышевского издательству С.А.Полякова. Названы обстоятельства, тормозящие работу над «Шлюком» (длинноты в пьесе и в спектакле, не заказана обувь, какие-то цензурные затруднения) — участие Мейерхольда 4 и 5 сентября в репетициях «Шлюка» зафиксировал «Репертуарный календарь» (см. с.146). Среди других неотложных забот — необходимость следить за починкой мебели в зрительном зале на Поварской.

Отрывочные записи начала сентября разбросаны небольшими группами в случайном порядке. Среди них упоминания о Музыкальной студии (*записи 16 и 18*), она оформилась во второй половине августа. В субботу 10 сентября Мейерхольд в любительском театре при фабрике Алексеевых смотрел Д.М.Котляренко, игравшего Агишина в «Женитьбе Белугина» (*запись 31*), и предложил ему показаться в Студии. Сношения с журналом «Искусство» ранней осенью продолжались, как и летом, через Н.Я.Тароватого (*запись 25*).

К возвращению К.С.Станиславского, отсутствовавшего в Москве с 3-го по 14 сентября, Мейерхольд сгруппировал вопросы творческого порядка (*запись 9*). Предстояло утвердить окончательное распределение «Сфинкса» и «Комедии любви» (потому, очевидно, откладывались её репетиции), найти кандидата на роль Вильгельма в «Празднике примирения» (иначе, начиная репетиции, Мейерхольд оставался бы её единственным исполнителем), выбрать художника для вводимой в репертуар второй пьесы Метерлинка (этой пьесой стал «Пелеас», художником — Н.П.Ульянов), приступить к изготовлению декораций «Крамптона», определить всё ещё неуточнённый состав статистов-сотрудников. Были две важные новости — вновь подтверждённое согласие В.Я.Брюсова помогать исканиям Студии и ставшая очевидной необходимость вмешательства в работу над «Шлюком».

Среди записей середины сентября — помета о визите к В.Я.Брюсову (в 8 часов в воскресенье 18 сентября — это после того, как 14-го Брюсов видел прогон «Смерти Тентажиля» и беседовал с трупой) и о темах предстоящего разговора — о включении в репертуар его пьесы «Земля», о его лекциях перед спектаклями, о переводе «Монастыря». Просьба И.М.Брюсовой об абонементе или билете на премьеру — одно из следствий визита (*запись 10*).

Ближе к концу сентября вновь вспомнили о пьесе О.Дымова «Голос крови», уже возникавшей в предварительных планах (*запись 26*); мотивы отказа от её постановки Дымов сообщил 25 сентября (см. *док.208*).

В *записи 29* отмечены репетиции «Чайки» утром 22 сентября (3-й акт и сцены 4-го) и вечером 23-го (1 и 2 акты); в те же дни, вечером 22-го и утром 23-го, Мейерхольд репетировал «Смерть Тентажиля», причём 22-го проверяли музыкальную и световую партитуру спектакля. В день первой генеральной репетиции «Чайки» 24 сентября вечерней репетиции в Студии не было, а в день премьеры в три часа дня в Студию вызывались «все заведующие отделами» (*запись 45*, ср. с.151).

В связи с назначенной на 7 октября генеральной репетицией «Смерти Тентажиля» в блокноте наскоро сделаны схемы расстановки станков двух первых декораций и упомянуты валенки рабочим для бесшумных перестановок (*запись 36*). В *записи 34* приведён репертуар МХТ на 11-13 октября (дни, предшествовавшие предварительно намеченной дате открытия Студии) — следовало иметь в виду, что вечерами 12-го и 13-го Станиславский будет занят в спектаклях.

Заметки о заседании, срочно созванном Станиславским в воскресенье 16 октября (в тот день ни в МХТ, ни в Студии не было ни спектаклей, ни репетиций), и о его распоряжении прекратить траты сделаны на пустовавших страницах (*записи 37 и 40*).

Записи 49, 51 и 52 возникли в начале ноября после ликвидации Студии. Среди них упоминание о встрече с Г.И.Чулковым, Л.А.Сулержицким и В.Я.Брюсовым, назначенной на какой-то из дней до воскресенья 13 ноября — именно в те дни Мейерхольд намеревался совместно с В.Я.Брюсовым и С.А.Соколовым (Кречетовым) основать политический театр «Маяк», и тогда же Г.И.Чулков увлѣк Мейерхольда проектом журнала «Факелы» и убедил съездить вместе с Л.А.Сулержицким к Л.Н.Толстому просить того участвовать в журнале. В черновиках автобиографии Мейерхольд в 1913 году отметил, что он и Сулержицкий отправились в Ясную Поляну «по поручению Г.И.Чулкова для приглашения мудрого старца к участию в журнале мистического анархизма» (*Наследие I, с.39*).

Д.П.Маковицкий, домашний врач Л.Н.Толстого, подробно описал их визит (журнал Чулкова в его записках назван журналом И.И.Горбунова-Посадова, руководителя издательства «Посредник»):

«26 ноября. <...> Приехал Л.А.Сулержицкий с актѣром В.Э.Мейерхольдом из Художественного театра. Они говорили с Л.Н. о предполагаемом журнале (двухнедельнике) Горбунова, в котором намерен сотрудничать и Мейерхольд (в отделе театральной критики), а также и Бальмонт, Минский!.. Мейерхольд и Сулержицкий сами признали, что в журнале возьмѣт верх декадентство. Журнал должен быть христианско-анархический.

Л.Н. Иван Иванович [Горбунов] берѣт на себя непосильную работу. Я очень не одобряю журнала. Как же писать к сроку, к пятнице? На что это нужно? Досуг, спокойствие, отсутствие волнующих тебя обстоятельств — всё это необходимо писателю; при журнальной же работе — наоборот. <...>

Сулержицкий шутил, представляя так удачно в лицах, что Л.Н. от всего сердца смеялся. Потом с Мейерхольдом пошѣл в свой кабинет. Мейерхольд читал Л.Н. составленную им программу журнала. Л.Н. остался ею недоволен: полемическая.

— Свобод слова, печати и т.д. нет, — говорил Л.Н.-ч Мейерхольду. — Есть одна свобода, и не та, которую консерваторы определяют как отсутствие препятствий, и отсюда выводят необходимость государства, которое не допускает, чтобы одни делали препятствия другим, — а свобода, основанная на Боге, на сознании его, служении ему.

Мейерхольд. Кропоткин её признаѣт?

Николай Леонидович [Оболенский]. У Кропоткина главное — внешнее, добровольное соединение людей. Он указывает как на пример на международные компании, почту, торговлю.

Сулержицкий и Мейерхольд рассказывали московские новости: забастовке почтово-телеграфных служащих не предвидится конца; она продолжается уже две недели, начинают колебаться. Всех почтово-телеграфных служащих немного, и притом только меньшинство желало бастовать; большинство же только уступало им. Правительство не только ни в чём не уступает стачечникам, но даже прибегает к репрессиям и производит аресты; железнодорожные служащие хотят прийти им на помощь, забастовать в свою очередь.

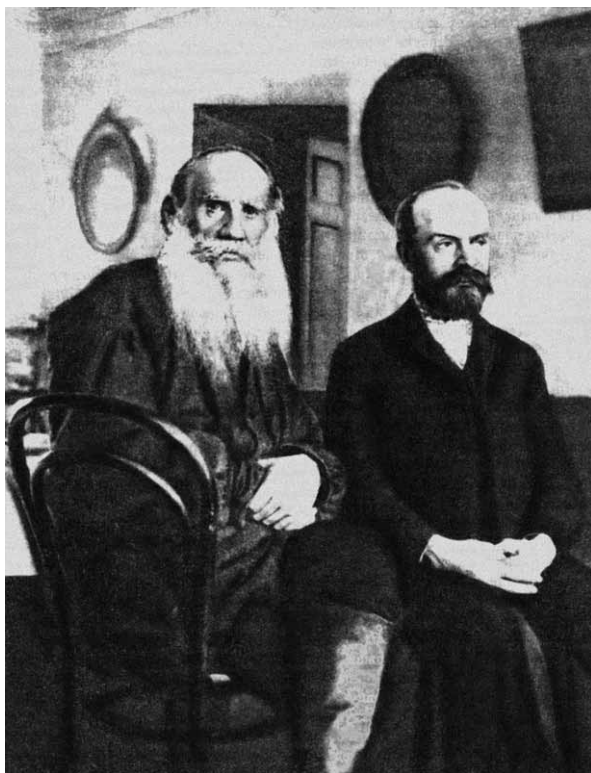
Мейерхольд. Театры не работают, нет посетителей: опасно ночью ходить. В настоящее время есть более широкие интересы, которые занимают публику, чем пьесы, написанные для замкнутого круга.

Л.Н. спросил, какие есть новые хорошие драмы.

Мейерхольд. Ни русских, ни иностранных нет. В Германии нравится “На дне”, у нас — не очень, а во Франции и Англии совсем не нравится. Новая драма Горького “Дети солнца” — в конце совершенно без всякой связи, ради сценического эффекта происходит избиение интеллигентов. Когда в [Художественном] театре ставили “Дети солнца”, в публике ходил слух, что ворвётся чёрная сотня. А когда на сцене началось избиение, подумали, что она ворвалась на сцену. Сделалась паника, некоторые хотели из браунингов стрелять на сцену. Немирович вышел и успокаивал, теперь готовимся играть драму Андреева.

— Напишите Вы пьесу, — сказал Л. Н-чу Мейерхольд.

Л.Н. не ответил. Помолчав немного, он сказал:



Л.Н.Толстой и Д.П.Маковицкий, 1905 г.

— В старости является умение распоряжаться [своим] временем. В молодости сколько его швырял напрасно! (“Я свою работу не успеваю делать (т. е. большую работу о религии), всё современные события отвлекают”, — сказал несколько дней тому назад Л.Н. Пишет “Три неправды”).

— Хорошие пьесы, — сказал далее Л.Н., — есть и у нас, и у других народов, как и хорошие рассказы; но это не те, которые признаются критикой и пользуются славой. О них не знают. Средние драмы Потехина лучше Чехова, Горького и др. Чехов — несомненный талант, но пьесы его плохие. В них не решаются вопросы, нет содержания. Внешняя техника выработана. Метерлинк, Ибсен, даже Бьёрнсон — одно: неясность, путаница, бесцельная игра на чувствах. Нравственное чувство устарело (для них). Его нет, о нём не спрашивают. Пишут волнующее. В “Чести” Зудермана нравственность буржуазной семьи: что с женщиной из рабочей среды позволительно делать то, чего с княжной нельзя. В “Ткачах” Гауптмана есть что-то... Другие его пьесы (Л. Н. назвал две — я не расслышал) плохи, ничего в них нет, путаница.

Мейерхольд. У меня мечта — народный театр среди природы (Я [Д.П.Маковицкий]: Как в “Boymemouth’e”), играть для народа.

Л.Н. Если бы актёр играл для всего народа, какие перемены, какое развитие в его игре получили бы! Держать во власти в течение трёх часов тысячу людей! Как бы теперь можно было влиять драмой на тот нравственный, общественный переворот, который происходит! У греков все драмы были религиозные. Были мистерии. (Религиозные пьесы были бы теперь на очереди, было бы время для религиозных пьес.) Обедни — это тоже театральные представления. Даже Шекспир, — продолжал Л.Н., — выше современных драм. Даже Шекспир, которого я смолodu не люблю, спорил о нём с Тургеневым... Он презирает мужиков (у него мужик clown*), носителями добродетелей у него являются dukes**. Короля Лира он испортил. Я читал старую драму — “Короля Лира” — там рассказывается, как он поехал во Францию к дочери Корделии и она его не узнала; трогательная сцена, как Иосифа с братьями.

(*Литературное наследство*, т.90, кн.1, с.471-473).

Сохранилось несколько рассказов Мейерхольда об этой поездке (см.: *Мейерхольд 1968*, ч. 2, с.388-389 и 458-459). Мейерхольд считал, что состоявшийся разговор «в архивах врача Маковицкого не отразился в должной мере» (там же, с.458), но при его жизни записи Маковицкого за ноябрь 1905 года не были опубликованы.

Запись 56 является, возможно, черновиком «программы журнала» (точнее, может быть, программной статьёй для будущего журнала), прочитанной Мейерхольдом Л.Н.Толстому. Из записи Маковицкого следует, что в конце ноября Мейерхольд предполагал, что будет занят в МХТ в новой пьесе Л.Андреева «К звёздам».

В *записи 55* речь идёт о назначенной заранее на 28 ноября встрече с В.О.Нилендером, студентом университета, будущим переводчиком и литературоведом (см. *док.221*).

Декабрьские пометы связаны с отъездом в Петербург (*записи 65 и 66*).

Немногочисленные и очень существенные петербургские записи декабря 1905 года и января 1906 года войдут в следующий том «Наследия».

[1]

1905, август

л.135.

* Шут — *англ.*

** Герцоги — *англ.*

[2]

Арбат, Б.Афанасьевский, д. Ефремовой, кв. 2¹.

Владелец книжки живёт: Б.Бронная, д. Полякова, кв. 3.

л.135 об.

¹ В письме к Д.М.Котляренко 13 сентября 1905 г. Мейерхольд указал именно этот арбатский адрес (см. с.298); в воспоминаниях Н.П.Ульянова упомянуто, что после закрытия Студии Мейерхольд сменил квартиру (ср. *док.262*).

[3]

Речь Станиславского: 1) Передача ролей. 2) Нет маленьких ролей. 3) Остроты вон. Театр — религия¹.

«Le journal pour rire»².

л.135 об.

¹ Перенос в новый блокнот нужные записи из блокнота «№ 3», Мейерхольд начал с тезисов речи Станиславского на первом сборе труппы (ср. с.61 и 91).

² «Дневник смеха ради» (*франц.*) — продолжение тезиса: «Остроты вон». Как сообщила Б.Пикон-Валлен, Мейерхольд воспользовался названием популярного французского журнала «Le petit journal pour rire», выходившего в Париже с 1856 по 1904 год.

[4]

Проект занавеса. Макеты «Ганнеле» и «Праздника примирения»¹.

Попов С., Тессен, Полунин.

Читать пьесы Метерлинга².

Жена Ивана.

Благотворительные спектакли.

Эскизы Судейкина.

«Смерть» или «Похищение Тентажиля».

Богучарская и Кременецкая.

Брюсов о «Монастыре» Верхарна³.Кн. Шаховской, «В стенах», «Пульчинелло»⁴.

Миниатюры. Одноактный спектакль.

Статья Брюсова, «Мир искусства».

Портреты Дягилева⁵.

Артисты: Горелов, Градов, Вульф, Климов.

Капеллер. Режиссёрский класс⁶.

Костюмы «Смерти Тентажиля».

Холст для мебели.

Матерн. Голоушев.

Б.Снигирёв⁷. А.Кошеверов.

О театре на зиму будущего сезона в Одессе.

Составить кратко задачи литературного бюро и выработать сотрудникам билеты.

12 октября 25 лет писательской деятельности Короленко (12 окт. 80 г. появилась его 1-я статья).

О статистах.

Струве⁸.

Певцов.

Колосов.

Шадрин.

Список лиц, имеющих право входа в Студию, билеты с фотокарточками.

л.136-136 об.

Эта группа записей возникла после совещания 6 августа (см. док. 1, запись 61). Сюда перенесены вопросы, ждавшие решения.

¹ Макеты «Праздника примирения» были показаны Станиславскому 17 августа (док. 122); макеты «Ганнеле» оплачены 4 сентября (док. 137).

² Предстояло выбрать ещё одну — помимо «Смерти Тентажиля» — пьесу Метерлинка для пополнения репертуара.

³ Об этой пьесе Верхарна Брюсов мог говорить руководителям Студии ещё в мае 1905 г. (летом он отсутствовал в Москве). В 1908 году он писал Верхарну: «Я страстно люблю эту драму. <...> Я был уверен, что русская цензура никогда не пропустит “Монастырь” на сцену» (ЛН, т.85, с.572-573).

⁴ Предстояли переговоры с Н.В.Шаховским о цензурных затруднениях, связанных с судьбой названных пьес.

⁵ Организованная С.П.Дягилевым «Историко-художественная выставка русских портретов» работала в Петербурге в Таврическом дворце с 6 марта по 26 сентября 1905 г.

⁶ *Канеллер* — ученик режиссёрского класса в школе МХТ.

⁷ О том, что Б.М.Снигирёв, призванный на военную службу в разгар тифлиского сезона Товарищества новой драмы и служивший на Кавказе, нужен в Студии, Мейерхольд писал ему в мае 1905 года. Летом Снигирёву удалось вырваться на побывку, повидаться в Кисловодске с Станиславским и Немировичем-Данченко и заручиться их поддержкой при возможном возвращении в МХТ. Об этом он писал О.Л.Книшпер, зная, что она через кого-то из высокопоставленных родственников поможет ему выйти в отставку; его письма к Книшпер от 29 мая, 14 и 21 августа хранятся в её архиве в Музее МХАТ (№ 4945 — 4947). Сообщила Е.А.Шингарёва.

⁸ Имеется в виду П.Б.Струве (1870-1944). В «Биографических сведениях» (1921) Мейерхольд упомянул: «Знакомство через Чулкова со Струве» (*Наследие 1*, с.48). Данная запись позволяет считать, что знакомство со Струве произошло до переезда Мейерхольда в Петербург.

[5]

Дневник.

[Август]

17, среда. 2 ч. — Репман; 4 ч. — Попов; 7 ч. — Попов, Егоров о мебели¹,

[Литературное] бюро.

25, четверг. 10 ч. утра — Жуйкин².

26, пятница. 8 ч. утра — «Комедия любви», см [отр] декораций³.

л.137.

¹ В.Е.Егоров брался поправить мебель в зрительном зале Студии (см. док.134).

² А. И. Жуйкин — машинист сцены МХТ.

³ Назначенный на утро этого дня смотр декораций не отмечен в «Репертуарном календаре».

[6]

Распределение репетиций.

21-го¹.

22-е, 12 ч. дня — «Шлок и Яу». Вся труппа.

Анатолий Иванович [Жуйкин].

л. 137 об.

¹ В воскресенье 21 августа труппа Студии впервые после перерыва была собрана в Москве в помещении МХТ, репетиций не было (см. с. 145).

[7]

Объявление о записи на премьеры.

Полякову о Пшибышевском¹.

О лекциях к Метерлинку, Мережковский и Минский.

Библиотеку домой².

Стулья³.

Обувь к «Шлюку». О купюрах с Репманом. Шаховской, о ценз. «Шлюка»⁴.

Арфа Козиенко Сацу. Перельман [нрзб.] заверить. Зеркало — Косоротов.

Брюсова на генер[альную] р[епетицию]⁵.

«Вампир», Скирмунт⁶.

л. 138.

Записи начала сентября.

¹ Возможно, о публикации в издательстве «Скорпион», владельцем которого был С.А.Поляков, выполненных А.М.Ремизовым переводов пьес Пшибышевского.

² Рабочая библиотека Товарищества новой драмы летом оставалась в железнодорожной камере хранения.

³ Имеется в виду ремонт мебели в зрительном зале на Поварской.

⁴ Мейерхольд присутствовал на репетициях «Шлюка и Яу» 4 и 5 сентября.

⁵ Судя по помете в суфлёрском экземпляре «Смерти Тентажиля», первая — неофициальная — генеральная репетиция была назначена на 14 сентября, день возвращения Станиславского из Севастополя. Брюсов был приглашён именно на неё, его ответ на приглашение датирован 11 сентября. Тем самым комментируемый список составлен ранее этой даты. Присутствие Брюсова на репетиции 14 сентября отмечено в «Репертуарном календаре».

⁶ Мейерхольд, вероятно, предполагает предложить свой перевод «Вампира» издательству Скирмунта.

[8]

Немирович[-Данченко]. Капеллер, Перельман. Ученики, А.И.Адашев. Станкевич, Перельман, Юськевич, Мурашев.

л. 138 об.

С.В.Перельман, Е.Н.Станкевич и В.А.Юшкевич вошли в состав сотрудников Студии.

[9]

Станиславскому.

Роли в «Комедии любви», «Сфинксе», Вильгельм в «Празднике примирения»¹.Пьесы Метерлинка, кто декорации?²

Кн. Шаховской.

О статистах (сотрудниках)³.

Список лиц, имеющих право входа в Студию.

Гонорар Судейкина.

Запись на премьеры.

Адашевские ученики⁴.Денисов — «Крамптон»⁵.

Квартира рабочим.

Елена Ивановна Казакова⁶.Актёры⁷.Репман и «Шлюк»⁸.

О спектаклях. Красковской, Москв. [нрзб.]

Брюсов⁹.

л. 139.

Вопросы, подготовленные Мейерхольдом к приезду Станиславского из Севастополя 14 сентября.

¹ Окончательный состав исполнителей «Комедии любви» и «Сфинкса» оставался не установлен и не был найден дублёр Мейерхольда в «Празднике примирения».

² Выбор между «Принцессой Мален» и «Пеласом» ещё не был сделан, и не было решено, что художником пьесы Метерлинка будет Н.П.Ульянов.

³ Штат сотрудников (статистов) был сформирован в начале осени. Его состав:

«Сотрудники “Студии” на сезон 1905/6 г.: 1) Александровская Мария Венедиктовна, 2) Готтовдт Гали Владимировна, 3) Лемкуль Ольга Петровна, 4) Манькина Юлия Александровна, 5) Меркурьева Нина Александровна, 6) Никифорова Екатерина Николаевна, 7) Перельман Софья Владимировна, 8) Полуэктова Надежда Владимировна, 9) Станкевич Евгения Николаевна, 10) Смирнова-Зайцева Вера Алексеевна, 11) Юшкевич Вера Адамовна, 12) Велев Василий Иванович, 13) Бабанин Константин Михайлович, 14) Беловицкий Владимир Александрович, 15) Гудков Иван Иванович, 16) Докукин Николай Александрович, 17) Кенчев Дианко, 18) Левенштейн Борис Евгеньевич, 19) Ленской Кирилл Александрович, 20) Немцов Иван Владимирович, 21) Василейский Николай Михайлович, 22) [Швембергер Владимир Александрович. — *Зайёркнуто*]» (Музей МХАТ, КС, № 14548, л.72-73).

Частично фамилии будущих сотрудников упомянуты в *записи 8*. Состав сотрудников пополнялся, в него вошёл, в частности, А.Р.Цуцунава (1881-1955), в будущем главный режиссёр Тбилисского театра оперы и балета.

⁴ Школа (курсы) А.И.Адашева официально открылись в 1906 г.

⁵ В.И.Денисову, завершившему декорации «Снега», «Комедии любви» и «Сфинкса», предстояло начинать декорации «Крамптона».

⁶ Е.С.Казакова (Мейерхольд ошибся в её отчестве) и её муж С.И.Казаков с середины августа заведовали в Студии мастерской костюмов (см. с.276).

⁷ Имеется в виду вопрос о пополнении актёрского состава Студии.

⁸ К этому времени В.Э.Репман не мог активно участвовать в репетициях (см. с.295). Параллельно, очевидно, выяснилось, что он не справляется с режиссурой «Шлюка».

⁹ Участие В.Я.Брюсова в работах Студии стало приобретать реальные очертания в середине сентября.

Записи 9-30 касаются событий сентября 1905 года.

[10]

Воскресенье вечером к Брюсову, 8 час.¹

«Земля», лекции, Верхарн².

Брюсовой — или абонементный билет, или на первый [спектакль] один абонемент в амфитеатре³.

л.139 об.

¹ Речь идёт о воскресении 18 сентября. Неделями раньше, в воскресенье 11 сентября Брюсов письмом приглашал Мейерхольда либо во вторник в издательство «Скорпион», либо в среду к себе домой (см. *док.179*). Во вторник 13 сентября Мейерхольд был у Брюсова в «Скорпионе» — «вечером или в 3 часа» — так отмечено в «Репертуарном календаре» предварительно условленное время встречи.

Там же отмечены посещение Брюсовым репетиции «Смерти Тентажиля» в среду 14 сентября и его беседа «с 4-х до 6-ти часов» со всем составом труппы в круглом фойе.

² Готовясь к новой встрече с Брюсовым, Мейерхольд предполагал говорить с ним о его пьесе «Земля» (в проспекте октябрьской афиши — извещении об открытии Студии — «Земля» была указана в намеченном репертуаре), о его лекциях (перед спектаклями Студии) и о его переводах пьес Верхарна «Монастырь» и «Филипп II».

³ Последняя запись появилась после визита к Брюсовым. Речь могла идти о возобновлении «Чайки», которой МХТ открывал сезон 1905/06 года.

[11]

Угол М. Дмитровки и Садовой, д. Шольца, Самарова М.А.

л.139 об.

О гостеприимстве М.А.Самаровой и её мужа актёра Малого театра И.Н.Грекова, в доме которых собиралась театральная молодёжь, см.: *Веригина*, с.66.

[12]

Худолеев Иван Николаевич, 4-я Мещанская, д. Гольшева, кв. 2.

л.140.

И.Н.Худолеев (1869-1932) — актёр Малого театра.

[13]

Ульянов. Среда, четверг вечером (Метерлинк; «Продавец солнца») в мастерской.

л.140.

В середине сентября Н.П.Ульянову был поручен макет к «Продавцу солнца» Рашильд, и тогда же Мейерхольд «диктовал» художнику «архитектурные» планы картин, то есть схемы рисунков картин» к «Пелеасу и Мелисанде» Метерлинка. См.: *Переписка*, с.79.

[14]

К записи билетов: Делле, Кругликов, Брюсовы.
[Нрзб.]

л.140 об.

К.В.Делле — инспектор Филармонического училища.

С.Н.Кругликов — музыкальный критик. Запись повторена ниже, см. запись 19.

[15]

Казаков Ник. Вас., художник, Таганка, [нрзб.]

л.140 об.

[16]

4 сентября 1905. 1) Мейерхольд, 2) Сац.

л.141.

Запись связана с музыкальным заседанием, назначенным на 9 часов вечера. См. «Репертуарный календарь».

[17]

Вл[адимиру] Ив[ановичу]: 1) Зотов, 2) ценз. «Шлюка».

л.141.

[18]

Музыкальная студия. Суворовский Н.П.

Алексей, Художественного театра п[осыльный], доставляет арфу.

л.141.

Н.П.Суворовский, приятель С.М.Ремизова, закончил Филармоническое училище по классу пения.

[19]

Запись билетов: Делле, Кругликов, Брюсовы, Голоушев, Игнатовы, Варыхановы, Фёдор¹, Даль².

л.141.

¹ *Фёдор* — Фёдор Эмильевич Мейерхольд, брат Мейерхольда, актёр. Летом 1905 года входил в липецкую труппу Н.Г.Александрова и Н.А.Румянцева.

² *Н.В.Даль* — врач, дальний родственник Мейерхольда.

На двух следующих листах блокнота — записи от 20 декабря 1905 года, относящиеся к отъезду Мейерхольда с Б.К.Прониным в Петербург (см. запись 65).

[20]

Арбат, угол Никольского пер., д. Буровой, 3, тел. 60-56. «Гриф».

11 [ноября?] — 5 час., Соколов Сергей Алексеевич, 25-24.

л.143 об.

С.А.Соколов (Кречетов) — владелец издательства «Гриф», соредактор журнала «Искусство».

[21]

Тел[ефон] 67, Пономарёв, бренд-майор¹.

л. 143 об.

¹ О требованиях брендмайора «по части противопожарных мероприятий» см. с.709.

[22]

Ольга Петровна Лемкуль, Б.Никитская против Газетного, д. Домовладельческого т-ства, кв. 9.

Герашеневская, Матвеева — у Резхудова [?] через Подгорного, в школу. Дом кн. Горчакова, кв. 86, у Страстного монастыря. Петров Ник. Вас.¹

л. 143 об. -144 об.

¹ Ср. док. 1, запись 65.

[23]

13-го получил 50 р., из них 10 р. Зонову, 5 р. Пронину, 5 р. Баранову Н.А.

л. 144 об.

Запись относится к вторнику 13 сентября.

[24]

16-го, пятница, 7 ч. — «Смерть Тентажиля».

л. 144 об.

Имеется в виду пятница 16 сентября. Ср. с.149.

[25]

Тароватому о Студии.

л. 145.

В осенних номерах журнала «Искусство» сведения о Студии не появлялись.

[26]

18 [сентября] — Дюшар¹, тужурка.

Список лиц, которым надо послать приглашения.

С.А.Попову о дожде².«Голос крови»³.

л. 145.

¹ Луи Дюшар — популярный в театральных кругах московский портной.² Запись связана с устройством противопожарной защиты сцены и зрительного зала. См. с.709.³ «Голос крови» — пьеса О.Дымова (см. док.208).

[27]

Лица к будущему сезону: Пинчук¹.

Разумовский².
Участковый пристав.

л. 145 об.

¹ Т. В. Красковская (Пищук) — в 1901-1904 гг. ученица школы МХТ и сотрудница театра.

² В начале сентября С. Д. Разумовский уезжал в Петербург хлопотать о разрешении «Пульчинелло». См. *док. 142, 192*.

[28]

Сац к Вишнеvesкому¹.
Сацу о Кругликове, Римском-Корсакове².

л. 146.

¹ Визит к А. Л. Вишнеvesкому мог быть связан с началом работы И. А. Саца в МХТ над «Драмой жизни».

² А. Н. Римский-Корсаков — сын композитора Н. А. Римского-Корсакова, музыкальный критик.

[29]

Художественный театр.
22 [сентября], четверг утро, 12½ ч. — 3 [акт] и сцены 4 [акта].
23, пятница вечер — 1 и 2 [акты].
24, суббота — генеральная.

л. 146.

Отмечены последние репетиции возобновления «Чайки» (преьера 30 сентября 1905 г.). Мейерхольд передал Брюсову пропуск-приглашение на 22-е (см. *док. 198*).

[30]

К. С. Станиславскому. 1) О поднятии мест¹.
С. А. Попову. Скорее заключить контракт с электр[ическим] обществом².
Егорову о судейк[инском] фойе³.

л. 146 об.

Записи 28-30 относятся к середине сентября.

¹ Запись подготовлена к 14 сентября, к возвращению Станиславского из Севастополя.

² Плата электрическому обществу была внесена 15 сентября.

³ Имеется в виду «фойе перед входом в зал» (см. с. 235); В. Е. Егоров выполнял замыслы С. Ю. Судейкина.

[31]

Суббота. Фабрика Алексеева.
Агишин — Котляренко.

л. 146 об.

В субботу 10 сентября Мейерхольд был свободен от репетиций и смотрел «Женитьбу Белугина» в любительском театре при фабрике Алексеевых, см. письмо Мейерхольда исполнителю роли Агишина Д. М. Котляренко, датированное 13 сентября (*док. 183*).

[32]

К.С.Станиславскому о просьбе А.Б.Дюшой на «Чайку».
Станиславскому. О Манохине¹, о пожарной комиссии.
Толщина для Костромского².
В.В.Лужскому 3 билета в 6 ряд на открытие.

л.147.

Записи второй половины сентября.

¹ Н.Ф.Манохин — артист балетной труппы Большого театра, преподаватель танцев, участвовал в подготовке «Шлюка и Яу».

² Запись относится к работе над «Шлюком и Яу», во второй половине сентября Костромской стал основным исполнителем роли Яу.

[33]

Афиша и ценз [урованный] экземпляр в градоначальство¹.
По телефону К.С.Станиславскому о вечере².

л.147 об.

¹ Записи начала октября, проект афиши открытия Студии разрешён цензурой 11 октября.

² Речь могла идти о вечере генеральной репетиции «Смерти Тентажиля» 7 октября.

[34]

11 [октября] — «Одинокие», 12 — «Иванов», 13 — «На дне».

л.147 об.

Предполагаемое расписание спектаклей МХТ на 11-13 октября, на дни, предшествовавшие намечавшемуся открытию Студии.

[35]

Дюшар, спросить по телефону о пиджаке; пальто у Певцова.
Дебю: 1 р. 70 — П.А. фон Фессинг, 1 р. — Сацу.

л.148.

Два следующие листа блокнота заняты записями от 16 декабря 1905 г. — о подготовке к отъезду в Петербург. См. запись 64.

[36]

Рабочим NN — валенки; обить будку, поднять [будку], электрическую лампу к будке. Декорации «Сфинкса» — вон¹.

40 аршин серого солдатского сукна.

л.149-150.



¹ Записи относятся к подготовке первой генеральной репетиции «Смерти Тентажиля», назначенной на 7 октября. На соседних листах 149 об. и 150 — беглые карандашные наброски к установке станков декораций к первому и второму-третьему актам «Смерти Тентажиля». Из двух набросков к второму-третьему актам верхний сделан не со

стороны зрителей, а от актёров, и потому поднятая на высокую площадку дверь изображена справа, ср. с.560. Сделанный на л.151 об. набросок системы кулис и паддуг не связан с «Тентажилом».



[37]

16 октября (воскресенье). 2 ч. дня — заседание у К.С.Алексеева.

л.151.

Ср. запись 40. Запись 38 возникла позже записей 37 и 40, а запись 39 раньше их.

[38]

Коренева¹.

Пресса.

Вл. Ив. Немирович-Данченко.

л.151.

Л.М.Коренева, с 1904 года актриса МХТ.

[39]

Бальмонт Константин Дмитриевич. Пречистенка, против пожарного депо, д[ом] баронессы [не дописано].

л.151 об.

[40]

Говердовскому, Оле¹, Лео — ничего не покупать; на всё бланк за подписью К.С.Алексеева.

л.152.

Решение, очевидно, сообщённое Станиславским на заседании 16 октября.

¹ Оля — О.М.Мейерхольд.

Говерд		ничего не
Оля		покупать;
Лео		на все
		бланк
		за подп.
		К.С. Алекс

[41]

Надежда Дмитриевна Кашкарова, Пречистенский бульвар, д. Песчинского, кв. 7.

л.152 об.

[42]

15 р. — Лео.

Завтра, 25-го. 12 - 6 ч. Рассохин¹.

л.153.

Записи 42, 43 и 45 сделаны в конце сентября.

¹ Запись сделана в субботу 24 сентября. *С. Ф. Рассохин* — владелец театральной библиотеки и литографии, в которой в 1906 году будет опубликован мейерхольдовский перевод «Придворного солиста» Ф. Ведыкина.

[43]

Пятницу утром. 1½ ч. — музыкальный отдел¹.

Макеты «Дружки».

л.153.

¹ В пятницу 30 сентября в 1 ч. на репетицию «Ганнеле» вызывались «все, занятые в муз[ыкальных номерах]».

[44]

Елизавета Владимировна Сафонова, Смоленский рынок, Дурновский пер., д. Бекорюкова, кв. 1, подъезд с улицы.

л.153 об.

[45]

Пятница, 3 ч., театр, — все заведующие отделами¹.

Пятница, 10½ ч. утра в бюро.

л.154.

¹ В пятницу 30 сентября (день премьеры «Чайки») в Студию к 3 часам вызывались Сац, Валик, Титов, Кирилин.

[46]

Голоушев Серг. Серг., понедельник, среда, суббота, 5-7 ч., Хамовнический частный дом.

л.154 об.

Ср. док. 22. Запись следует отнести к августу-сентябрю 1905 года.

[47]

А.И.Жуйкин — 140? (280) [руб.].

Смотр декораций¹.

Репман и Сац.

Жуйкин — 2 ч., 29-го².

Репман о «Шлюке», костюмы.

л.155.

¹ Установка декораций «Смерти Тентажиля» намечалась на утро 29 сентября.

² Встреча Мейерхольда с машинистом сцены Художественного театра А.И.Жуйкиным. была назначена на 29 сентября.

[48]

Декорации «Смерти Тентажиля» (обе [картины]), «Снег», «Праздник примирения» не отдавать.

На будущей неделе см[отреть] декорации Судейкина и Сапунова «Смерть Тентажиля» и «Ганнеле», Денисова — «Снег» и «Комедия любви».

л.155 об.

Записи 48 и 49 относятся к первой половине сентября, они сделаны до приезда Станиславского 14 сентября. Смотр декораций предполагался не раз. Декорации «Смерти Тентажиля» были закончены художниками к 22 августа и приняты 4 сентября; декорации «Снега» и «Комедии любви» Денисов завершил летом; декорации «Праздника примирения» приготовлены не были. Смотр декораций «Снега» и «Комедии любви» был намечен по «Репертуарному календарю» на вторник 13 сентября.

[49]

Брюсов.

Репман — об К.С., «Общество искусства и литературы».

Попов С.А. — о Саце¹.

Зонову — адрес Говоровой².

л.156.

¹ Записи могут быть отнесены к концу августа. См. письмо Мейерхольда Попову о Саце от 23 августа (док.159).

² Адрес Н.Н.Говоровой (станция Благодатная юж.-вост. ж/д) был записан Мейерхольдом весной 1905 г. в записной книжке «№ 2», см.: *Наследие 2*, с.477.

[50]

12 ч. — Воротников (Художественный театр).

8 ч. — Чулков, Сулер, Брюсов.

Воскресенье — письмо Станиславскому¹;

12 ч. — Репман, Барановская².

«Придворный солист»³.

Печкин, д-р.

«До восхода солнца».

л.156 об.

Записи 49-51 сделаны в середине ноября.

¹ Речь идёт о воскресении 13 ноября и о письме, написанном Мейерхольдом 15 ноября. См. док.258. Ср. запись 51.

² В.В. Барановская училась в школе в МХТ с 1903 г.

³ Запись могла быть связана с переговорами об издании перевода пьесы в литографии С.Ф.Рассохина, ср. запись 42.

[51]

Понедельник. 12 ч. Худ. театр.

Вторник, 15, 1 ч. дня¹.

л.157.

¹ Имеется в виду вторник 15 ноября.

[52]

Смоленский бульвар, Неопалимовский пер., д. Кисловской, кв. Рыбакова, Анна Ивановна Чулкова.

л.158 об.

Московский адрес сестры Г.И.Чулкова, у которой останавливался Чулков, появившийся в Москве осенью 1905 года. Ср. запись 50.

[53]

Палка забытая, все поручения.

«Ecrits pour l'art». Nouvelle série. 1-re année. 15 novembre, № 9¹.

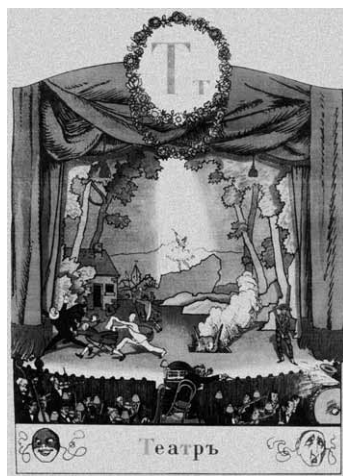
л.158 об.

¹ Упомянут свежий номер символистского журнала «Ecrits pour l'art litteraires et philosophiques», издававшегося в 1905-1906 годах в Париже под редакцией Ж.Руара.

[54]

Марусе выписать азбуку Бенуа.

л.159.



Титульный лист и страница «Т — Театр» из «Азбуки в картинках» А.Н. Бенуа

[55]

Из Москвы в Петербург. 4 ч. — 8 ч.; 4.30 ч. — 8½ ч.; № 12, 5.15 — без четверти девять; 7½ — 3.15; 11.45 — 6 ч.; № 351 носильщик.

л. 159.

[56]

28, понедельник. 9 ч. вечера Нилендер у меня.

л. 162 об.

Запись относится к ноябрю 1905 года. См. *док. 221.*

[57]

Актёры! Разве вы превратили ваш театр в такое, как храм, святилище, куда бы входили не стуча, без шляп, с благоговением и проникновенным экстазом. Играйте всё, что хотите. Освободитесь от платы глупых податей. Слейтесь в сословие свободных художников, не отдавайте ваших паспортов. Не примыкайте к партиям. Будьте сильной партией со своей программой. Не бастуйте, потому что вы независимы, и поднимайте культуру.

Зачем вам самим заниматься бухгалтерией? Ваши нужды должны быть в руках РГО. Вы должны заниматься искусством, вы должны сливаться в союзы индивидуальностей. Не делитесь на клетки партий. Актёру важно быть одному ярко выраженному, индивидуально. Это ценно в актёре, то, что он оригинален.

Каждый актёр должен выработать честное мирозерцание, актёр должен быть социалистом, сердце его должно быть всегда свободным, ум парящим в высь, но он не должен быть догматиком революционных партий, он не должен смешиваться с толпой. Его азарт и отклик на события должны прозвучать в образе на сцене, а не на улице.

Только бы не жить за счёт другого, а религиозный аристократизм, которым должен быть проникнут актёр, вполне примирим с социальным демократизмом, потому что этот аристократизм не есть вредоносное барство.

Аналогия: актёр иск[усства] и акт[ёр] революции. Бальмонт иск[усства] («Горящие здания») и Бальмонт рево[люции]. («Мещане».)

Первым Брюсов написал об условном театре. См. сл. страницу.

Я счастлив революцией. Она опрокинула театр вверх дном. И теперь только можно начать работу над созданием нового алтаря.

Актёр, современный, может стать энтузиастом, но он, как русский мужик, умеет молиться с жаром, только этот жар не достигает такой высоты, чтобы бросить денежку в кружку, не спросив сдачи.

Соображает. Глуп.

л. 159 об. - 163 об.

Запись появилась в конце ноября (внутри неё оказалась ранее сделанная помета о встрече, назначенной на 28 ноября, см. *запись 56*).

[58]

Написать Ремизову, чтобы дослал «Пруд» Ульянову и о виньетках.

л.162 об.

Запись сделана в конце ноября — начале декабря. «Пруд» А.М.Ремизова печатался в журнале «Вопросы жизни» в 1905 г.

[59]

О смерти мамы узнал 18 дек. в воскресенье. Она умерла 10 дек. 1905.

л.163 об.

[60]

М.И.Валькевич, Б.Палашёвский, д. Добычина, кв. 58.

л.164.

О Марии Ивановне Валькевич см. *Наследие I*, с.467-468. Ср. *запись 66*.

[61]

Лит[ера] Е, 5 ярус.

Paris, 155, Bd. Montparnasse, Hôtel Nice.

л.164 об.

[62]

Невский, 90, контора «Сын отечества», 1 [год] 8 р.; ½ [года] 4 р., до конца [года] 75 к.

«Жупел» будет выходить с 26 н[оября].

л.165.

Петербургская газета «Сын отечества» выходила с 1904 года; прекратилась 2 (15) декабря 1905 года.

В конце 1905 года вышли № 1 и 2 сатирического иллюстративного журнала «Жупел», редактор З.И.Гржебин.

[63]

[Нрзб.] Мария Дмитриевна Ульянина, № тел. 27-72, [нрзб.] на Лесной.

л.166.

М.Д.Ульянина — драматург, проживала в Петербурге.

[64]

16 декабря 1905 года. Простыни 4, наволочки 4, полотенца 4, носок — , фуфайки 4, ночных рубах 4, кальсоны вязаные 3, полотняных кальсон 4, носовых платков крахмальных 6, воротничков крахмальных 8, манжет 2.

Театральное платье (личное), одна большая корзина платья, один маленький ящик книг для поездки, одна корзина с коврами (звуки), ковры (тюк), один ящик — большая библиотека.

л.148 об.-149.

Запись связана со сборами к отъезду в Петербург.

[65]

20 декабря 05.

35 р. Расход: Один билет потерял — 2 р.; билеты — 18.30, плацкарты — 4.40, часы — 1.50, багаж — 4.32, носильщик — 0.67, извозчик, вещи — 1.00, извозчик — 50, газета — 5.

В дороге с Прониным пополам — 1.00, носильщик — 50, извозчик — 1.15, кофе 0.86. С Пронина 4.26. За Прониным 2.26.

л.142 об.-143.

[66]

Пименовский пер., д. Чиж, во дворе, Воротников А.П.

Евгений Наумович Троповский, Долгоруковская, 28, кв. 7, г-же Троповской-Брумберг, для.

До нового года типография Буссель, Невский, 126.

М.И.Валькевич, угол Тверской и Газетного, д. Толмачёва, кв. 9 (вход с Тверской).

Тихвинская, Долгоруковская, д. Хрусталёвых, кв. 7, Елиз. Мих. Сушкова.

Над. Влад. Полуэктова — Смоленский бульвар, д. Копейкина, кв. 1, Надежда Владимировна Четыркина (или — Ярославская ж.д., Троицкий посад, земская больница, Варваре Вл. Полуэктовой).

Большой Козихинский, д. Чебышевой, кв. 24, Нилендер.

Вл. Серг. Сергеев, Каретный, Садовая, д. Нейдгард, кв. 13.

Тверская, мебл[ированные комнаты] «Запад», № 8, Н.И.Улуханов.

Ольга Кирилловна Синцова, Хлебный, д. Миллер, кв. Дмитриевой.

Иван Сергеевич Федотов, Переяславская, Деероновский пер., д. Арсеньева, кв. 1.

(12½ ч., кроме вторника и четверга). Адрес: Мясницкая, Георгиевский пер., д. Бахрушина, кв. 18 (тел. 49-02).

Николай Григорьевич Артамонов — 1-я Тверская-Ямская, Новый Васильевский пер., д. Чижовой, кв. 10.

Семён Соломонович Юшкевич, СПб., Пушкинская, 1, мебл[ированные] к[омнаты] Пименова. Елиз. Сол. Юшкевич, Плющиха, д. Дмитриева, кв. 19, Шамкорянец.

Ант. Павл. Воротников. Ст[анция] Немерчи Юго-западной жел. дороги.

[Нрзб.] Альберт Фёдорович Манасевич, Тверская, Пименовский пер., д. Чиж.

Васильевский остров, Бугский пер., д. 6, кв. 29, Ганзен.

л.167 об. -173 об.

Разновременно записанные московские и петербургские адреса.

141. Из записной книжки К.С.Станиславского (часть вторая, Москва)

Август 1905 г. — январь 1906 г.

Лаконичные пометы о Студии, возникшие после возвращения Станиславского из Кисловодска, рассыпаны по разным страницам блокнота. Ниже они приведены в хронологической последовательности — насколько её удаётся установить. Они продолжают записи мая — июня, связанные с созданием Студии, см. *дож.З.*

[1]

Путешествие в Кисловодск 1905 с 11 июня (выезд), 6 (вернулся я), 28 августа — семья.

л.50 об.

Запись носит суммарный характер, сделана по памяти задним числом, цифра «6» переправлена из цифры «5», и именно 5 августа следовало бы считать днём возвращения Станиславского в Москву; 6 августа в первый свободный вечер по возвращении он поспешил собрать совещание по делам Студии (см. с.144).

[2]

Музыка Сацу¹. Мейерхольд об четверге. «Тентажилъ» — «Сфинкс», «Шлюк» — 1 акт, «Комедия любви»². <...> Временно репетировать в Художественном театре³.

л.11 об.

¹ Запись показывает, что знакомство Станиславского с И.А.Сацем и заказ Сацу музыки к «Драме жизни» произошли в начале августа, в дни первых репетиций «Драмы жизни», проходивших с 8 по 10 августа.

² Мейерхольд сообщил Станиславскому о показе летних работ Студии, назначенном на четверг 11 августа. «Сфинкс» в этот день показан не был. В «Репертуарном календаре» отмечено, что исполнялись первый-четвёртый акты «Шлюка».

³ В хронике «Русских новостей» 17 августа сообщалось, что после 20 августа репетиции студийной труппы намечено временно проводить в фойе МХТ.

[3]

22 в понед. в 12 ча[сов] у Вл. Алекс. в по[недельник] с Сер. Ив.

л.11 об.

Записи 3 и 5 связаны, очевидно, с неоставлявшим Станиславского намерением вовлечь Савву Ивановича Мамонтова в дела музыкального отдела Студии. На понедельник 22 августа была назначена встреча у старшего брата Станиславского Владимира Сергеевича Алексева,

талантливому музыканту-любителю, её третьим участником был, по-видимому, Сергей Иванович Мамонтов (1877-1938), племянник Саввы Ивановича, служивший в Частной русской опере до её распада дирижёром-репетитором. Был намечен круг произведений (вокальных, инструментальных и хоровых преимущественно французской школы), доступных скромному составу солистов, хора и оркестра. См. *запись 5*.

[4]

Долинов.

л. 12.

А.И. Долинов, провинциальный антрепренёр; он мог интересовать Станиславского в связи с планами весенней поездки Студии.

[5]

«Иль на щите»¹; «Piero и Колом[бина]» Масне[?] ²; «Песнь о соколе»³; несколько рома[нсов] Годара; «Песни des mois»⁴; «Chanson des pages»⁵; «Ирис»⁶; «Piero и Colomb[ine]» детск. [нрзб.]⁷; Сц[ены] Годара — мать умир[ает]⁸; «Lola» Sent Sanse⁹; «Персид[ские] роман[сы]» С.-Санс¹⁰; «Adieux de l'hotesse arabe» Bizet¹¹; «Chanson Arabe» Godard¹²; «Молитва» Годар¹³; из «Мирель». Пастух и [«Мюзетт»] (3 инструм[ента])¹⁴; «Écho des temps passés»¹⁵.

«Grossmut[ters Menuett]» Grigue¹⁶; «Nach heimat» Грига¹⁷; «Per-gint»¹⁸; «Der Letzter Fruhling» Грига¹⁹.

Для хора; Фарандола (из оп. Гуно «Mireille») ²⁰; «Вакханки» (из «Филемон и Бавкида») Гуно²¹.

л. 12-13.

См. *запись 3*. Список делался во время беседы, наскоро, с погрешностями в написании иностранных фамилий и названий.

¹ Имеется в виду «Virtus antiqua» («Рыцарский романс») М.И. Глинки на слова Н.В. Кукольника.

² Неясно, о каком произведении идёт речь. Фамилию Ж. Масне (Massenet) в России в то время обычно писали: Массенэ.

³ Возможно, предполагалась мелодекламация стихотворения в прозе М. Горького.

⁴ Имеется в виду цикл песен «Chansons des mois» («Двенадцать месяцев») Б. Годара на слова В. Баррукана, оп. 102.

⁵ Имеется в виду произведение для голоса и вокального ансамбля с фортепиано Э. Одрана. Опубликовано в России под названием «Куплеты пажей» (СПб., 1888).

⁶ Речь могла идти об отдельных номерах из оперы «Ирис» П. Масканы; впервые в России она была поставлена В.С. Алексеевым и П.С. Олениным в Частной опере Зимина в сезон 1912/1913 года (перевод Саввы Мамонтова).

⁷ Ср. *примеч. 2*.

⁸ Не ясно, какое произведение Б. Годара имеется в виду.

⁹ «Лола» — одноактное вокально-симфоническое произведение («драматическая поэма для двух персонажей») К. Сен-Санса (Saint-Saens) на слова С. Бордеза, Оп. 116; фамилия композитора написана неточно.

¹⁰ Имеется в виду цикл для голоса с фортепиано «Персидские мелодии» («Mélodies persanes») К. Сен-Санса на слова А. Рено, Оп. 26.

¹¹ Романс Ж. Бизе на слова В. Гюго «Прощание аравитянки с гостем-чужеземцем».

¹² Романс Б.Годара «Арабская песня» на собственный текст, Ор.19, № 2.

¹³ Имеется в виду вокальное соло из «Легендарной симфонии» (Ор.99) Б.Годара, нередко исполнявшееся отдельно в концертах.

¹⁴ Имеется в виду песня пастуха из четвёртого акта оперы «Мирель» (Mireille) Ш.Гуно и предшествующий ей оркестровый фрагмент («Мюзетт»), где гобой, кларнет и фагот имитируют волюнку.

¹⁵ «Échos du temps passé» («Голоса прошлого», трёхтомное собрание французских песен XII-XVIII веков) издано в 1853-1855 годах в Париже французским композитором и учёным Ж.-Б.Векерленом.

¹⁶ Фамилия Э.Грига написана на французский манер (надо: Grieg); «Grossmutter's Menuett» («Бабушкин менуэт») входит в его фортепианный цикл «Лирические пьесы», Ор.68, № 55.

¹⁷ Правильно «In der Heimat» («На родине») — пьеса из фортепианного цикла Э.Грига «Лирические пьесы», Ор.43, № 13.

¹⁸ Правильно «Peer Gynt» — имеется в виду музыка Э.Грига к драме Г.Ибсена.

¹⁹ «Der Letzter Fruhling» («Последняя весна») — вторая часть произведения Э.Грига «Две элегические мелодии» (для струнного оркестра), Ор.34.

²⁰ Имеется в виду номер «Фарандола и хор» (№ 4) из второго акта оперы Ш.Гуно «Мирель».

²¹ Очевидно, имеется в виду хор из первого акта оперы Ш.Гуно «Филемон и Бавкида», включавшей также танец вакханок (во втором акте). В 1909 г. опера была поставлена В.С.Алексеевым в собственном переводе в Частной опере С.И.Зиминой.

[6]

Б. Знаменский пер., д. Уланова, В.А.Серов.

л.13.

Запись адреса В.А.Серова может служить подтверждением сообщения Н.П.Ульянова о намерении Станиславского пригласить В.А.Серова в консультанты Студии (см. с.742) и позволяет отнести эту попытку к середине августа.

[7]

Расценки. Билеты. Планы. Публикации, афиши — Вишневский. Занавес (пожарный), драпри, ковры.

Положение кассы. Какие перерасходы по кассе.

Гобелен, фойе.

Выставки картин фойе. (Дягилев)¹.

Экономия освещения, В.С.Кирилин.

Костюм билетёров. Ковры, дорожки. Как отделать столовую. Драпри на окна (круглое фойе). Мебель (фойе).

Пьеса горного инженера².

Мейерхольд, «Чайка» (дублёр)³.

Статисты и статистки.

Разрешение театра.

Пожарные краны. Номера мест и рядов на стулья. Фонари выходов. Зеркало в фойе. Моя индийская материя (Егор).

л.13-13 об.

Записи возникли, очевидно, после возвращения Станиславского из Севастополя 14 сентября — в них преобладают пометы об отделке внутренних помещений, начавшейся в его отсутствие.

¹ Слово «фойе» прочитано предположительно. Возможно, Станиславский намеревался консультироваться с С.П.Дягилевым об устройстве художественных выставок в фойе Студии.

² Возможно, Н.Г.Гарин-Михайловский и его пьеса «Деревенская драма» (1904), опубликованная в сборнике товарищества «Знание».

³ О необходимости дублёра Мейерхольду в роли Треплева в возобновлявшейся Художественным театром «Чайке» Станиславский предполагал (и не успел) условиться с В.И.Немировичем-Данченко до своей поездки в Севастополь.

[8]

С.Д.Махалов (Разумовский) автор «Пульчинелло», Тверская-Ямская, Гуськов пер., д. Клингсланда.

л. II.

Помета могла быть связана с письмом о «Пульчинелло» на имя министра внутренних дел, подписанным Станиславским и датированным 17 сентября.

[9]

20 сентября дано С.А.Попову — 10 000 р. (раньше было взято туда же 3400 + 5000 р.). 24 сентября 905 [года] по чеку Юнкера (деньги переведены из КШТ, из дивиденда за 1903/04 — 15 000 р.) по чеку Юнк. № 27473 для Студии С.А.Попову 15 000.

л. 50.

В двадцатых числах сентября Станиславский погасил долг С.А.Попову, вернув ему 25 000 рублей в счёт тех денег, на которые Попов вёл летом дела Студии.

[10]

Студия. Разрешение на Худ. театр прислали только 15 сентября. Обмануть: осмотр комиссии на 25 сентября.

л. 14 об.

Речь идёт об осмотре театра пожарной комиссией, состоявшемся 28 сентября (см. с. 150).

[11]

1) Ничего не печатать без моего ведома (письмо Шмакова от Студии)¹.

2) Установить ордеры.

л. 15 об.

¹ См. док. 231 и 235.

[12]

Волохова — 239 р. 96 к., Мунт — 299 р. 56 к., Зонов — 160 р., Нарбекова — 239 р. 96 к., Мейерхольд — 441 р. 95 к., Костромской — 225 р., Пронин — 119 р. 92 к., Ракитин — 119 р. 92 к., Преображенская — 150 р.

л. 16.

Перечислены те, кому после прекращения деятельности Студии 24 октября Станиславский был вынужден (очевидно, с их согласия) задержать выплату жалования для полного расчёта за несостоявшийся сезон (см. с.357). Возможность расплатиться с ними появилась к 7 декабря (см. *док. 264*), и тогда в этом списке Станиславский вычеркнул фамилии всех, кроме Волоховой, Нарбековой (в декабре отсутствовавших в Москве), а также Преображенской. Жалование за себя и по доверенности Нарбековой Волохова получила 6 января (см. *док. 269*).

[13]

23/1—1906. Операция с паем Товарищества Вл.Алексеев № 15 — пай в 25 000 заложен в Московском купеческом обществе взаимного кредита. Срок 23 июля 1906 г. Получено 15 000 р., [выплаты] за 6 месяцев по 9% [составят] 675 р., удержано за вексельную бумагу и марки 22 р. 65 к., [итого остаётся] 14 302 р. 35 к. Из них выдано Попову 11 000 р.

л. 49-48 об.

Запись связана с возвращением С.А.Попову основной части суммы, owed им Станиславскому в ноябре 1905 года (см. *док. 247*). Попов вспоминал, что Станиславскому при погашении долгов по Студии «пришлось в дальнейшем закладывать пай Товарищества В.Алексеева, что было довольно трудно: в делах наступила заминка» (см. с.717). Ср. *док. 271*.

[14]

СПб. Сапёрный, № 10, кв.55. Мейерхольд.

л. 29 об.

Петербургский адрес Г.И.Чулкова, у которого остановился перебравшийся в конце декабря в Петербург Мейерхольд.

Автограф: Музей МХАТ, КС, КП 21545.

РАЗДЕЛ ШЕСТОЙ

142. С.Д.Разумовский (Махалов) — В.Э.Мейерхольду

13 августа 1905 г., Москва

Многоуважаемый Всеволод Эмильевич!

Я забыл спросить, была ли пьеса запрещена вновь или Вам дали справку о прежнем запрещении. Если было новое запрещение, то не будете ли добры прислать экземпляр с надписью цензуры. Мне он необходим для справки о фамилии цензора при поездке в Петербург.

Уважающий Вас

С.Махалов.

13-го авг. 1905 г.

Автограф: Музей МХАТ, РС, № 14548, л.144. На визитной карточке: «Сергей Дмитриевич Махалов. Тверская-Ямская, Гуськов пер., д. Клингсланд».

143. О.Н.Чюмина — В.Э.Мейерхольду

13 августа 1905 г., Петербург

Многоуважаемый Всеволод Эмильевич.

Вчера послала Вам заказною бандеролью «Свадьбу Зобеиды» в Пушкино, не сообразив, что Вы, быть может, уже переехали в город.

Преданная Вам

О.Чюмина.

13 авг. СПб., Мойка, 52, кв. 5.

Автограф: Музей МХАТ, РС, № 14548, л.143. Помета Мейерхольда: «Известить».

Несколько ранее О.Н.Чюмина переслала в Литературное бюро Студии изложение содержания «драматического стихотворения в 3-х действиях» «Свадьбы Зобеиды» Гофманстала (там же, л.91-92):

«I-я картина. Дом богатого купца, который женится на красавице Зобеиде, дочери разорившегося ювелира. Он — человек пожилой, философ, созерцатель, любит редкие цветы и наблюдает за течением светил. День его свадьбы; он входит со слугою в спальню посмотреть: всё ли приготовлено для его молодой жены, велит принести для

неё любимые вещи своей покойной матери. Но он тревожен: Зобеида печальна, гости на свадебном пиру улыбаются, “как маски”. Слуга успокаивает господина: девическая робость, страх перед новой жизнью, перед “этою дверью, которая раскрывается в неизвестное будущее”.

Входит Зобеида, которая трогательно прощается с провожающими её родителями. Они уходят, муж старается успокоить её, вспоминает о том, как чудно она плясала однажды перед гостями отца и улыбка её была “прекраснее жемчугов и печальнее улыбки его покойной матери”. Тогда она, выходя из своего полузабытья, странным резким тоном спрашивает его: не прикажет ли он ей проплясать теперь. Он — её господин. Она готова повиноваться. Он поражён её словами, тогда, не будучи в состоянии скрывать свою тоску, она сознаётся, что вышла за него из желания спасти родителей от нищеты, а себя — от воспоминаний о любимом человеке. Это Ганем, сын торговца коврами Тальпассара, он не мог на ней жениться, потому что оба они бедны. Ей казалось, что в доме мужа, где воздух не насыщен воспоминаниями, ей будет легче дышаться, но он не должен оставлять её одну, особенно в такие вечера — у окна, иначе: “белеющая при лунном свете тропинка будет манить туда, где за опущенным занавесом её ждут поцелуи, смех, всё счастье мира, всё, что перепелось между собою в золотой клубок”.

Муж глубоко потрясён её отчаянием, её пылкими словами, но после борьбы с собою предлагает открыть ей дверь к свободе. Пусть она идёт, “когда желает и куда желает”. Сначала она не верит ему, но потом восторженно благодарит его и без страха уходит в ночную тьму. Он печально провожает её и старается примириться с мыслью, что в час кончины рука его не встретит руки близкого человека. Он умрёт, как жил, одиноким.

2-я картина. Дом богатого старого развратника Тальпассара. Готовится оргия по случаю его выздоровления. Он выходит с одним из своих должников, которому обещает отсрочить уплату долга, если тот пришлёт к нему для переговоров молодую жену, и по уходе его идёт готовить подарки для живущей у него в доме красавицы-вдовы Гюлистаны. Входит сын его, Ганем; безумно влюблённый в Гюлистану, он ревнует её к отцу и готов отравить старика. Он обнимает её колени, “его имя Ганем — раб любви”, она советует ему поторопиться с ядом и поспеть до окончания оргии. Ганем уходит.

Возвратившийся Тальпассар осыпает её драгоценными дарами; она очарована: “Юноши не умеют так любить и дарить”. Гюлистана идёт наряжаться на пир. Вбегает испуганная, в разорванном платье и порванных жемчугах Зобеида, вырвавшаяся из рук грабителей. Тальпассар, думая, что она пришла к нему, делает ей грязные предложения, но она так взволнованна всем, что было с нею, так поражена окружающею её роскошью (Ганем говорил о их бедности), что голова у неё кружится, она почти не понимает его или думает, что он шутит. Её единственная мысль, её надежда — Ганем. Он придёт, и всё станет ясно. Она умоляет позвать его. Рассерженный Тальпассар уходит. Она ждёт. Неужели счастье так начинается? Входит Гюлистана и, узнав Зобеиду, смеётся над нею и похвальною любовью Ганема. Но её циничные выходки мало трогают Зобеиду. Одним своим словом Ганем рассеет весь этот мрак. Она старается воскресить в памяти самое светлое воспоминание, почерпнуть в нём уверенность, но ничего не может вспомнить. Он придёт, не надо думать...

Входит Ганем. Она безумно кидается к нему, рыдает, смеётся. Он почти забыл её, но она красива. Он просит её уйти, они увидятся. Она говорит, что пришла к нему

навсегда, они не расстанутся, муж дал ей свободу. Зачем Ганем так испытывает её? Но он не обращает внимания на её слова, пусть она вернётся к мужу, не возбудив его подозрений, они увидятся. Зобеиде кажется, что она сходит с ума. Слышны звуки музыки: музыканты, рабы со свечами, Тальпассар и Гюлистана идут на пир. Обезумевший Ганем кидается к ним, бьёт музыкантов, рабов, толкает отца и умоляет Гюлистану остаться. Тогда Зобеида в порыве иступления кричит, что и она пойдёт на пир, сегодня Гюлистана пусть ужинает со стариком, а она — с молодым, а завтра они поменяются возлюбленными.

Тальпассар с Гюлистаною уходят, а Ганем, мрачно поглядевший им вслед, приказывает старому рабу проводить обессиленную Зобеиду до её дома. “Лишь до двери, потом уж я сама найду дорогу”. Они уходят.

3-я картина. Сад мужа Зобеиды. Заря. Старый садовник удивлён при виде господина, одиноко бродящего по саду на другой день после свадьбы. Купец идёт к пруду. К ограде подходит Зобеида в сопровождении старого раба: ей нечем заплатить ему за услугу. Он умоляет её взять его к ним в дом. Она говорит, чтобы он пришёл вечером к её мужу и попросил его от её имени. Жена садовника открывает ей калитку, она хочет пройти к пруду, но узнав, что господин пошёл в ту сторону, идёт к башне, откуда он наблюдает за звёздами.

Входит муж Зобеиды, у него в душе — смертная тоска, “цветы умирают, как догоревшие свечи”, глазам его представляется лишь смерть. Вдруг он видит на башне что-то белое... Что-то мелькнуло в воздухе... Крик. Вносят Зобеиду. Она умирает, просит у него прощения, просит за старого раба. Он надеется, что она будет жить. Нет. “Душа в нас живёт как птица в клетке. Разбилась клетка, и душа свободна”. Она умирает. Его последние слова: “Её желание исполнилось, но в открытую дверь прокралась смерть”».

В переводе Чюминой Мейерхольд поставил «Свадьбу Зобеиды» в Драматическом театре В.Ф.Комиссаржевской (преьера 10 февраля 1907 г.).

144. А.М.Ремизов — А.П.Зонову

14 августа 1905 г., Петербург

Государь Аркадий Павлович!

Напишите мне номер разрешения «Продавца солнца» и от ко[торо]го числа и месяца. Хлопочу тут издать.

Если что выйдет, Вас уведомя.

Статья моя о «Студии» пойдёт перед открытием, уведомяте заранее¹. «Сфинкса» перевели. Переписываю. Старый перевод слаб.

А. Ремизов.

Походатайствуйте о жене П[авла] Е[лисеевича Щёголева]. <...>

Адрес мой после 20. СПб., 5 Рождественская, № 38, кв. 2, а адрес редакции после 25/VIII—7 Рождественская, № 7.

Пускай Всеволод пошлёт официальное приглашение в бюро: П. Е. Щёголеву (СПб., Невский, 19, редакция «Наша Жизнь»); Вячеславу Ивановичу Иванову и Лидии Дмитриевне Зиновьевой-Аннибал-Ивановой, СПб., Таврическая, № 25, кв. 24.

Сообщила Л. Я. Дворникова.

¹ Ремизов ждал уведомления о дне открытия Студии.

145. А. М. Ремизов — А. П. Зонову
15 августа 1905 г., Петербург

Дорогой Аркадий Павлович!

Посылаю «Сфинкса». Старый перевод ничего. А этот новый стилизован. Усилен и подчеркнут. Вы писали, что Пшибышевский предлагает свою драму. Предупреждаю Вас, особенно осторожно относитесь к предложениям через доверенного Пшибышевского. Он свою доверенность раскидывает направо и налево. А потом и сам не помнит. Так случилось с Ал. Вознесенским из «Одес[ских] Новостей», которому Пшибышевский отдал все свои драмы. Так случилось с Саблиным, которому одновременно с «Скорпионом» он дал разрешение на исключительное издание своих произведений.

Держите ухо востро.

Если будет какая драма Пшибышевского, С[ерафима] П[авловна] переведёт. Я только сомневаюсь, будет ли драма. В настоящее время он в страшно жалком состоянии и работать не может. <...>

А. Р.

Для памяти.

Напишите, будет ли поставлен «Сфинкс» в нашем переводе. Если будет, то С. П. отдаст мне право, и мы заключим условие у нотариуса. А так деньги тратить не хочется. Стоит это удовольствие 2.50.

Сообщила Л. Я. Дворникова.

146. Э. Э. Матерн — В. Э. Мейерхольду
15 августа 1905 г., Москва

Дорогой Всеволод Эмильевич!¹

Очень жаль, что в пятницу не могли говорить по телефону. Я несколько раз звонил, но Вы уже уехали к Константину Сергеевичу, а я к нему не решился

позвонить. Пьесу «Коллега Крамптон» высылаю. *Очень* жаль, что нельзя её перечитать *вместе*, чтобы с *общего согласия* сделать местами поправки². Может быть, после чтения о спорных местах переговорим? Прочёл недавно, что вышла пьеса Ведекинда «Пляска смерти»³. Не выписать ли оригинал? Интересное заглавие. Жму руку и буду ждать известий о «Крамптоне».

Два экземпляра уже *давно* мною посланы в драм. цензуру. Как получу ценз[урованный], вышлю.

Ваш Э.Матерн

Автограф: Музей МХАТ, КС, № 14548, л.149-149 об.

¹ В автографе описка: «Дорогой Владимир Эмильевич!».

² Ср. с.655-656.

³ Имеется в виду первоначальное название пьесы Ведекинда «Смерть и дьявол» (1905).

147. Из хроники газеты «Русские ведомости»

17 августа 1905 г., Москва

Театр «Студия», филиальное отделение Художественног» театра, предполагает начать свою деятельность в первой половине октября. После 20 августа репетиции из Пушкина переносятся в фойе Художественного театра. Директором-распорядителем всего дела состоит г.Мейерхольд. Деятельное участие в организации спектаклей принимает К.С.Станиславский. Дебютной пьесой выбрана «Смерть Тентажиля» Метерлинка. Для дальнейшего репертуара пока намечены: «Праздник примирения» и «Коллега Крамптон» Гауптмана, «Женщина у окна» Гофманстала, «Комедия любви» Ибсена и «Двенадцатая ночь» Шекспира, уже шедшая в Обществе искусства и литературы.

Печатается по тексту газеты. См. также: *Московские ведомости*, 20 августа и *Новости сезона*, 21-23 августа 1905 г.

148. В.А.Петрова — А.А.Петрову

17 августа 1905 г., Москва

...Лето прошло у меня в лихорадочной работе. Зато работа увенчалась блестящим успехом — мой Тентажилль вышел очень хорошо. <...> У Антона¹ совсем нет сейчас работы. Слава Богу, что мои дела блестящи.

Автограф: Музей МХАТ, А 7275.

¹ Антон — Яловецкий, муж В.А.Петровой.

149. А.И.Канин — в кассу Студии
17 августа 1905 г., Мамонтовка

Поездка А.И.Канина в Москву к К.С.Станиславскому с макетами. Извозчик до вокзала в Пушкине 30 к., билеты туда и обратно — 51 к., извозчик в Художественный театр — 50 к., на вокзал — 40 к., извозчик в Пушкине с вокзала — 40 к. Итого 2 р. 21 к.

Получил *А.Канин*.

17 августа 1905 г.

Автограф: Музей МХАТ, ф.3, 7/26 (кассовые книги), л.42.

150. А.И.Канин — в кассу Студии
17 августа 1905 г.

За четыре макета пьесы «Праздник примирения» 8 руб. (восемь руб.)

получил *Александр Канин*.

17 августа 1905 г.

Автограф: Музей МХАТ, ф.3, 7/26 (кассовые книги), л.43.

Можно предположить, что Станиславскому были продемонстрированы четыре варианта макета к «Празднику примирения» (по автору все три акта пьесы происходят в одном и том же помещении), или же было решено переносить действие спектакля из одного интерьера в другие. Макеты не известны.

151. Ю.К.Балтрушайтис — В.Э.Мейерхольду
Середина августа 1905 г., Римини

Дорогой Всеволод Эмильевич!

Насколько письмо Арк. Павл. [Зонова] меня обрадовало, настолько же Ваша телеграмма повергла меня в уныние. Я, конечно, твёрдо знаю, что Вы сделали всё зависящее для устройства моего дела. Трудно — значит, надо мириться. Но как это ни дурно с моей стороны, я всё же просил бы Вас сделать ещё попытку. Я тут малость получил. Теперь всё дело в 250 фр. Можно даже 200, т.е. 75 руб. У меня тут образовалась прореха, которую никак не заткнёшь. Вы меня простите, Всеволод Эмильевич. Не будь беда, не стал бы надоедать. Если удастся, вышлите телеграммой. Слова не от мира сего, а только ими мне и хотелось бы с Вами говорить, найдёте в письме Зонову.

Крепко жму Вашу руку.

Весь Ваш Ю. Балтрушайтис

Автограф: Музей МХАТ, КС, № 14548, л. 103.

На обороте листа помета рукою Балтрушайтиса: «Всеволоду Эмильевичу». Там же приписка Мейерхольда: «Дано к сведению С.А. Попову. Вс. Мейерхольд».

**152. Ю.К. Балтрушайтис — в
Литературное бюро Студии
Середина августа 1905 г.,
Римини**

Villa Adriatica

...На свои письма я буду смотреть как на простые, искренние мысли, которые могли бы иногда уяснить с какой-нибудь лишней стороны основной ха-

актер и эстетико-психологическое значение данного произведения или автора. Всё это в видах создания большого единства и живости в дружном воодушевлении, которым должно дышать всё ваше предприятие. Потому что «Театр-студия», судя по тому, какой берёт путь, должен увлечь зрителя. А увлекать можно, лишь увлекаясь. Поэтому мне так хочется послужить этому святому жару увлечения всей своей душой, всей искренностью своего человеческого сердца. Ваш театр *должен и может* быть молодой песней, спетою со всей задушевностью истинного страдания, со всей радостью бесхитростного ликования.

В участии в деле славного Всеволода Эм. я нахожу поруку за то, что всякая вещь репертуара будет положена на настоящие ноты.

Помните: искреннее произведение искусства должно звучать свято и полнозвучно, как хорал, как пасхальное славословие. Помните ещё: всякое искреннее, то есть настоящее художественное произведение, как бы горько и сумрачно оно ни было, всегда есть *радость* для бедного человеческого сердца.

На днях в одном старинном заброшенном в горах монастыре я присутствовал при церковной службе. Пел хор монахов. Разнообразие отдельных голосов сливалось путём общего искреннего воодушевления в нечто так освобождающее, стройное, что я был охвачен одним из самых живых волнений моей жизни. Выйдя из монастыря, я ясно понимал, каким должен быть настоящий театр и



Ю.К. Балтрушайтис. 1900-е гг.

как собственно нетрудно найти настоящие пути к его осуществлению. Поэтому пойте *свой хорал*, как мои монахи, и мы дрогнем. И ваше жизненное дело будет созидательное и преобразующее. И огромное. И чудотворное.

Не замыкайтесь в систему. Ведь произведение искусства — молитва. А в каждой молитве просят об ином, об особом. С жаром, присутствующим только одному данному случаю...

Копия рукой А.П.Зонова: РГАЛИ, ф. 998, оп.1, ед.хр.3410, л.1-2.

153. Театр-Студия. Права и обязанности

гг. заведующих работами

До 19 августа 1905 г.

Художественная область

1. Режиссура: Алексеев К.С., Бурджалов Г.С., Мейерхольд Вс.Э., Репман Вл.Э.

2. Помощники режиссёров: Пронин Б.К.

Командование художественным¹ движением спектакля и репетиций. Принятие от режиссёров авторско-режиссёрских монтажных и сдача их по мастерским. Общее наблюдение за музеем и мастерскими. Сообщение о переменах в составе исполнителей заведующему афишами и программами. Помощник режиссёра (главный) является секретарём режиссёрского совета.

3. Главный художник-декоратор: Денисов В.И.

Наблюдение за художественной стороной постановок.

4. Музыка: Сац И.А.

Составление оркестра и хоров. Приглашение певцов-солистов и музыкантов-солистов. Дирижирование. Административная сторона музыкального отдела. Добывание музыки для всех пьес текущего репертуара.

5. Ameublement*: Егоров.

Производство художественной мебели и бутафории.

6. Литературное бюро: Зонов А.П.

a) Сношение с авторами и переводчиками намеченного репертуара, с редакциями, цензурой. Чтение доставляемых пьес. Просматривание театральных отделов всех газет и журналов как русских, так и иностранных. Сообщение сведений об интересных пьесах режиссёрскому совету. Приобретение и выписка пьес по указанию режиссёрского совета.

b) Заведывание библиотекой театра. Приготовление экземпляров текущего репертуара. Заведывание афишами, программами и объявлениями в

* Меблировка. — Франц.



Москва. Арбат, угол Мерзляковского и Поварской. Начало XX в.

газетах. Вызовы артистов на репетиции и спектакли. Ведение репертуарного календаря. Ведение книги «откликов». [Вырезки из газет. — *Зачёркнуто*].

Хозяйство и контора

1. Заведующий хозяйственной частью — С.А.Попов.

Выдача чеков на получение всех сумм за его подписью. Составление бюджетов и ассигновок. Принятие отчётов. Общий контроль.

2. Бухгалтер (секретарь хозяйственного директора) — В.С.Сергеев.

Составление ведомостей жалования. Ведение главных книг. Составление годовых отчётов.

- [3. Администратор сцены и конторы: Богословский И.В. — *Зачёркнуто*].

[Командование техническим движением всего механизма спектакля и репетиций. — *Зачёркнуто*]. Заведывание всеми службами сцены. Хранение всего сценического имущества театра и требование немедленного исправления поломанных предметов². [Выдача жалований и денег на текущие расходы. Составление подготовительных отчётов по текущим расходам для передачи их бухгалтеру. Обязанности передового в поездках по провинции (для передового особые правила). — *Зачёркнуто*]³.

4. Инспектор театра⁴.

Заведывание [конторой. — *Зачёркнуто*] всеми службами театра. Общий контроль над всем театром. Выдача контрамарок (особые правила). [Выдача денег на мелкие текущие расходы вне сцены. — *Зачёркнуто*]. Наблюдение

ние за температурой и вентиляцией театра и за порядком в пожарном отношении.

5. Эконом и гл[авный] бутафор⁵ — Говердовский Е.А.

Закупка и выдача материалов для столярных и технических мастерских. Ведение инвентарных книг. Приобретение музейных вещей по указанию режиссуры. Ведение отчётов по расходам на материалы.

6. Кассир⁶.

Техника и мастерские

1. Заведующий электричеством: Кирилин В.С.

Общий надзор за всем механизмом электрического освещения с ответственностью перед администрацией за безопасность в пожарном отношении.

2. Электротехник: Кирилин И.С.

a) Установка света и приспособление его для всех пьес; ведение световой части пьес во время спектакля и общее наблюдение за правильностью световой обстановки на сцене согласно указаниям художников и режиссёров.

b) Ежедневная проверка перед спектаклем действия звонков, сигнализации к занавесу, суфлёрской лампы, а также всего, что со стороны освещения содействует стройному ходу дела на сцене во время спектакля.

c) Наблюдение за правильностью электрических приборов и хранение их.

d) В видах экономии электрической энергии следить за всеми лампочками театра, которые иногда горят без всякой нужды в них.

3. Заведующий скульптурно-технической мастерской: Тессен Б.Г.

a) Производство лепных работ.

b) Приспособление звуковых и других сценических эффектов.

4. Заведующие мастерской костюмов: С.И.Казаков и Е.С.Казакова.

5. Заведующий мастерской цветов: Филиппов А.В.

a) Наблюдение за производством декоративных цветов.

b) Составление рисунков и выкровок цветов по мотивам художников-декораторов и режиссёров.

6. Мастерская париков: Я.И.Гремиславский.

7. Заведующий плотничьей мастерской: Титов Иван.

a) Подделка и ремонт декораций, пратикаблей и проч.

b) Староста артели.

c) Ответственность за неисправность артели.

d) Наблюдение за исправностью сценических приспособлений.

e) Бесплатное участие артели в звуковых эффектах.

8. Грим.

Автографы Мейерхольда и (окончание раздела «Техника и мастерские») А.П.Зонова. Печатается по ксерокопии с оригинала из коллекции В.С.Сергеева.

¹ Над словом «художественным» Мейерхольд написал: «техническим».

² Помета Мейерхольда: «Отнести к Ивану Титову». Кандидатура И.В.Богословского к этому времени отпала.

³ Помета Мейерхольда: «Пока оставить».

⁴ Фамилия инспектора театра не названа. 19 августа Станиславский пригласил на эту должность Павла Фессинга (брата инспектора МХТ Л.А.Фессинга), и, следовательно, комментируемый документ составлен до этой даты.

⁵ Е.А.Говердовский сначала был назван «экономом и заведующий бутафорским музеем».

⁶ Возле слова «кассир» поставлено шуточной скорописью: «Ремизов».

154. К.С.Станиславский — М.П.Лилиной

19 августа 1905 г., Москва

<...> Об студии я писал тебе подробно. С тех пор не был и не знаю, что там делается. Знаю, что актёры переехали в Москву из Пушкина.

Печатается по: *КС-9*, т.7, с.604.

155. К.С.Станиславский — С.А.Попову

19 августа 1905 г., Москва

Дорогой Сергей Александрович.

Вам надо меня видеть, и я очень этому рад. Заехал бы к Вам, но завтра утром и вечером большие репетиции.

Не откажитесь заехать в Художественный театр или пообедать ко мне, мой день расписан таким образом:

11½ час. — дома завтракаю,

в 12 час. — репетиц. Худ. театр.,

в 4½ — обед в Каретном ряду,

в 7-11 — репетиции в Худ. театре.

Завтра (в субботу) Вам представится наш будущий инспектор театра Павел Алекс. фон Фессинг, брат нашего инспектора.

Кажется, Вы изъявили согласие на его приглашение, жалование 75 руб. (годовое). Он хорош тем, что наш Фессинг обучает его нашему театральному делу. Он очень представительен и, по-моему, подходящ.

Я с ним говорил, и кончили на том, что если Вы никого не имеете на его место и согласитесь на его приятие, то к 15-20 сентября он вступит в должность. Не откажитесь приказать сказать по телефону в Художественный театр —

инспектору Фессингу, желаете ли Вы принять нашего будущего инспектора, где и в котором часу.

Душевно преданный и уважающий Вас

К.Алексеев

1905 г. — 19 авг. 1905 (пятница).

Автограф: Музей МХАТ, РС, № 14577, л. 1-2. Машинописная копия, снятая С.А.Поповым: ГЦТМ, ф.216, ед.хр.249.

156. С.Н.Мельников — А.П.Зонову
19 августа 1905 г. Петербург

Милостивый государь Аркадий Павлович!

Вы обещали до 15 августа окончательно порешить со мною относительно «Ганнеле». Я запросил с Вас совсем ничтожную плату. Теперь имею другое предложение из Москвы, в денежном отношении наиболее выгодное. Прошу ответить мне немедленно — нужна Вам пьеса или нет?

Ваш слуга

С.Мельников.

Адрес — Союз драматических писателей.

Автограф: Музей МХАТ, РС, № 14548, л.151-151 об.

157. К.С.Станиславский — С.А.Попову
Не позднее 22 августа 1905 г., Москва

Дорогой Сергей Александрович.

Судейкин и Сапунов кончили свою работу, забрав в счёт её, каждый, кажется, по 80 рублей.

Пока работа их не принята, но им очень нужны деньги, чтоб сейчас же переселиться поближе к Театру, где они нужны постоянно.

Я бы считал правильным выдать им по 100 руб. каждому, а всего 200 руб. под отдельные расписки: Судейкину — 100 руб., Сапунову — 100 руб. в счёт работы по «Тентажилю».

Это не противоречит тому, что я говорил сегодня об авансах.

Декорации сделаны и фактически работа окончена — остаётся ещё доплатить кое-что, эта доплата и гарантирует нам то, что декорации будут сданы правильно.

Если Вы согласны со мной, не откажите передать подателю 200 руб. пока под мою расписку — я вышлю Вам, в обмен моей, расписки Судейкина и Сапунова.

Преданный

К.Алексеев

Печатается по копии, снятой С.А.Поповым: ГЦТМ, ф.216, ед.хр. 257.

С.А.Попов отметил, что Судейкину и Сапунову 22 августа выданы 200 руб. (см. с.381).

158. И.А.Сац — В.Э.Мейерхольду

До 23 августа 1905 г., Москва

Дорогой, славный Всеволод Эмильевич.

Прибегаю к Вашей помощи: устройте так, чтоб я получил некую сумму — в счёт будущего или ещё лучше в счёт прошлого, как-нибудь, но если можно, то теперь же и настолько немало, чтоб иметь возможность перейти на свою квартиру, взять из хранения свою мебель, фисгармонию и словом: не валандаться, а вовсю присесть за окончание своей работы к Метерлинку.

Дорогой мой, хороший, не сердитесь, что обращаюсь к Вам — затрудняю и отрываю. Я ждал, надеялся, что всё устроится извне — но теперь прямо в отчаянии в пустой и глупой квартире.

Крепко жму Вашу руку.

Ваш весь *И.Сац*.

Шереметьевский пер., дом гр. Шереметьева, кв. 98, 1-й подъезд.

Автограф: Музей МХАТ, КС, № 14575/1.

159. В.Э.Мейерхольд — С.А.Попову

23 августа 1905 г., Москва

23 августа 05

Дорогой Сергей Александрович!

Считаю невозможным отказать И.А.Сацу в выдаче денег, так как он имеет право не только на аванс, но мне кажется, мы должны ему за летнюю работу.

Намекает на рублей 150¹.

Уважающий Вас

Вс.Мейерхольд.

P.S. Говоря о перекраске, просите у хозяина разрешения вынуть из панели изразцы².

Вс. М.

Автограф: Музей МХАТ, РС, № 14568; машинописная копия, снятая С.А.Поповым: ГЦТМ, ф.216, ед.хр.243.

¹ В «черновой тетради» С.А.Попова указано, что 1 сентября Сацу выданы 75 руб. («жалование с 15 августа»).

² Приписка сделана на конверте.

160. А.П.Зонов — А.М.Ремизову *Между 23 и 30 августа 1905 г., Москва*

Дорогой Алексей Михайлович!

Давно не писал, работы было масса, переезд и всякая организация отнимали время. Теперь пока самое необходимое:

- 1) О «Сфинксе» не выяснилось ещё.
 - 2) С Богучарской... напишет Мейерхольд¹.
 - 3) Щёголеву и Ивановым тоже, когда немного освободимся.
- Зовут в Америку... заманчиво.

Попала проборка за то, что отзывался плохо о труппе. А вы выдали с головой². На днях собирается [в Петербург] В[арвара] Ф[ёдоровна Ремизова]. Если увижу — напишу с ней.

Простите за разбросанность.

Тут же ещё усиленные репетиции «Шлюка», где занят³. Всего хорошего!

Поклон Серафиме Павловне.

Любящий А.Зонов

Автограф: РНБ, ф.634, № 113, л.15.

¹ См. *док.166*.

² Письма А.П.Зонова и А.М.Ремизова о недостатках студийной труппы не выявлены.

³ К этому времени Зонов стал основным исполнителем роли Шлюка.

161. Театр-Студия. Правила для правильного течения спектаклей и репетиций

Для правильного течения спектаклей и репетиций устанавливаются следующие правила:

1. Во избежание недоразумений во времени каждый артист обязан проверить свои часы по театральным, которые принимаются за верные.

2. Все артисты обязаны в случае отсутствия из дому оставлять адрес, по которому им могут быть доставлены экстренные распоряжения.

3. Репетиции должны начинаться ровно в назначенный час по звонку режиссёра или его помощника, причём каждый артист сам обязан следить за своим выходом.

4. Оставаться во время репетиций в пальто, калошах и т.д. можно только в экстренных случаях, с разрешения режиссёров.

5. Об окончании репетиции режиссёр объявляет звонком. Если артист окончил свою роль раньше, то прежде, чем оставить репетицию, он должен спросить помощника режиссёра, не будут ли повторяться те сцены, в коих артист занят.

6. Курение табаку во время репетиций и во время спектаклей на сцене безусловно воспрещается.

Примечание. Исключение составляют только режиссёры и суфлёр, как лица, совершенно не имеющие свободного времени.

7. Артисты, участвующие во время спектакля в первом акте, обязаны являться в театр за полтора часа до начала спектакля; участвующие в последующих актах — за полчаса.

8. Все артисты должны быть готовы за $\frac{1}{4}$ часа до начала того акта, в котором участвуют.

9. Перед началом спектакля в уборные даются звонки: 1-й извещает о том, что сцена готова; по 2-му все участвующие обязаны немедленно выходить на сцену; 3-й означает, что занавес поднят.

Примечание. Между актами даётся только 2-й и 3-й звонки. Никаких других извещений не будет.

10. Во время хода действия требуется поддерживать за кулисами величайшую тишину.

11. Артистам не дозволяется проводить за кулисы и в уборные посторонних лиц без разрешения на то каждый раз исключительно Дирекции.

Примечание. Прислуга артистов должна оставаться в уборных, а не за кулисами, за исключением случаев, когда артисту необходимо быстро переодеться.

12. Во время антрактов сцена должна быть совершенно свободна от лиц, даже занятых в пьесе.

13. В случае замеченных неисправностей или недостатка каких-либо необходимых вещей артисты, не вступая в споры с портными, парикмахерами и бутафорами, обращаются немедленно к помощнику режиссёра.

Примечание. В течение спектакля помощник режиссёра является лицом со всеми правами и со всей ответственностью режиссёра.

14. За полчаса часа до начала спектакля на сцену не принимаются никакие письма и телеграммы.

Примечание. Дирекция просит гг. артистов распорядиться у себя дома так, чтобы спешные сообщения были адресованы в контору театра.

15. Артистам, участвующим в спектакле, не дозволяется выходить в зрительный зал в течение всего спектакля.

16. Артистки и артисты, не занятые в спектакле, для входа в зрительный зал всякий раз благоволят брать в конторе театра контрамарки. В зале они могут [занимать] свободные места не ближе 5-го ряда кресел.

17. Посторонние театру лица на репетиции отнюдь не допускаются, на генеральные же только с разрешения Дирекции.

18. Дирекция приглашает артистов обращаться с ценными вещами — как из костюмов, так и из бутафории — с чрезвычайной осторожностью. Все вещи бутафории должны быть возвращаемы самими артистами непосредственно на руки бутафора или костюмера.

19. Дирекция просит всех лиц, причастных к театру, обращать внимание на оповещения, выставленные на доске, так как во многих случаях контора лишена возможности довести до сведения гг. артистов желаемое сообщение другим путём.

Печатается по копии, снятой С.А.Поповым: ГЦТМ, ф.216, ед.хр.228.

162. Из хроники газеты «Новости дня»

30 августа 1905 г., Москва

В октябре начинает свою деятельность «Студия», новый театр по преимуществу молодых сил. Его создатель К.С.Станиславский, представляющий собой в то же время объединителя молодого театра с Художественным. Некоторые из артистов этого последнего будут играть и в «Студии»; также возможен переход артистических сил «Студии» в Художественный театр. Этим ограничивается связь между двумя театрами. «Студия» преследует вполне самостоятельно свои художественные цели в репертуаре и в постановке пьес, которая будет отличаться полнейшей простотой в смысле театральной техники. Задаваясь целью искания новых форм сценического искусства, «Студия» открывает двери всякому новому художнику и всякой новой форме драматических произведений. Ближайшими руководителями дела будут директора театра «Студия» В.Э.Мейерхольд, Вл.Э.Репман, Г.С.Бурджалов как режиссёры и С.А.Попов как заведующий хозяйственной частью дела. Из художников принимают пока участие Н.Н.Сапунов, С.Ю.Судейкин, Н.П.Ульянов и В.И.Денисов. Бутафо-

рия находится в ведении художника В.Е.Егорова. В числе первых постановок намечены: «Шлюк и Яу» и «Ганнеле» Гауптмана, «Смерть Тентажиля» Метерлинка, «Снег» Пшибышевского, «Комедия любви» Ибсена, серия одноактных пьес Гофманштала, Тетмайера, Рашильд и др., также и новая пьеса М.Горького «Дружки».

Основывая свою деятельность в театре у Арбатских ворот, «Студия» не смотрит на него как на своё постоянное помещение. Сцена совершенно перестроена, также уборные, мастерские и другие помещения театра. Залы фойе будут отделаны заново художниками театра. В фойе будет постоянная выставка картин, эскизов, этюдов и других произведений искусства, преимущественно относящихся к театру. Музыка найдёт себе широкое применение в постановках «Студии» и поручена молодому композитору И.А.Сацу.

К.С.Станиславский намерен устроить особую беседу для ознакомления представителей печати и других лиц с задачами театра Студии¹.

Печатается по тексту газеты. То же (без последнего абзаца): *Новости сезона*, 1905, № 1186 и (в несколько изменённой редакции) *Русское слово*, 1 сентября 1905 г.; вырезки из этих газет были сохранены Мейерхольдом (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.3318, л. 27-29).

¹ Это намерение не было выполнено.

163. Ю.К.Балтрушайтис — В.Э.Мейерхольду 30 августа/11 сентября 1905 г., Римини

11 сент./30 авг., Rimini

Дорогой Всеволод Эмильевич!

В моём письме Аркадию Павловичу я, помнится, указывал на то, что раз отдельное художественное произведение есть отдельная молитва, взывающая о своём, об особом, значит, оно и должно быть выражено с особым, присущим одному лишь данному случаю жаром. Иными словами, одно сценическое воплощение должно быть столь мало похоже на другое, как мало похожи одно на другое два истинных драматических произведения. Ставить пьесы на один и тот же лад, чем, например, в такой резкой степени отличается и — да прости ему Бог! — *славится* Художественный театр, не всё ли равно, что подавать кушанье на том же блюде, на котором только что было съедено другое, ничего с ним общего не имеющее. Это одинаково важно как с точки зрения органической формы (ибо театр есть форма драматического произведения, тот *последний наряд*, в котором драматическое искусство входит в жизнь), так и с точки зрения психологии зрительного зала. Ибо только при наличности этих условий, *отдельности* и неповторимости создания искусства становится наиболее глубоким и преобразовательным, т.е. действительно воспринимаемым.

Остаётся вопрос, как это достижимо на деле? А достижимо оно и легко, и трудно. Легко, потому что как режиссёру, так и каждому в отдельности исполнителю стоит только проникнуться лейтмотивом данной художественной отдельности, всегда в ней более или менее явно заложенным, и способы внешнего выражения подскажутся сами собой. Нужно, другими словами, быть лишь заодно с автором.

Трудно же потому, что сам театр *вносит* «в спектакль» ряд постоянных данных, как то: само здание, один и тот же зал, один и тот же *занавес*, один и тот же голос артиста, и множество других мелочных и малозначимых на первый взгляд внешностей, которые, однако, скрадывают впечатление этой новизны и отдельности даже на наиболее идеальным образом способных *забываться* в театре зрителей. Всё это — обстоятельства, с которыми *истинный* режиссёр должен не только считаться, но и бороться всеми средствами.

Не менее, если не более важен вопрос о реальности воспроизведения. Как, казалось бы, ни старо и ни определённно это понятие реальности, но для моей сегодняшней цели я должен напомнить, что оно *никогда* не имело и *не может* иметь сколько-нибудь определённого содержания. Тут как нельзя кстати применима пословица: сколько голов, столько умов. Иначе говоря, как неодинаковы сознания отдельных людей, так неодинаковы и их представления о реальности данной вещи и видимого (и внутреннего) мира вообще. А посему установить одну обязательную для всех реальность никак невозможно.

Ведь все мы смотрим на мир в свой отдельный «умственный бинокль», и как в случае физического бинокля каждому приходится раздвигать или сдвигать его стёкла в зависимости от свойств данного единственного в своём роде глаза, так и в случае художественного «смотрения», где расстояние *зримого* и *зрящего* (но не всегда зрячего) дано раз навсегда, и без того приколачивая «зримое» к одному заранее отмеченному мелом месту, мы — и то в лучшем случае — приравливаем его лишь к зрению одного лица, в то время как остальные девяносто девять по необходимости будут видеть кто со слишком близкого, а кто со слишком далёкого расстояния.

Такова жестокая «физика» всякого «представления». Бороться с её законами или, что хуже, не признавать их, как это с изумительной последовательностью делается в Старогазетном переулке¹, вещь совершенно бесполезная и даже в высшей степени вредная. А между тем вопрос падает сам собой. Нужно только проникнуться, наконец-то, непреложностью следующего: так как любое художественное произведение, даже наиреальнейшее, есть вымысел, рассказ о жизни, то стараться придать ему (на подмостках это почему-то считают возможным) свойство живой действительности значит насиловать — и притом без малейшего успеха — самоё природу искусства и творчества.

Искусство — условный знак, слово. Всякое произведение искусства есть известная эстетическая или психологическая теорема, и как нелепо было бы для

доказательства Пифагоровой теоремы вырезать всю геометрическую фигуру из дубовой или липовой доски, столь же нелепо выносить на сцену настоящий хлеб или пить настоящее пиво, ставить настоящих лошадей или выписывать лапти из Орловской губернии².

Вся суть в линиях, в правдоподобии, в соотношениях внутренних реальностей — в точном сохранении психологического ритма.

Все же остальные затеи, как бы они остроумны ни были, только отвлекают воспринимающего от воспринимаемого, только встанут между ними как запотевшее и закоптелое стекло, протереть которое ни у кого нет ни средств, ни возможности, ни времени.

Цель искусства — путём наименьшего сопротивления овладеть душой человеческой, и задача передающего его произведения — дать его основные точки, подчеркнуть его лейтмотив или лейтмотивы, сосредоточить всё внимание зрителей на внутреннем, строго следуя психологическому темпу и колориту, и всем их контрастам, которые истинный художник всегда определённо и непркосновенно влагает в своё произведение таинственными дорогами своего творческого наития.

Если придерживаться этого взгляда, то мера реальности, которую должен «знать», например, режиссёр и артист, весьма легко и во всяком отдельном случае постигнется внутренним чувством.

Все эти соображения мне пришли, Всеволод Эмильевич, в голову, когда я думал о постановке «Шлюка и Яу». Что важно — это возродить роль контрастов, двух миров, одного действительного и другого мнимо-действительного (или действительно-мнимого), на котором зиждется весь трагизм произведения и от переплетения отдельных нитей которого зависит вся волнующая красота драмы.

Важно здесь сохранить все указанные автором расстояния, накладывать сурдину и снимать её точно и неукоснительно, как указано внутренним течением пьесы.

А главное, устроить всё так, чтобы зритель ясно видел то, чего не видят Шлюк и Яу, чтобы он был осведомлён во всём, как Карл, потому что от этой осведомлённости зависит всё чувство трагического в данном случае.

И на этот раз закончу письмо прежним примечанием: на мои мысли я смотрю отнюдь не как на советы или назойливое указание, а как на мнение, личное мнение, которое может подкрепить Ваше собственное или помочь Вам усумниться до иного понимания там, где Вы сами не очень уверены или колеблетесь.

Тем более что, чувствуется, Вам приходится вести и некоторую борьбу...

А раз так, то иное моё слово может иногда придать Вам фанатизма и решительности.

Крепко-крепко жму Вашу руку.

Ваш Ю. Балтрушайтис

Автограф: РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.1129, л.6-8. Опубл. (неполно): *Экран и сцена*, 1999, № 6, с.15.

¹ Старое название Камергерского переулка.

² Имеются в виду обстоятельства подготовки спектакля МХТ «Власть тьмы» (премьера 5 ноября 1902 г.).

164. А.П.Зонов — К.М.Бабанину **30 августа 1905 г., Москва**

Многоуважаемый Константин Михайлович!

Вчера Б.К.Пронин передал мне Ваше письмо, прося ответить, что и исполняю. К сожалению, сейчас кроме сотрудничества и участия в общих сценах ничего Вам предложить не можем. Народные сцены пока репетируются одной пьесы «Шлюк и Яу», поэтому на следующую репетицию означенной пьесы в «театре-студии» прошу прийти, когда уговоритесь лично или с Прониным, или с Мейерхольдом. Репетиция будет 1 сентября в четверг в 6 ч. вечера на сцене.

Готовый к услугам

А. Зонов

Автограф: РГАЛИ, ф.2671, оп.2, ед.хр.76.

К.М.Бабанин летом не раз обращался к Пронину. В ответ на письмо Б.К.Пронина от 28 мая (см. *док. 28*) Бабанин 1 июня писал: «Моё желание есть поработать у Вас в театре. Очень хотелось бы так, чтобы *выступить на сцене* — “в толпе”, что ли. Думается мне, такие места, судя по репертуару, должны быть». В июле в ожидании переезда студийной труппы в Москву он вновь напоминает о себе: «Буду ждать, когда у Вас начнутся репетиции массовых сцен. Извините, что я всё Вам надоедаю, уж больно хочется попасть в Студию!!!» (ГЦТМ, ф.216, ед.хр.259 и 260). Бабанин сохранил черновики и варианты писем в Студию, передающие его настойчивые попытки войти в число студийцев. «Буду мечтать об августе!» — писал он. См.: РГАЛИ, ф.2671, ед.хр.40, л.2.

165. К.С. Станиславский **Смета Театра-Студии на сезон 1905/6 года** **После 1 сентября**

Вариант сметы, появившийся в сентябре, включал траты подготовительного периода и предполагаемые траты предстоящего зимнего сезона и последующей весенней поездки в провинцию, составляющие в целом сумму более 125 729 рублей.

Труппа. *Мужчины*: Мейерхольд 12 м[есяцев], [по] 350 [рублей] — [всего] 4200 [рубля]; Певцов 12 м., 125 — 1500; Костромской 12 м., 100 — 1200;

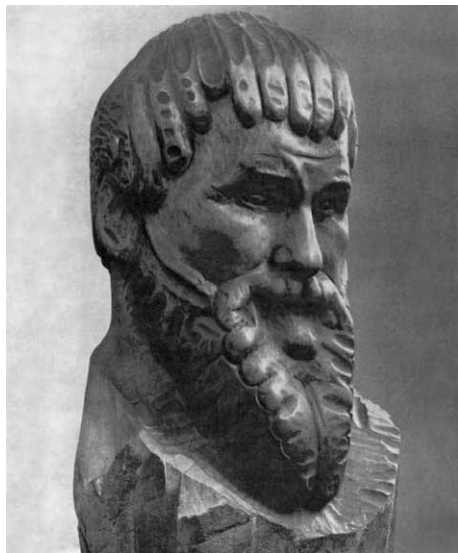
Канин 12 м., 75 — 900; Ракитин 12 м., 50 — 600; Кобецкий 12 м., 50 — 600; Александровский 12 м., 40 — 480; Логинов 12 м., 40 — 480; Леонтьев 12 м., 40 — 480; Пронин 12 м., 50 — 600; Баранов 12 м., 50 — 600; Тюрин 12 м., 75 — 900. [Итого] — 12 540. *Женщины*: Мунт 12 м., 125 — 1500; Нарбекова 12 м., 100 — 1200; Петрова 12 м., 100 — 1200; Преображенская 12 м., 100 — 1200; Жихарева 12 м., 75 — 900; Токарская 12 м., 75 — 900; Инская 12 м., 75 — 900; Сафонова 12 м., 75 — 900; Веригина 12 м., 50 — 600; Волохова 12 м., 100 — 1200; Калитович 12 м., 50 — 600; Шиловская 12 м., 75 — 900. [Итого] — 12 000.

Администрация: Фессинг, инспектор театра 12 м., 75 — 900; Лео (кассир) 8 м., 75 — 590; Сергеев (бухгалтер и контролёр) 9 м., 50 — 450. [Итого] — 1940.

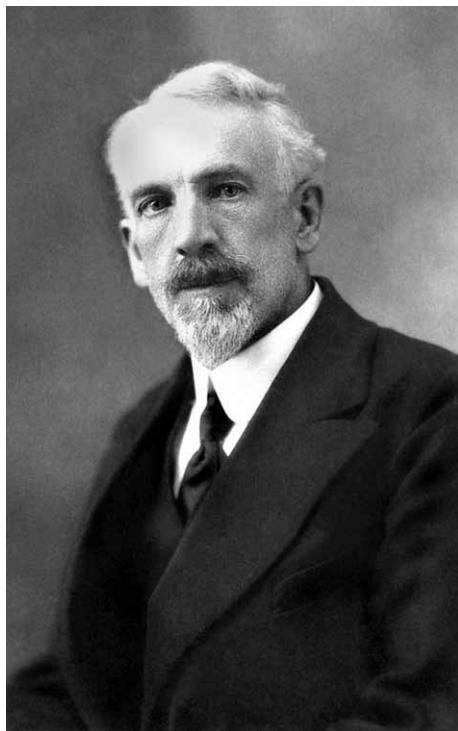
Суфлёры: Валик 10 м., 100 — 1000; Подгорный 12 м., 40 — 480. [Итого] — 1480.

Художники: Гольст 12 м., 25 — 300; Денисов 12 м., 100 — 1200; Гугунава 12 м., 100 — ? [Итого] — 1500.

Служащие: Глухов 10 м., 30 (рабочий) — 300; Егоров 10 м., 29 (рабочий) — 290; Каметчиков 12 м., 13 (сторож) — 156; Стрельцов 10 м., 30 (сторож) — 300; Скачков 10 м., 15 (— ?) — 150; Титов 10 м., 50 (сторож) — 500; Федосов 10 м., 30 (сторож) — 300; Барабулькин 10 м., 25 (рабочий) — 250; Малыгин 10 м., 20 (сторож) — 200; Трофимов 10 м., 20 (сторож) — 200; Канарейкин 10 м., 18 (сторож) — 180; Зорин 10 м., 18



В.И.Денисов.
Бюст работы С.Т.Конёнкова. 1909



И.Г.Гугунава

(сторож) — 180; Петров 10 м., 27 (плотник) — 270; Иванов 10 м., 32 (плотник) — 320; Марков 10 м., 32 (плотник) — 320; Филькин 10 м., 26 (плотник) — 260; Денисов 10 м., 28 (столяр) — 280; Житков 10 м., 28 (столяр) — 280; Кучеров 10 м., 30 (портной) — 300; Николаев 10 м., 27 (плотник) — 270. [Итого] — 5286.

Декорации по старой смете — 8800.

Костюмы по старой смете для 10 пьес — 5000; по новой смете — 6000. [Итого] — 6000.

Парикмахер по старой смете — 1470. [Итого] — 1470.

Аренда помещения (в Москве) 9000. [Итого] — 9000.

Публикации и афиши в Москве и провинции — 4140. [Итого] — 4140.

Книги билетные — 220. [Итого] — 220.

Наём помещений: Харьков, 12 [спектаклей по] 225 — 2700;

Полтава, 12 [спектаклей]; Николаев, 15 [спектаклей]; Херсон, 15 [спектаклей]; Х., 15 [спектаклей]. [Итого] 58 [спектаклей по] 150 — 8700.

Х., 12 [спектаклей по] 100 — 1200;

Переезд по ж/д и проч. 10 000. [Итого] — 23 200.

Костюмерная мастерская: Казаков — 1500; портниха — 150; портной — 180; другие служащие — 480; аренда помещений — 360; заведующий костюмерной (?); [итого] — 2670.

Лепная мастерская: Тессен 12 м., 40 — 480; помощник 10 м., 18 — 180. [Итого] — 660.

Типография.

Литературное бюро: Зонов 12 м., 75 — 900; цензура, переписка пьес и ролей, почтовые расходы и т.д. — 200. [Итого] — 1100.

Музыкальный отдел: хор 20 человек по 30 руб., 8 мес. — 4800; оркестр 12 чел. 40 р., 8 мес. — 3840; арфа 50 р. в мес. 8 мес. — 400; солисты 50 р. в мес. 4 чел. — 1600; заведующий отделением 150, 10 мес. — 1500; помощник заведующего 50, 8 мес. — 400; прокат инструментов 20, 10 мес. — 250; переписка нот, покупка инструментов, бумага и др. расходы 150 р. в мес., 10 мес. — 1500. [Итого] — 14 200.

Бутафория: Говердовский 12 м., 35 — 420; Анисимов 12 м., 35 — 420. [Итого] 840.

Декорации: Судейкин и Сапунов за написание декораций [300. — *Зачёркнуто*] 5000; полотно и краски — 5000; лесной материал, гвозди, клей и проч. — 1000. [Итого] — 11 000.

Библиотека — 200. [Итого] — 200.

Статисты — 1000. [Итого] — 1000.

Авторские 3% со сбора — 1500. [Итого] — 1500.

Переустройство театра Гирш: переделка — 2000; архитектору за надзор — 500; сторож при стройке — 120; перестройка сцены — 500; переустройство электричества (освещение 500 р. + 1623 = 2123). [Итого] — 5243.

Отдел электрич. освещения: Кирилин И.С. электротехник 12 м., 40 — 480; Кирилин Вас. Сер. 12 м., 10 — 120. [Итого] — 600.

Устройство спектаклей в провинции: бутафория — 15; парикмахер — 12; авторские — 6; афиши и публикации — 15; непредвиденные расходы — 5. Итого 70 спектаклей по 55 р. — 3850.

Контора, конторские расходы — 400.

Итого приблизительно 125 729 руб.

Непредвиденные расходы: неустойка Нарбековой — 400; разные расходы до 25 мая при учреждении — 400. [Итого] — 800.

Летняя колония: наём двух сараев — 150; приспособление и пр. — 150. [Итого] — 300.

Рукой В.С.Сергеева: Музей МХАТ, КС, № 14592.

В разделе «Администрация» упомянут К.Ф.Лео, служивший в Студии с 1 сентября, это даёт косвенную датировку документа. В списке труппы ещё присутствует Н.А.Баранов.

166. В.Э.Мейерхольд — П.Е.Щёголеву *3 сентября 1905 г., Москва*

Дорогой Павел Елисеевич!

Не сердитесь, что так долго не отвечал Вам¹. Но если бы Вы знали, как много дел взваливается на человека, когда он задумал создать театр.

Простите!

Труппа давно уж переполнена, и одна-две артистки даже томятся без работы. Ваша жена затосковала бы, если бы попала в положение сверхштатных. Всякая артистка, когда она уже имела возможность играть, и много играть, никогда не может свыкнуться с положением ожидающих очереди. Другое дело, если Ваша жена готова пожертвовать годом ради того только, чтобы подышать совершенно новой атмосферой настоящего театра, новой для артистов, томящихся ужасом провинциального балагана. Если Ваша жена не прочь пожертвовать годом и потомиться без игры больших ролей, я бы посоветовал ей войти в группу так называемых «сотрудников» театра. Они участвуют в общих сценах, в маленьких ролях, присутствуют на всех беседах, на всех репетициях, слушают замечания режиссёров, приобретают технические знания. Но «сотрудники» работают бесплатно.

Как быть? Мне бы так хотелось, чтобы Ваша жена рискнула начать работу при таких условиях. Часто бывает, что ученица или «сотрудница» на другой год превращается в артистку. Риск, конечно, что может стать, а может и не стать. И в последнем случае год пропадёт даром. Но и то вопрос, пропадёт ли. Ведь театр может дать так много знаний, такой театр.

Дорогой Павел Елисеевич! Отвечайте! Как быть? А Вы? К Вам у меня просьба. Не хотите ли прочитать у нас в театре лекцию о Метерлинке или, может быть, о чём-нибудь более новом в искусстве, чем его творчество. Краткую лекцию перед спектаклем. Просим Вас также быть сотрудником нашего литературного бюро. Если найдёте свободное время, может быть, будете любезны прислать сведения о новых пьесах, о новых театрах, о новых направлениях в драматической литературе.

Крепко жму Вашу руку.

Преданный Вам

Вс. Мейерхольд

Автограф: ИМЛИ РО, ф.627, оп.2, № 1153. Сообщила Е.Ю.Литвин.

¹ Письмо П.Е.Щёголева, на которое отвечает Мейерхольд, не выявлено.

167. С.Бровкин — К.С.Станиславскому

3 сентября 1905 г., Москва

Милостивый государь! Константин Сергеевич, прилагаем образец чисто шёлкового репса для занавеса театра «Студия», в наличности его имеем 200 аршин, цена по приказу Владимира Григорьевича назначена 2 р. 50 к.

С почтением имеем честь быть за А. и В. Сапожниковых

С.Бровкин.

3 сентября 1905

Музей МХАТ, КС, № 14548, л.150.

Письмо написано служащим фирмы В.Г.Сапожникова, кузена К.С.Станиславского.

168. В.Э.Мейерхольд — С.А.Попову

4 сентября 1905 г., Москва

С.А.Попову

Декорации «Смерть Тентажиля» приняты.

С.Ю.Судейкин имеет дополучить сто семьдесят рублей (170), Н.Н.Сапунов имеет дополучить сто пятьдесят пять рублей (155). NB С.Ю.Судейкин получил: 80 + 100 + 50. Н.Н.Сапунов получил 95 + 100 + 50. Эти сведения сообщены ими. Цифры доплаты при условии, что за каждый акт платится по 200 р.

Вс.Мейерхольд.

4 сент. 05.

Н.Н.Сапунов получит по доверию С.Ю.Судейкина.

Автограф: ГЦТМ, ф. 216, ед.хр. 242.

В «черновой тетради» С.Попова отмечено, что 6 сентября Сапунову и Судейкину выплачено 325 руб.

169. В.Э.Мейерхольд — в кассу Студии *4 сентября 1905 г.*

За два макета к пьесе «Ганнеле» А.И.Канину 4 руб. (четыре руб.).

Вс.Мейерхольд.

4 сентября 1905 г. Получил *А.И.Канин*

Автограф: Музей МХАТ, ф.3, 7/26 (кассовые книги), л.21.

170. А.П.Зонов — А.М.Ремизову *После 4 сентября 1905 г., Москва*

Работы хоть отбавляй, дорогой Алексей Михайлович, поэтому даже Вам всё как-то откладывается писание. Простите и не наказывайте.

Открытие решено 2 октября, поэтому все в лихорадке. «Шлюка» репетируют усиленно, и мне тут тоже достаётся.

Перейду к делу. Виноват я перед Вами, как пёс смердящий. До сих пор ещё не собрался к Нелидову — истинная причина мой износившийся костюм. На днях заказал себе новый, когда и начну свои экскурсии. С Америкой дело налаживалось, но прибавка здесь жалованья и интерес заставили предпочесть «Новый свет» старенькому.

Новостей в бюро нет. Открываемся «Тентажилом». Это вне сомнения.

Много интересного вносит музыкальная студия¹, но об этом узнаете при свидании. Уж очень долго расписывать-то. Когда приедете?

Щёголеву — Мейерхольд написал². Если бы Вы знали, сколько желающих поступить на выходах и бесплатных каких-то уродцев обоего пола, меч-

тающих, — право, иногда подумываешь, нет ли массовых эпидемий и в современной жизни.

Также послал М[ейерхольд] приглашение и Ивановым³.

Что же статья? Пожалуй, теперь не напечатают. Мечтал, как получу № «Вопросы жизни», но только облизнулся. <...>

Автограф: РНБ, ф.634, № 113, л.8-8 об.

¹ См. *док.136*.

² См. *док.166*.

³ Это письмо обнаружить не удаётся. Оно, обращённое к В.И.Иванову и Л.Д.Зиновьевой-Аннибал, было получено ими 4 сентября. На следующий день Зиновьева-Аннибал писала М.М.Замятниной: «Вчера получили письмо от Мергольда <так!>, учиняющего в Москве “Театр Студию”, театр идей, новый <так!> исканий и т.д. Зовёт нас обоих в члены его бюро. Придётся съездить в Москву на днях. Но только съездивши, можно решить, насколько верна и серьёзна затея обоих этих новых театров». В том же письме она сообщает, что Н.Н.Вашкевич просит позволить ему назвать свой новый театр «Дионисово действо» и предполагает поставить пьесу Зиновьевой-Аннибал «Кольца». Цит. по: *Богомолов Н.А. Вячеслав Иванов в 1903-1907 годах: Документальные хроники*. М., 2009, с.126.

13 сентября Вяч. Иванов писал Брюсову: «Ставит ли Мейерхольд “Землю”? Он звал меня и Лидию Дмитриевну в члены своего бюро; Вашкевич также писал мне» (*ЛН*, т. 85, М., 1976, с.484).

171. Ю.К.Балтрушайтис — А.П.Зонову 5/18 сентября 1905 г., Римини

18/5 сент. 1905.

Rimini. Villa Adriatica

Дорогой Аркадий Павлович!

Спешу сообщить, что двести франков от лица г.Сергеева сего числа получил. Вам лично напишу завтра-послезавтра.

Ваш Ю.Балтрушайтис

Автограф: Музей МХАТ, ф.3, 7/26 (кассовые книги), л.169.

172. А.П.Зонов — А.М.Ремизову После 5 сентября 1905 г., Москва

<...> Вяч.Иванов убил своей любезностью¹. Узнайте между делом, когда он собирается в Москву, и сообщите. Известите также, когда Вы приедете.

Хочется устроить собрание «лит. бюро», и чем больше будет, тем интереснее.

Открываемся 2 октября, может быть всё-таки задержка. Дело налаживается. Много, вероятно, будет интересного. Спрашивайте, если что интересное, хотя всё откладываю до свидания. Как было бы хорошо, если б попали на открытие.

«В стенах» бесповоротно провалилась и «Мать» также.

О «Пульчинелло» поехал хлопотать автор.

«Тантал» подсунул Станиславскому, хотя бюджет едва ли позволит в нынешнем году очень-то развернуться.

«Продавец солнца» репетируется².

Образовалась у нас же ещё музыкальная «студия». Хотят внести новое и в музыку. Много интересного.

Ну, всего хорошего. Простите за небрежность и разбросанность.

Любящий *Аркадий*

Автограф: РНБ, ф.634, № 113, л.9-9 об.

Письмо написано на бланке: «Театр-Студия (Москва, Арбатские ворота). Theatre-Studia (Moscou, Arbatskia worota). Телефон 11-63».

¹ Речь идёт о письме Вяч. Иванова в Студию, остающемся неизвестным. В частности, Вяч. Иванов сообщал о намерении вскоре приехать в Москву.

² Единственная репетиция «Продавца солнца» состоялась 31 августа. См. с.146.

173. С.А.Попов — в кассу Студии

6 сентября 1905 г.

Выдать г.Сацу под отчёт пятьдесят руб.

С.Попов.

6 сентября 1905. Получил *И.Сац*

Автограф: Музей МХАТ, ф.3, 7/26 (кассовые книги), л.37.

174. В.Э.Мейерхольд

Записи на совещании об оформлении

зрительного зала и фойе Студии

7 сентября [?] 1905 г.

С 8-го сентября Ульянов пишет в смежной со зрительным залом комнате¹.

7½ — Попов, Ульянов, Бурджалов, Пронин, Гольст, Филиппов, Судейкин, Сапунов.

Зрительный зал А.

1) Служители: [драпировки или щиты. — *Зачёркнуто*]. Нижние окна — чёрные драпировки для уничтожения дневного света. Верхние окна заколочены. Декораторы: сверху донизу в два этажа окон занавеси из грубого холста крашеного². Сделать оценку стоимости. Занавес — Сапунов.

2) Потолок. Закрывать середину шатром.

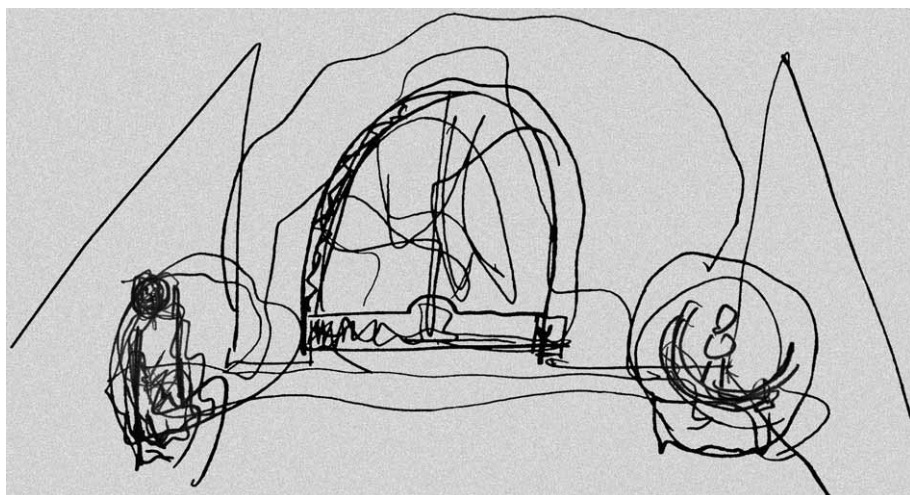
3) 4 простенка, панно — 4 художника³.

4) Круглое фойе: боскет — Вл.Е.Егоров, Н.П.Ульянов⁴.

5) Зрительный зал В.

а) балкон закрыть!

б) портал, рампа, углы! С.Ю.Судейкин, Н.Н.Сапунов.



6) Среднее фойе⁵. Денисов!

7) Две комнаты чайного фойе⁶ — Егоров.

8) Лестницу — Судейкин.

9) Две ниши на лестницу — Ульянов.

10) Нижний буфет — Сапунов.

Автограф: Музей МХАТ, КС, № 14548, л.66-67.

Ср. док.133.

¹ Ср. с.741.

² См. с.710.

³ Замысел четырёх панно для четырёх простенков не был осуществлён.

⁴ См. с.235.

⁵ Имеется в виду, очевидно, аванзал неправильной формы, соединяющий главную лестницу и зрительный зал. Ср. док.18.

⁶ Под чайное фойе впоследствии была отведена одна комната, дальняя слева от главной лестницы, ближняя предназначалась для выставок.

175. В.Э.Мейерхольд — в кассу Студии
8 сентября 1905 г.

В кассу. Выдать В.А.Подгорному за извозчика к Н.А.Баранову туда и обратно семьдесят копеек (70 к.).

Вс. Мейерхольд.

Получил *Подгорный*

Автограф: Музей МХАТ, ф.3, 7/26 (кассовые книги), л.100.

В этот день репетиция «Шлюка и Яу» была назначена на 12 часов дня, вызывалась вся труппа.

176. К.С.Станиславский — В.И.Немировичу-Данченко
9 сентября 1905 г., Севастополь

...Ещё одно дело, об котором забыл поговорить до отъезда.

Очень мне страшно, что Мейерхольд не имеет дублёра для Треплева.

В Студии всё висит на нём, и он уже надорвался.

Теперь у Репмана будет родить жена, и он отпадёт на время, самое горячее для театра. Теперь особенно там нужен Мейерхольд. Он нужен и на всех репетициях «Чайки». Ему не с кем чередоваться. Едва ли же ему потребуется много репетиций.

Лось — Медведенко.

Кто же дублёр? Без него *никак* не обойдёмся.

Если работа остановится в Студии — придётся откладывать открытие, и тогда мне — беда. Это меня материально зарежет, так как у меня запасено не больше 20 000 на убытки.

Дублёр необходим — особенно на первое время.

Дальше, когда дела Студии наладятся, Мейерхольд будет гораздо свободнее. Я ничуть не против его участия в «Чайке». Напротив. Очень этому рад для Художественного театра, у которого нет Треплева, но боюсь, как бы Мейерхольд на первое время не подрезал или Художественный театр, или Студию.

Автограф: Музей МХАТ, КС, №5183, л.1 об.-2 об.

Опубл.: КС-8, т. 7, с.329; КС-9, т. 7, с.607-608.

Письмо написано накануне начала репетиций возобновления «Чайки» (они начались 10 сентября 1905 г.) и до окончательного назначения В.В.Максимова вторым исполнителем роли Треплева.

В письме Станиславского М.П.Лилиной от 11 сентября сказано: «Из студии никаких известий нет» (КС-9, т.7, с.608).

**177. В.Э.Мейерхольд — в кассу
Студии
10 сентября 1905 г.**

Для материала на «Шлок и Яу» на костюм
сто рублей (100 р.).

Вс.Мейерхольд

Получил *С.И.Казаков*

Автограф: Музей МХАТ, ф.3, 7/26 (кассовые кни-
ги), л.82.



*В.Е.Егоров.
Штучная фотография. 1911*

**178. В.Э.Мейерхольд — в кассу
Студии
10 сентября 1905 г.**

В.Е.Егорову на люстру 25 рублей.

Вс.Мейерхольд.

10 сентября 05 г. Получил *В.Егоров*

Автограф: Музей МХАТ, ф.3, 7/26 (кассовые книги), л.89.

**179. В.Я.Брюсов — В.Э.Мейерхольду
11 сентября 1905 г., Москва**

Уважаемый Всеволод Эммануилович!¹

Всегда готов помочь, чем сумею. Если захотите меня видеть, то можете за-
стать меня или во вторник вечером в «Скорпионе» или в среду у меня, между
7 и 8 веч. Очень извиняюсь, что откликаюсь с таким промедлением.

Всегда Ваш

Валерий Брюсов.

1905, 11 сент.

Автограф: Музей МХАТ, КС, № 14548, л.152. Помета Мейерхольда: «В архив».

В «Репертуарном календаре» во вторник 13 сентября стоит помета Мейерхольда ««Скорпи-
он» вечером»; Брюсов был на репетиции «Смерти Тентажиля» 14 сентября и с четырёх до шести
часов беседовал с труппой в круглом фойе.

¹ Так в письме.

180. Из хроники газеты «Русский листок»
11 сентября 1905 г., Москва

Театр «Студия». Пайщиками в дело нового предприятия вошли кроме г. Станиславского В.Э.Репман и С.А.Попов.

Печатается по тексту газеты.

Это сообщение через неделю 18 сентября повторил журнал «Театр и искусство» (№ 38, с.601): «Пайщиками в дело нового предприятия — театр “Студия” — вошли кроме г. Станиславского В.Э.Репман и С.А.Попов».

181. В.Э.Мейерхольд — в кассу Студии
12 сентября 1905 г.

За шивку тюлевого занавеса рубль (один).

Вс.Мейерхольд

Автограф: Музей МХАТ, ф.3, 7/26 (кассовые книги), л.113.

182. М.В.Лентовский — В.Э.Мейерхольду
13 сентября 1905 г., Москва

Москва, сент. 13 дня 1905 г.

Уважаемый Всеволод Эмильевич.

Спасибо за память — рад быть полезным.

М.Лентовский

Автограф: Музей МХАТ, КС, № 14548, л.154. На именном бланке. См. с.217.

183. В.Э.Мейерхольд — Д.М.Котляренко
13 сентября 1905 г., Москва

13 сент. 05

Милостивый государь Дмитрий Михайлович!

Я бываю дома ежедневно от 5-6 вечера. Не найдёте ли возможным зайти ко мне и почитать мне что-нибудь.

Адрес: Арбат, Б.Афанасьевский, д. Ефремовой, кв. 2.

Хотел бы, чтобы Вы приготовили: 1) монолог Чацкого — «А судьи кто?» или последний, 2) монолог Астрова о лесе из 1-го акта, 3) сцену Тадеуша с Бронкой и Казимиром из 1-го акта «Снега» в переводе А.Ремизова.

С почтением

Вс.Мейерхольд

Автограф: ГАРФ, ф.1167, Вещественные доказательства, оп.2, ед.хр.2041.

Д.М.Котляренко участвовал в любительских спектаклях на московской фабрике Алексеевых. Был арестован в декабре 1905 г.; письмо сохранилось в архиве полиции среди бумаг, изъятых у него при аресте.

184. Главное управление по делам печати — В.Э.Мейерхольду *13 сентября 1905 г., Петербург*

Канцелярия Главного Управления по делам печати объявляет проживающему в г.Москве, Арбатские ворота, театр Студия, Всеволоду Эмильевичу Мейерхольду, что ему надлежит в дополнение к прошению о разрешении к представлению на сцене пьесы под названием «Ганнеле» доставить в Главное Управление по делам печати на основании ст.14 Уст. герб. сборе изд. 1900 г. и п.1-го высочайше утверждённого 30 мая 1905 года мнения Государственного Совета, ещё гербовых марок на 30 коп., без чего, на основании ст. 95 того же Устава, не может быть дано дальнейшего движения настоящему ходатайству.

За правителя дел *А.Косоговский*

За помощника правителя дел [подпись].

Музей МХАТ, РС, № 14548, л.153.

185. Труппа Студии — В.Э.Мейерхольду *Середина сентября 1905 г., Москва*

Всеволоду Эмильевичу Мейерхольду.

Мы, все подписавшиеся на прилагаемом при этом втором экземпляре письма на имя Константина Сергеевича Станиславского артисты «Театра-Студии», убедительно просим Вас поговорить с Константином Сергеевичем по поводу изложенного в этом письме в самом непродолжительном времени.

Александр Банин, Е.Сафонова, И.Литович, Э.Шиловская, Е.Жихарева, Нарбекова, Н.Костромской, И.Певцов, Петрова, А.Логинов, Ек.Мунт,

М.Токарская, Н.Волохова, Ф.Александровский, кн. Вера Манвелова, Мих. Кобецкий, О.Преображенская, П.И.Леонтьев, Ракитин, Веригина

Москва, __ сентября¹ 05

Музей МХАТ, РС, № 14562/1.

В архиве Студии хранится копия письма Станиславскому, направленная Студией Мейерхольду, и сопроводительное письмо, обращённое к Мейерхольду. Оригинал письма, обращённый к Станиславскому, не известен.

¹ Дата в документе не указана. Подписи стоят под копией письма Станиславскому. Из членов группы нет подписей В.В.Максимова и Н.Н.Тюрина.

186. Группа Студии — К.С.Станиславскому *Середина сентября 1905 г., Москва*

Дорогой Константин Сергеевич!

Прошло много, много времени с того дня, когда Вы кликнули свой клич, на который мы все, молодые Ваши товарищи по общему нам любимому делу искусства, всей душой бросились под Ваше знамя. Мы были полны самых горячих мечтаний, самых искренних желаний принести все свои силы, ещё не определившиеся силы, этому молодому, свежему, какому-то настоящему храму искусства, где игрались бы какие-то прекрасные духовные пьесы, игрались бы, может быть, и несовершенно по законченности передачи, но горячо, искренно, с духом общего беззаветного увлечения, объединяющим всех нас, молодых участников этого нового дела — театра «Студии».

Так вот прошло три с половиной месяца...

Вы, Константин Сергеевич, заглянули к нам 10-го июня и 10 августа, а жизнь наша и художественная и моральная идёт и идёт; каждый день приносит свои впечатления, свои наслоения. Приближается день итога, день открытия театра наших грёз, театра молодых дерзких смельчаков на пути новых художественных исканий. Близок этот день, и у каждого из нас есть горение, есть своя маленькая художественная душа, которая тоже умеет трепетать; мы оглядываемся на всё, что мы сделали за это время, что у нас готово, что нас достойно, какое молодое слово мы скажем нашей Москве, где мы выросли, где мы сами видели множество театров, где мы учились, с каким лицом мы встретим входящую к нам в театр Москву в день итога нашей пятимесячной работы, будем ли мы иметь право смотреть ей прямо в глаза с гордо, бодро поднятой головой или нам придётся сжаться в маленький бездушный комочек.

За последнее время, главным образом за время нашей работы уже в Москве, нам каждому в отдельности стало ясно, что художественные наши работы в театре застряли на какой-то одной мёртвой точке, не двигаются, что готового и достойного у нас для того, чтобы открыть театр, слишком мало.

Мы все поняли, что если мы не найдём выхода из этого невыносимого, пассивного положения, то наши мечты о театре неминуемо должны рухнуть. Мы много и горячо обсуждали наше положение и причины упадка во всех нас энергии.

Константин Сергеевич! Мы желаем всей душой работы, желаем принести театру все наши силы; будьте уверены, что это письмо к Вам вызвано самым горячим искренним желанием пойти навстречу руководителям любимого дела и получить возможность хоть на это последнее время работать, работать энергично, честно...

Обращаемся к Вам с просьбой, Константин Сергеевич, дать нам возможность с головой уйти в дружную единокордную работу. Её у нас нет, нет! Из трёх наших руководителей-режиссёров авторитетом пользуется только Всеволод Эмильевич. Владимира Эмильевича Репмана мы все признаём человеком весьма интеллигентным, знающим хорошо историю эпох и пр. и пр., но работать с ним как с самостоятельным режиссёром невозможно: мы не понимаем его, а он нас. Работа не двигается. Перечисление всех причин этого заняло бы слишком много времени. Георгий Сергеевич желателен был бы нам не в качестве самостоятельного режиссёра, а как помощник Всеволода Эмильевича.

Летом, в то время, когда Всеволод Эмильевич работал один над постановкой пьесы «Смерть Тентажиля», у нас было хорошо, светло на душе: мы верили в дело. Теперь, с переездом в Москву, мы только и видим Всеволода Эмильевича занятым или за конторкой, или беседующим с художниками по поводу перестройки какого-нибудь фойе, всегда торопящимся куда-то, не имеющим времени. Изредка появляется он за режиссёрским пультом совместно с В.Э.Репманом

Мы твердо верим в то, что с захватившим и интересом к художественной работе, мы найдём взаимную работу, мы отивем и сумеем поднять нашу пресетить, так много упавший за последнее время.

Дорогой Константин Сергеевич, если бы Вы знали, как хотелось верить в более светлое будущее!

Александр Кавиц. С. Саранова. В. Муравьев
 Д. Шмидтман. Э. Венедиктова. Н. Хардекова
 Н. Костромин. А. Мельник. П. Тамбовцев
 А. Костомаров. С. Костомаров. М. Тимокорский. Н. Волохова
 Д. Репманский. В. Репманский. А. Репманский
 С. Мясоедов. А. Мясоедов. А. Мясоедов
 Репман

или Г.С.Бурджаловым, но и такое несистематическое углубление в пьесу и в последовательную работу актёров вносит по большей части разногласицу в указаниях и ещё более спутывает нас. Всё это удручает нас несказанно. Просим, просим и просим Всеволода Эмильевича и Вас, Константин Сергеевич, переговорить между собой с тем, чтобы устранить причины такой вялой, нерадивой работы и дать Всеволоду Эмильевичу свободу от конторки, фойе и от прочих, отвлекающих его обязанностей для углубления в остановившуюся художественную работу артистов, а Всеволода Эмильевича все единодушно просим взять себе эту свободу. Вот наше мнение, высказанное прямо, честно. Вот что может поднять нашу энергию в работе созидания всем нам одинаково дорогого дела.

Мы твёрдо верим в то, что с захватом и интересом к художественной работе мы задышим полной грудью, мы оживём и сумеем поднять наш престиж, так низко упавший за последнее время.

Дорогой Константин Сергеевич, если бы Вы знали, как хочется верить в более светлое будущее!

Рукою А.И.Канина: Музей МХАТ, РС, № 14562/2.

Упоминание о трёх с половиной месяцах работы Студии позволяет датировать письмо серединой сентября (труппа работала с 25 мая) и приурочить его к возвращению Станиславского из Севастополя (14 сентября). Опубл.: *Певцов 1978*, с.269-270 (в сокращении), «Экран и сцена», 1999, № 6, с.15. Ср.: *Летопись*, т.1, с.518.

187. М.Ф.Андреева — В.Э.Мейерхольду

14 сентября 1905 г., Москва

Дорогой Всеволод Эмильевич.

Позвольте Вас познакомить с талантливым литератором — Семёном Соломоновичем Юшкевич — он очень интересуется Вашим молодым делом, и мне кажется, что у него есть одно драматическое произведение, которое по настроению и манере письма очень оригинальной должно Вас сильно заинтересовать. Благодарю Вас за милую отзывчивость на мои просьбы, жалею, что своё собственное недомогание и нездоровье Алексея Максимовича мешают мне побывать у Вас. Жму Вашу руку и прошу передать мой привет Ольге Михайловне. Катю целую.

Алексей Максимович кланяется.

Мария Андреева.

14 сент. 1905 г.

Автограф: Музей МХАТ, РС, № 14548, л.157. Помета Мейерхольда: «В архив».

Опубл.: М.Ф.Андреева. Переписка, воспоминания, статьи, документы. Воспоминания об М.Ф.Андреевой. М., 1968, с.106.

188. В.Э.Мейерхольд — в кассу Студии

14 сентября 1905 г.

А.И.Канину за макет к пьесе «Комедия любви» следует получить 2 р. (два рубля).

Вс.Мейерхольд.

14 сентября 1905 получил *А.И.Канин*

Автограф: Музей МХАТ, ф.3, 7/26 (кассовые книги), л.131.

189. А.П.Зонов — А.М.Ремизову

14 сентября 1905 г., Москва

Дорогой Алексей Михайлович!

Не стоит возиться с «Сфинксом», пьеса может не пойти, уж очень трудна, и кроме того всё надо переучивать. Решил возвратить её по совету Всеволода. Терзания близятся к концу, сегодня приехал инспектор, и порядок, значит, направится¹. Открытие едва ли не отложится, вместо 2-го придётся, может быть, открыть 7 или 8-го октября. Есть ли что нового, и почему давно от Вас нет никакого известия. Написали бы, а то прямо иногда думаешь, уж не сердится ли. Пишите ради Бога. <...>

Ну, всего хорошего! Простите за небрежность и краткость, уж очень рвут на части.

Любящий Аркадий

Автограф: РНБ, ф.634, № 113, л.10-11.

¹ Имеется в виду возвращение Станиславского из Севастополя.

190. А.М.Ремизов — А.П.Зонову

16 сентября 1905 г., Петербург

Дорогой Аркадий Павлович!

Будьте добры, устройте «Гостей».

Я послал Вам единственный экземпляр, если бы его переписать и мне прислать. Приехал Минский, напечатают «Гостей» в «Театральной газете».

А. Ремизов

Автограф: РГАЛИ, ф.2571, оп.1, ед.хр.150, л.1.

В «Театральной газете» «Гости» С.Пшибышевского напечатаны не были.

191. К.С.Станиславский — С.А.Попову
Вторая половина сентября 1905 г., Москва

Дорогой Сергей Александрович!

Постараюсь быть в театре около 1½ или 2 дня сегодня. На всякий случай высказываю своё мнение.

Ничего не имею против пола и нового расхода в 600 р. Оно очень производительно в том случае, если сам театр будет интересен. Если же художественная сторона не увлечёт, никакие полы не помогут. С другой стороны, если будет художественный успех — никакой пол не помешает публике наполнить зал.

Думается, что сейчас слишком много надежд возлагается на помещение и гораздо меньше думают о художественной стороне. За неделю до открытия у нас подготовлено только 2 пьесы. Переделка пола будет стоить не 600 р., а гораздо больше. Она отодвигает спектакли ещё на 1 неделю, то есть 7 дней х 650 = 4550 р.

Сейчас невозможно судить о материальном положении театра, так как нельзя составить правильной сметы. Пусть участники дела поглубже вникнут в вопрос материальный. Быть может, дело уже задушено материально до своего возникновения. Если это так, то пол не поможет, а ещё больше задушит дело.

Итак:

Я не иду против общего мнения, но прошу только взвесить все поставленные вопросы и оценить их. Что важнее сейчас — всячески подгонять художественную работу или заняться полом...

Если театр будет иметь успех художественный, лучше его запереть среди сезона на 1 неделю и тогда переделать пол. Это ещё больше разгорячит публику.

Сколько денег ни вкладывай в это здание, всё равно оно не будет идеально. Сделают пол — будет скрипеть мебель или шуметь на улице. Уладить это — будет духота в зале — или дуть, или ещё что-нибудь. Не в этом дело, надо, чтоб была жизнь в самом деле, чтоб артисты не теряли энергии. Полы, стройка — всё это очень расхолаживает. Лично я — ограничился бы подпилкой мебели, подстановкой и пр. ... — но не иду против большинства.

Постараюсь быть между 1— и 2 [ч.]. В 1 ч. буду в театре — можно поговорить по телефону.

Любящий и преданный

К.Алексеев

Автограф: ГЦТМ, ф.216, ед.хр.250. Оpubл.: *КС-9*, т. 7, с.608-609.

192. К.С.Станиславский — Министру внутренних дел
17 сентября 1905 г., Москва

Московский Художественный театр.

Его Высокопревосходительству господину министру внутренних дел
Константина Сергеевича Алексеева (Станиславского)
— директора театра «Студия» в Москве.

Прошение

Представляя при сём два экземпляра пьесы «Пульчинелло» С.Разумовского, признанной неудобной к представлению на сцене Драматическою Цензурою, дирекция театра имеет честь просить распоряжения Вашего Высокопревосходительства о пересмотре пьесы вновь для разрешения её на сцене.

Основанием для этой просьбы служит убеждение дирекции театра в безобидности пьесы, в пользу которого дирекция решается привести свои доводы, заключающиеся в следующем:

1. Самая пьеса представляет не что иное, как драматизированный пересказ содержания заимствованного из сборника средневековых новелл.

2. Являясь попыткой реставрации образцов старинной итальянской *Commedia dell'arte*, пьеса имеет исключительно литературно-историческое значение, на что и указано в примечаниях к стр. 1-ой и 24-ой издания пьесы.

3. По приёмам разработки пьесы не выходит за пределы обычных для таких драматических произведений сценических эффектов и положений, выдержанных в стиле буффонады и использованных другими авторами в их разрешённых на русской сцене к представлению произведениях.

4. Пьеса не имеет ни малейшего отношения к современности, что доказывается затрагиваемыми ею предметами и понятиями: *jus primaе noctis*, инквизиция — и другими характерными особенностями первых средних веков. Избегая какой бы то ни было конкретности, даже вершителю судьбы героя пьесы автор присвоил название «Синьора» как одного из мелких вассальных помещиков-рыцарей, рассеянных по отдельным местечкам средневековой Европы — тем более, что и поводом к драматическому конфликту служит интимная история с женщиной, не имеющая никакой общественной подкладки.

Решившись обратить внимание Вашего Высокопревосходительства на эти доводы в пользу пьесы, для которой уже произведена затрата на декорации и костюмы, чего не было бы сделано при малейшем сомнении в цензурности пьесы, дирекция позволяет себе надеяться на удовлетворительный исход её ходатайства о разрешении пьесы к представлению на сцене.

Директор театра «Студия» в Москве Потомственный почётный гражданин Константин Сергеевич Алексеев (Станиславский).

17 сентября 1905 года.

Московский Художественный театр. Москва.

Оригинал: РГИА, ф.776, оп.25, ед.хр.830.

В том же архивном деле хранится копия справки цензора от 17 ноября 1903 года:

«Пульчинелло». Драматическая фантазия в 4-х картинах С.Разумовского.

Дочь Пульчинелло Коломбина выходит замуж за Арлекина, Синьор требует её к себе из-под венца, пользуясь своим правом *primaе postis*. Ближайшие родственники Коломбины подвергаются заточению. Сын Синьора, ослеплённый жаждою власти, при помощи наёмника убивает отца и обвиняет Пульчинелло в убийстве. Пульчинелло при-суждается к смерти на костре. Народ хочет его освободить и, вытащив из костра горящие головни, устремляется за убегающим сыном Синьора. Эта «фантазия» написана очень туманно, в ней много недоговорённого и просто неясного, но тем не менее зритель не мог бы не вынести впечатления, что народ и монархическая власть, олицетворяемая в пьесе Синьором, находятся в полнейшем антагонизме, что власть заботится лишь об удовлетворении собственных прихотей за счёт народа, которому ничего не остаётся, как с оружием в руках защищать своё право на человеческое существование. Фантастическая форма этой пьесы, по моему мнению, ещё больше подчёркивает её вредную тенденцию, вследствие чего я полагал бы пьесу эту к представлению за-претить.

Подписал: Цензор драматических со-чинений

Ламкерт

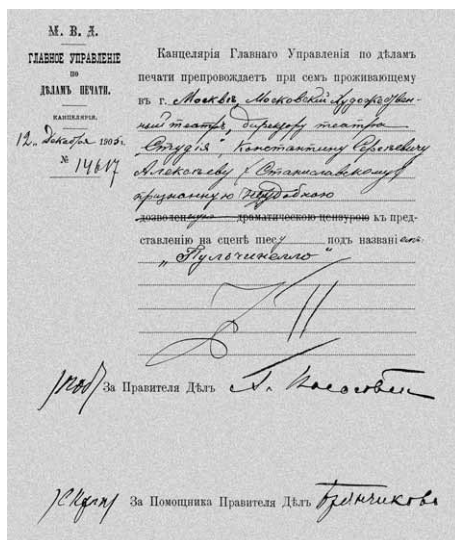
Присоединяюсь к заключению г.цензо-ра

И.Литвинов

17 ноября 1903 года».

Там же копия ответа Станиславскому, дати-рованная 12 декабря 1905 года:

«Канцелярия Главного Управления по делам печати препровождает при сём про-живающему в г.Москве, Московский Ху-дожественный театр, директору театра «Студия» Константину Сергеевичу Алек-

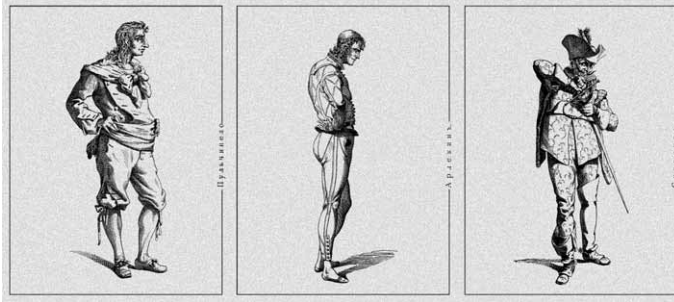


сееву (Станиславскому) признанную неудобною к представлению на сцене пьесу под названием “Пульчинелло”.

Подписал за правителя дел *А. Косоговский*.

Скрепил за помощника правителя дел *Брянчиков*.

Публикация пьесы в журнале «Правда» (1904, № 5) сопровождалась рисунками, заимствованными из исследования М.Занда «Masques et bouffons (Comédie itallienne)» (Paris, 1880):



В начале 1918 года Мейерхольд написал суровый отзыв о пьесе С.Д.Разумовского, сохранившийся в черновом автографе:

«В пьесе, в которую введены маски Commedia dell’arte, слуге Пьетро даны для прознесения со сцены такие строки:

Тебя я проклинаяю, город дерзкий.
Спокоен ты за каменной стеною, —
Белеют твои стены безучастно!
Ничто души железной не разбудит,
Не бьётся каменное твоё сердце!

Когда слушаешь речи проклятия городу (уж не читал ли Пьетро Верхарна!) в конце первой картины, сейчас же вспоминаешь всё, что в движении этой картины протекало, и спрашиваешь автора: зачем Вам понадобились, м. г., все эти фарандолы, хоровые песни, тамбурины, Коломбины, ну, сумели ли Вы, м. г., пожить хотя секунду в сфере итальянской комедии dell’arte, раз Вам понадобился пастушок со свирелью, а все эти замаскированные люди, не кажется ли Вам, что они годны лишь для посещения вечеринки где-нибудь в Москве в каком-нибудь Даевом переулке.

Разве недостаточно наводнена русская современная сцена лунными ночами, цветочками в руках Арлекинов, “чарующими” звуками мандолин у российских Ростанов — у разных там Щепкиных-Куперник, Гриневских, и тех сочинителей арлекинад, которые охотно исполняют заказы директоров кино-миниатюр и театров-подвалов со входами из-под ворот.

Что же и “Арлекинад” Дриго и “Карнавал” Шумана в инсценировке Фокина, быть может, эти пьесы тоже нас попросят отнести к разряду пьес с масками подлинной комедии dell’arte.

Довольно подделок!! Да, надо перед итальянскими масками открыть выходы на сцену. В петербургских балаганах середины XIX в. русский народ любил смотреть ломанье Арлекинов и слушать их забавные шутки all’ improvviso. У Разумовского не

хватило сил дать и сотой доли того, на что способны были сочинители купца Грохотова и Берга и Малафеева на Адмиралтейской площади. Я уж не говорю о том, какими беспомощными кажутся все эти потуги рядом с имеющимися уже в русском переводе сказками Гоцци “Женщина-змея”, “Король-олень”, “Принцесса Турандот”. Эти пьесы мы рекомендуем к постановке на сценах коммунальных театров вместе с отпечатанной переработкой весёлой сказки “Любовь к трём апельсинам”».

Автограф: РГАЛИ, 998, оп.1, ед.хр.466, л.2-4.

193. Н.Н.Сапунов — С.А.Попову
Первая половина сентября 1905 г.

Получено мною двадцать пять рублей на покупку украшений для театра.

Н. Сапунов.

905 г.

Израсходовано десять рублей на покупку деревянных идолов.

Автограф: ГЦТМ, ф.216, ед.хр.237.

194. В.Э.Мейерхольд — в кассу Студии
17 сентября 1905 г.

В кассу. Выдать Ник.Ник.Сапунову сорок рублей под отчёт на покупку тряпок для украшения зрительного зала.

Вс. Мейерхольд

17-го сентября

Получил *Н. Сапунов* двадцать рублей 18 сентября 05 г.,

20 сентября получил остальные двадцать рублей.

Автограф: Музей МХАТ, ф.3, 7/26 (кассовые книги), л.152.

195. В.Э.Мейерхольд — в кассу Студии
18 сентября 1905 г.

В кассу. Прошу выдать В.А.Подгорному за осветительный экземпляр «Смерти Тентажиля» и приготовление режиссёрского экземпляра «Ганнеле» три рубля.

Вс. Мейерхольд

18 сентября получил *В.Подгорный*

Автограф: Музей МХАТ, ф.3, 7/26 (кассовые книги), л.171.

196. А.М.Ремизов — А.П.Зонову
19 сентября 1905 г., Петербург

Дорогой Аркадий Павлович! Я нисколько не сержусь на Вас: нахожусь в таком же положении, как Вы, — дел по горло. Спасибо за «Сфинкса». Пришлите «Гостей», мне их — напечатают. Если бы в переписанном виде.

Пошлите приглашение участвовать в Бюро Студии Осипу Дымову. Адрес: СПб., Редакция «Вопросы жизни», 7 Рождественская, 7, Осипу Дымову. (Иосиф Исидорович.)

Аркадий Павла, я живу не на Большой Рождественской, а на 5 [-й] Рождеств[енской].

Автограф: РГАЛИ, ф.2571, оп.1, ед.хр.150, л.2.

197. В.Э.Мейерхольд — в кассу Студии
20 сентября 1905 г.

Под отчёт сто рублей И.А.Сацу.

20 сентября 1905

Вс.Мейерхольд

60 руб. получил *И.Сац*

40 руб. получил *И.Сац*

Автограф: Музей МХАТ, ф.3, 7/26 (кассовые книги), л.202.

198. В.Э.Мейерхольд — В.Я.Брюсову
20 сентября 1905 г., Москва

20 сент. 1905

Дорогой Валерий Яковлевич!

От имени всей труппы слёзно молю подправить нам текст ремизовского перевода «Смерти Тентажиля». Обаяние Ваших слов всё ещё витает в стенах



В.Я.Брюсов. 1900-е гг.

нашего Храма, и мы ждём Вас снова к себе с нетерпением. Если Вас не очень затруднит, просим поскорее прислать нам выправленный текст. Времени свободного у Вас, конечно, мало. Так Вы уж подправьте самые безнадежные места.

Преданный Вам

Вс. Мейерхольд

Автограф: РГБ, ф.386, к.94, ед.хр.35, л.1. Опубл.: *Переписка*, с.57.

На бланке: «Театр-Студия. Телефон П-63. Литературное бюро».

На конверте: «Его Высокородию Валерию Яковлевичу Брюсову. Театральная площадь, д. Метрополь. Редакция журнала “Весы”».

Брюсов сохранил пересланное ему расписание репетиций Студии на 21 сентября и с 28 сентября по 4 октября 1905 г. (там же, л.2-5):

«Среда, 21-го сентября. Круглое фойе: 12 ч. — “Женщина в окне”; 1 ч. — “Сфинкс”. На сцене: 12 ч. — “Смерть Тентажиля”, 1 и 5-й акты; 7 ч. — “Смерть Тентажиля”, 1 и 2 акты с музыкой.

Среда, 28-го. 12½ ч. — “Женщина в окне”; 7 ч. — “Смерть Тентажиля”.

Четверг, 29-го. 12 ч. — “Женщина в окне”; 1 ч. — “Сфинкс”; 8 ч. — “Смерть Тентажиля”.

Пятница, 30. 1 ч. — “Шлок и Яу”.

30-го пятница. 12 ч. — “Ганнеле”. Вечером репетиций нет.

Октябрь, 1-го, суббота. 12 ч. — “Ганнеле”; 7 ч. — “Смерть Тентажиля”.

Воскресенье, 2-го. 12 ч. — “Ганнеле”; “Шлок и Яу” — сотрудники; 7 ч. — установка света, костюмы и грим “Смерть Тентажиля”.

Понедельник, 3-го. 11 ч. — “Ганнеле”; 1 ч. — “Шлок и Яу”; 7 ч. — “Шлок и Яу”, 1 и 3-я картины. Свет, грим, декорации, костюмы.

Вторник, 4-го. 11 ч. — “Ганнеле”; 1 ч. — “Шлок и Яу”.

Мейерхольд передал Брюсову контрамарку-приглашение на репетицию, выписанную им на своё имя:

«Вс.Э.Мейерхольду. Четверг, 22-го сентября в 12 час. дня на сцене репетиция в полной обстановке 3-го действия и сцены Нины из 4-го действия “Чайки”» (там же, л.21).

199. Из хроники газеты «Новости»

21 сентября 1905 г.

Как известно, в Москве основан бывшим артистом театра Станиславского г.Мейергольдом *новый театр* под названием «Студия».

Теперь при театре организован литературный комитет, в состав членов которого вошли сотрудники журнала «Весы» и «Вопросы жизни» и некоторые другие московские литераторы.

Г-н Чулков перевёл для «Студии» новую пьесу Вергарна, название которой держится пока в секрете.

Печатается по газетной вырезке, сохранённой Мейерхольдом (РГАЛИ, оп.1, ед.хр.3318, л.34).

200. Н.П.Ульянов — в кассу Студии

21 сентября 1905 г.

Получил в счёт декораций для «Шлока и Яу» сто (100) руб.

21 сентября

Н. Ульянов

Автограф: Музей МХАТ, ф.3, 7/26 (кассовые книги), л.216.

201. Алексей Ремизов**Театр «Студия»*****Наша жизнь, 22 сентября 1905 г., Петербург***

В конце сентября этого года в Москве открывается театр «Студия». Создание «Студии» принадлежит инициативе К.С.Станиславского и его ученика Вс.Э.Мейерхольда.

Брожение среди актёров московского Художественного театра, выразившееся четыре года тому назад в массовом уходе актёров из театра, знаменовало собой нечто большее, чем простое недовольство железной рукой необыкновенно даровитого учителя.

Нет, алкание чего-то другого, отвращение художника к шаблону, — вот то подлинное, что всколыхнуло актёров. Актёры разбрелись по провинции.

Правда, как вскоре обнаружилось, лишь немногим дано было вместить предчувствуемый разрыв со старым, переход в иной театр.

Ступени вверх круты, а нога тяжела на подъём.

Большая часть актёров тотчас же получила первые роли — режиссёров и, овладев положением, принялась до чёрточки копировать приёмы покинутой школы.

Теперь, куда ни взгляни, любая сцена смахивает на сцену московского Художественного театра. В какие-нибудь два-три года всевозможные театральные затеи, курьёзы и ереси превратились в норму, в правоверное, во что-то такое, без чего не обходится ни один спектакль.

В этом заслуга бывших актёров московского Художественного театра, они популяризировали идеи Станиславского.

И лишь единственный из учеников Мейерхольд, с горячностью бунтующего, почти одинокий, пошёл строить своё, новый театр, играть какую-то новую драму. «Новой Драмой» он и окрестил своё предприятие, просуществовавшее на юге России с 1902/03 г. до конца сезона 1904/05 г.

Эти три года были для Мейерхольда непрерывным кипением, метанием, опытами.

Реализм — то новое, что дал театру Станиславский, — провалился. Реалистическая постановка пьес рассыпалась в житейские не-типические мелочи, которые заслонили собой, завалили своей тяжестью суть, душу пьесы — её художественную правду.

Сочувствие зрителя актёру, невольное подыгрывание, заражение зрителя сценой — это условие существования театра превратилось мало-помалу в интерес-любопытство.

Я, зритель, больше уж не терзаюсь с страдающим героем, не надрываюсь от хохота, не плачу плачем моего действующего двойника, а любопытствую:

из чего тот или другой предмет сделан, как это хитро кто-то свищет по-соловьиному, и где это ветер с дождём уселись, по какую от меня руку — по правую или по левую...

Стало быть, следовало воспользоваться другими приёмами.

Оставался ещё старый академический, приотившийся на казённых сценах: это завывание, позирование, темперамент с вращающимися глазами и проч., но для таких актёров, как Мейерхольд, он был навсегда погребён первым спектаклем московского Художественного театра.

Тут заговорило то большое, что носит Станиславский и что дано было ученику как заповедь: *всякую пьесу надо передавать её словом.*

Реализм московского Художественного театра, реализм, опустившийся теперь до шаблона, был в своё время неизбежен. Станиславский начал с Чехова.

Правдивое изображение житейских мелочей, бытовые штрихи, позёвывающая интонация, серая скука — вот слово пьес Чехова. Иначе играть нельзя. Перед глазами — провал, устроенный Чехову напыщенной декламацией казённой постановки.

Беда в том, что, выставив Чехова, Станиславский как будто остановился. Успех открытия, душевное напряжение, а может быть, и ещё какие причины, затуманили зоркие глаза художнику.

Станиславский больше не помнит своей заповеди. На всё начинает смотреть через Чехова.

Ставится, например, «Когда мы, мёртвые, проснёмся»¹, а в каждом штрихе слышится «Чайка». Ибсен по Чехову!..

Наконец, Чехов пишет «Вишнёвый сад», нечто другое, чем раньше... и этого Чехова ставят по Чехову в кавычках.

А ведь в «Вишнёвом саду» есть такие места, которые отнюдь не укладываются в шаблон...

«О, моё детство, чистота моя! В этой детской я спала, глядела отсюда в сад, счастье просыпалось вместе со мною каждое утро, и тогда он был точно таким, ничто не изменилось (*смеётся от радости*). Весь, весь белый! О, сад мой! После тёмной ненастной осени и холодной зимы, опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя... Если бы снять с груди и с плеч моих тяжёлый камень, если бы я могла забыть моё прошлое!».

Тут уже не серая тоска, тут человек смеётся от радости, а тоска светится долгим лучом, хватает лучом до неба.

Тоска о прошедшем детстве, о чистоте, об утерянном саду, который не покидают ангелы небесные, о саду, представшем на минуту после тёмной ненастной осени и холодной зимы, как видение... Бог насадил Сад человеку...

Насколько достоверно, я не знаю, но идёт молва, будто постановка «Вишнёвого сада» на сцене московского Художественного театра не удовлетворила Чехова.

Был ли в конце концов доволен постановкой и сам Станиславский, — не думаю. А всё же заведённая машина, скрипя и хлопая, ходила, ходит, а что будет дальше делать, покажет время. Актёры привыкли...

Не придётся ли поставленную в репертуаре «Драму жизни» Кнута Гамсуна перенести в «Студию», а театр Кальдерона², о котором мечтает Станиславский?.. Актёры привыкли.

Всякую пьесу надо передавать её словом. Но по мере того, как открывается душа пьесы, начинает сказываться её слово, — отыскивается тон пьесы. Если тон найден, пьеса живёт и заражает. Тон проникает всю постановку: характер движения и расположения по сцене актёров и предметов, *mise en scène* пьесы, краски декораций и, наконец, чтение ролей.

Особенно чтение. В каждой фразе кроме логического ударения есть своё психическое³. Логическое даёт контур, обрисовывает черты, но сердце показывается мистическим. Секрет так называемого «нугра», быть может, и кроется в этом последнем ударении, потому что нередко стихи, прочитанные по всем правилам декламационного искусства, бездушны, не трогают.

Определить тон пьесы — найти её слово — задача режиссёра.

К счастью, Мейерхольд оказался достойным учеником своего учителя.

За трёхлетие своего самостоятельного театрального дела он сумел поставить драмы Ибсена, такие, как «Маленький Эйольф»⁴, Ст. Пшибышевского «Снег» с его «тоской» (*Sehnsucht*), Гофмансталя, Метерлинка; из «ходовых» по-своему подошёл к пьесе М. Горького «На дне», подчеркнув не упрёк и месть, а подполье с узенькими или совсем заколоченными окошками — дно — ничто — ледяной ужас, сорвиголову перед пустотою...*

Широкий репертуар, намеченный при открытии театра, трудно было использовать в провинции. Пришлось ставить посредственность, всякие столичные и провинциальные «гвозди». Но что поделаешь? Такое время. Теперь идут пьесы, затрагивающие наболевшее. — Театр «упрёка и мести» в своём определённом смысле ещё долго жить будет.

Посмотрите, что делается в провинции на спектакле, когда ставится «Гибель «Надежды»»⁵. А почему? Потому что всякий рад случаю выкрикнуть свои проклятия, хляснуть, залепить пощёчину этому вот... этим вот... с «призором» да с присмотром, с ключом и петлёй на случай...

Придёт время, такие пьесы уж больше не остановят.

Если читать теперь пьесы, которые ставились в начале великой французской революции, то не разберёшь в них никакого толку, упустив подобное обстоятельство. Из театра шла революция... «Зелёный попугай» загорался очагом мести.

* В понимании Горького Мейерхольд, как режиссёр, очень близко подходит к мыслям Д.С. Мережковского в его статьях о Горьком и Чехове. («Русское слово», июль-август 1905 г.) [Примеч. А.М. Ремизова.]

Такое время.

И может дойти до того, что при ином характере пьес театры будут пустовать.

Тут целая трагедия для художника.

А ведь театр... пустующий театр — бессмыслица.

Театр «Студия» открывает свои двери.

Труппа набрана Мейерхольдом в большинстве из участников в «Товариществе Новой Драмы»: Н.Н.Волохова, О.П.Нарбекова, Е.М.Мунт, А.П.Зонов, Н.Ф.Костромской, И.Н.Певцов и др.

Режиссировать пьесы будут: К.С.Станиславский, Вс.Э.Мейерхольд, Г.С.Бурджалов, В.Э.Репман и Б.К.Пронин.

Намеченный репертуар: «Смерть Тентажиля», «Принцесса Мален» Метерлинка, «Комедия любви» Ибсена, «Земля» (трагедия из будущих времён) Валерия Брюсова, «Les aubes» («Зори») Э.Верхарна (в переводе Г.Чулкова), «Эдип и Сфинкс» Пеладана, «Электра», «Смерть Тициана» Гуго фон Гофмансталя, «Тантал» Вячеслава Иванова, «Снег», «Гости» Ст.Пшибышевского, «Самуил»⁶ Стриндберга, «Сфинкс» К.Тетмайера, «Продавец солнца» Рашильд, «Праздник примирения», «Шлюк и Яу» Г.Гауптмана и т.д.

Приглашены художники Денисов (декорация к «Снегу»), Н.П.Ульянов (декорация к «Продавцу солнца» и «Шлюк и Яу»), С.Ю.Судейкин и Н.Н.Сапунов (декорация к «Смерти Тентажиля»), кн.Гугунава.

Музыку ставит И.А.Сац.

В залах «Студии» предполагается выставка картин молодых художников.

Выставка вместе с театром предпримет весною гастрольные поездки в Харьков, Киев, Одессу.

При театре учреждается «Литературное бюро», в котором участвуют В.Я.Брюсов, Ю.К.Балтрушайтис, С.А.Поляков, Г.И.Чулков и др. Заведующий бюро А.П.Зонов.

Печатается по: *Наша жизнь*, СПб., 1905, 22 сентября, с.3. Газетная вырезка сохранилась в архиве Мейерхольда (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.3318).

¹ МХТ показал пьесу Ибсена «Когда мы, мёртвые, пробуждаемся» 28 ноября 1900 года, режиссёр спектакля В.И.Немирович-Данченко.

² Ремизов был осведомлён о том, что в майских обсуждениях репертуара Студии возникла «Драма жизни», экспериментальный характер постановки которой уже тогда обдумывал Станиславский, и упоминалось о желании Станиславского обратиться к драматургии Кальдерона. См. *док.1, записи 18 и 29, док.2, запись 6*.

³ В газетной публикации фраза подверглась редакторской правке, нарушившей авторскую волю; должно было быть: «В каждой фразе кроме логического ударения есть своё мистическое». Это искажение Ремизов указал в очередном письме Зонову, см. *док.204*.

⁴ Режиссёром спектакля «Маленький Эйольф» был И.Н.Певцов. См.: *Наследие 2*, с.96.

⁵ Имеется в виду возобновление Мейерхольдом «Гибели “Надежды”» в сезон 1903/04 г. (см.: *Наследие 2*, с.71).

⁶ В газете искажено название пьесы «Самум», что Ремизов оговорил в письме Зонову.

202. А.М.Ремизов — Л.Д.Зиновьевой-Аннибал
23 сентября 1905 г., Петербург

23.IX.1905

Глубокоуважаемая Лидия Дмитриевна!

Ваше имя не попало в имена участников «Бюро».

Не я тому причина. Что же сделаешь с директорами «Н[ашей] ж[изни]», если они вычёркивают и сокращают по своему усмотрению и вкусу.

Вычеркнули всё о Брюсове, весь конец, напутали в репертуаре.

Исправит Г.И.Чулков в хронике «В[опросов] ж[изни]».

А.Ремизов

Автограф: РГБ, ф.109, 33, 57, л.1.

На бланке журнала «Вопросы жизни».

Письмо написано после появления в «Нашей жизни» статьи Ремизова «Театр “Студия”». Номер журнала «Вопросы жизни», в котором печаталась статья Чулкова, был подписан к печати 23 сентября.

Л.Д.Зиновьева-Аннибал ответила Ремизову в субботу 24 сентября (РНБ, ф.634, № 111, л.1-2):

«Дорогой Алексей Михайлович!

Сначала не поняла Вашего письма, потом Вячеслав объяснил. Неужели Вы думаете, что я могла претендовать на Вас за неупоминание моего имени в статье о бюро Мейергольда. Ведь в таком случае печатают те имена, которые по своей литературной известности поднимают престиж учреждения, в каких участвуют, я же ещё совершенно не заработала себе известности, да и литературной жизни моей ещё и году не стукнуло...

Что касается “Колец”, то опять-таки ведь они «намечены» у Вашкевич. Но всё же жаль, что Вы весной отговорили меня потолковать с Мейерхольдом о возможной, более сценической переработке. Здесь уже даже не вопрос честолюбия. Ведь поставить драму на сцене — значит впервые воистину родить её, а с напечатанной драмой за душой я, в сущности, так сказать, и вовсе ещё не выступала на литературном ристалище.

Собираюсь зайти к Серафиме Павловне сегодня.

Ваша Лидия Иванова.

Простите беспорядок письма: пишу очень второпях».

203. Г.И.Чулков

Хроника культурной жизни. Театр-студия
Вопросы жизни, 23 сентября 1905 г., Петербург

Современное общество переживает не только внешний, но и внутренний кризис. Ломаются не только учреждения, которые связали жизнь своими назой-

ливыми путями, но и вся культура. Перед нами раскрывается в своей страшной глубине великая и вечная трагедия, и желанная тревога распространяется с роковой быстротой во всех общественных слоях.

Быть может, пройдет год-другой и наше общество, завоевав себе политическую свободу, почит на этих политических лаврах и будет ещё долго ждать новой грозы — *социального* обновления; будем надеяться, что Россия пойдёт на этот раз более торопливым шагом, чем Европа, но и в таком случае мы пожелаем родине не останавливаться на *этапе* социального устройства, а двигаться дальше, зовя за собою мир, двигаться к великому концу, который раскроет перед нами последний трагизм последней свободы.

Перед всеми, кто почувствовал исторический процесс как путь к мировому освобождению, ставится ответственная задача, разрешение которой зависит не только от нашей мудрости, но и от нашей смелости. Легко решать вопрос о том, «что делать» в сфере социально-политической: кто воистину полюбил свободу, ей не изменит. Гораздо труднее решить этот вопрос по существу, в сфере культурной.

В этой сфере мы должны быть равно свободны и от мещанской примирённости и от холодного аскетического равнодушия к миру.

Каждый элемент культуры мы должны рассмотреть и переоценить с новой точки зрения. На этот раз я хочу подвергнуть такому суду наше отношение к театру.

Смысл искусства вообще заключается в раскрытии души художника, и это раскрытие влечёт за собой некоторое движение и взаимодействие личностей. Таким образом истинное искусство всегда содействует *единению* людей; и наш театр, как он ни удалился от своего древнего прообраза — *религиозного* театра, — всё же носит в себе некоторые элементы (не только идеи!), заставляющие нас признать в нём один из путей для общения и единения людей между собою. Поэтому нельзя говорить о безусловном его разрушении. Когда-то трагедии Эсхила и Софокла были воистину служением, культом, на который сходились древние, и религиозное их волнение было внутренне необходимо для актёров, так что вне этого волнения немисливо было представление. Этот экстаз загорается иногда и теперь в современном театре: вот почему, подвергая наш театр идейному суду, мы никогда не решимся кощунственно опрокинуть его алтарь.

Правда, существует мнение, что современный театр совершенно оторвался от религии и, следовательно, потерял смысл для человечества, поскольку оно ищет путей для союза в любви. Это мнение тайно заключает в себе более общее положение, которое отрицает ценность всемирной культуры. При таком отношении к культуре и в частности к театру нет места для действенной жизни и для творческого строительства. Здесь, очевидно, *мистический анархизм* стараются подменить тем вульгарным «анархизмом», который служит удобной

маской для обанкротившегося мирозерцания. В самом деле, ведь нет ничего легче, как отказаться от жизни под предлогом, что «преобразования» не нужны, так как необходимо «преображение». О, да: вне надежды на *преображение* нет религиозной жизни: но нельзя мыслить себе *преображение* вне мистического опыта, который является единственным путём к *последнему* преобразению. Приняв же этот мистический опыт, мы должны принять *отчасти* современный театр, ибо в нём ещё не угасли окончательно религиозные, мистические переживания, нам желанные.

Тем более мы должны приветствовать *новый* театр, театр Ибсена, Метерлинка, Чехова, — ибо здесь ясно выражен религиозный момент, и волнение, которое мы ныне испытываем, участвуя в нём, приводит нас к подлинному мистическому опыту. И для *мистического* анархиста приемлемо разрушение старого только чрез создание нового и совершенно не ценно *разрушение* само по себе; итак, нам нужен Ибсен, нам нужен вообще *новый* театр, как некогда был нужен театр Софокла, ибо ценность искусства не угасает в веках, как бы ни изменялись сценические формы и условия. Так Ибсен чрез Шекспира и длинную цепь трагиков мечтает коснуться того алтаря, который некогда был воздвигнут гением Эллады.

Мы имеем театр, который мог бы вновь привести нас к бессмертным богам, но — к великому нашему горю — мы почти потеряли зрительный зал. «Буржуа имущие и неимущие» отвернулись от жертвы Богу и не осмелились на состязание с Ним: холодные, полумёртвые, они уходят печальной вереницей в даль увядающей истории; но ведь расцветает история новых дней, и мы мечтаем вновь вернуться в покинутое святилище под сень колонн-деревьев, где всенародное искусство воплотит Музыку, где поэт и народ заключат союз навек. (Пророком такого театра у нас, русских, является — как известно — Вячеслав Иванов.)

Искусство, которое родится из недр нового общества, найдёт синтез мелодии и ритма (в пении, музыке и пляске) и сольётся с культом, и в нём, быть может, вспыхнут новыми огнями мечты древних и мятежные мечты нашего времени. Не через Бетховена ли мы подойдём к новой «коммунистической драме», о которой неустанно мечтал Вагнер?

Но и современное искусство символического театра уже обращает лицо своё вперёд к свободному религиозному служению, и потому мы не откажемся от него, памятуя,



Г. И. Чулков

что и ныне рампа теряет свою запретительную силу в мгновения творческого экстаза. И время для разрушения этого символического театра придёт не тогда, когда мы теоретически будем его отвергать, а тогда, когда мы по-новому религиозно будем творить.

Современный символический театр мы не признаём лишь постольку, поскольку он отошёл от культа и потерял чувство ритма и мелодии, и — с другой стороны — мы решительно отрицаем так называемый «реалистический» театр с его вульгарной погоней за «бытом».

В Москве организован новый театр — «Театр-Студия», — который, по-видимому, ставит себе задачей не преобразовать нашу старую сцену (что уже было сделано Художественным театром), а создать *новый* театр мистической драмы. Во главе Театра-Студии стоит В.Э.Мейерхольд*. Новый театр не порывает связей и отношений с театром г.Станиславского, и последний, как передают газеты, намерен поддерживать это новое дело своими советами и указаниями**.

Мы приветствуем это намерение устроителей не нарушать известной художественной преемственности; и эта преемственность особенно подчёркивается тем, что репертуар нового театра отчасти совпадает (в смысле выбора авторов) с репертуаром Художественного театра. Однако мы мечтаем, что Театр-Студия сумеет дать *новую* интерпретацию тем авторам, которых истолковывал по-своему театр гг. Немировича-Данченко и Станиславского. Мы имеем в виду Ибсена и Метерлинка.

Значение Художественного театра было аналогично значению А.П.Чехова: театр Станиславского исходил из реализма так же, как Чехов, — и так же, как он, роковым образом пришёл к символизму. *Образы*, утончаясь, сделались *прозрачными*.

* В.Э.Мейерхольд, бывший артист Художественного театра, в течение 1902-1904 годов руководил Товариществом Новой Драмы, которое подвизалось в наших южных городах. Талантливый, смелый режиссёр и культурный человек, В.Э.Мейерхольд является достойным товарищем и продолжателем К.С.Станиславского. [*Примеч.* Г.И.Чулкова.]

** Кроме главных руководителей, К.С.Станиславского и В.Э.Мейерхольда, режиссёрами выбраны: А.С.Кошеверов, Г.С.Бурджалов, Б.К.Пронин и В.Э.Репман; декоративная часть будет находиться в ведении: Н.Н.Сапунова, С.Ю.Судейкина, Н.А.Андреева, Н.П.Ульянова и др. Предположены к постановке: «Комедия любви» Ибсена; «Ганнеле» и «Красный петух» Гауптмана; «Земля» Валерия Брюсова; «Тантал» Вяч.Иванова; «Принцесса Мален» Метерлинка; «Эдип и Сфинкс» Пеладана; «Зори» и «Филипп II» Э.Верхарна; «Гости» и «Снег» С.Пшибышевского; «Драма жизни» Кнута Гамсуна; «Смерть Тициана» Гуго фон Гофмансталя; «Самум» Стриндберга; драмы Кальдерона (в переводе К.Бальмонта), пьесы А.Штеенбуха, Рашильд, Тетмайера и др. Первой пьесой для постановки намечена «Смерть Тентажиля» Метерлинка (в переводе Алексея Ремизова). Действие драмы будет сопровождаться музыкой, которую написать предложено композитору И.А.Сац. Театральным «Литературным бюро» заведует А.П.Зонов. [*Примеч.* Г.И.Чулкова.]

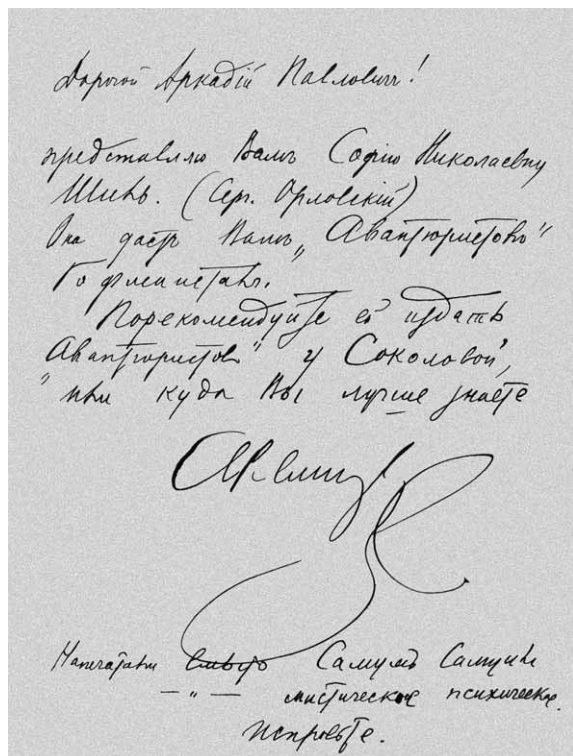
Ныне мы переживаем культурный кризис: необходимо выковать новые ценности, найти новый мистический опыт, — в противном случае нам угрожает ужас абстракции. Даже талантливые художники, если они не сумели благоговейно коснуться Земли, обречены на бесплодную химерическую игру в пустоте — и гаснут, гаснут искры их таланта, ещё вчера казавшиеся нам яркими...

Символизм Чехова имеет великую и вечную ценность, потому что он вырос, как цветок, из Земли. Но как не нужен тот «символизм», который выращивают холодные руки в оранжереях мещанской «культуры»!

Да спасут бессмертные боги Театр-Студию от такого «символизма» и от жалкого «декадентства», которое всё ещё питается подражанием Гюисмансу или — вернее — герою его романа «А rebours». Вот где воистину царство пошлости и мелкого беса! Но искусившись и пройдя чрез испытания *декадентства* (не поверхностного!), мы вступаем на светлый путь свободного всенародного искусства.

И перед Театром-Студией открывается новая задача — приблизить символическую драму к религиозно-мистическому театру.

Печатается по: *Вопросы жизни*, 1905, № 9, с.245-250. Опубл.: Мейерхольд в русской театральной критике. 1892-1918. М., 1997, с.45-48.



204. А. М. Ремизов — А. П. Зонову

24 сентября 1905 г., Петербург

Дорогой Аркадий Павлович! Представляю Вам Софию Николаевну Шиль (Серг. Орловский).

Она даст Вам «Авантюристов»¹ Гофманстала.

Порекомендуйте ей издать «Авантюристов» у Соколовой или куда Вы лучше знаете.

А. Ремизов.

Напечатали вместо:
Самум — Самуил,
мистическое — психическое.
Исправьте.

Автограф: Музей МХАТ, КС, № 14548, л.158.

Вместе с этим письмом Ремизов послал Зонову экземпляр своей статьи из петербургской «Нашей жизни» и указал опечатку в названии пьесы Стриндберга и своевольное исправление одной из важных формулировок статьи, сделанное редакцией.

¹ Речь идёт о пьесе Гофмансталя «Авантюрист и певица».

205. А.П.Зонов — А.М.Ремизову

24 сентября 1905 г., Москва

Дорогой Алексей Михайлович!

Ждал и кажется уже не будет экз. «Наша жизнь», где напечатана «Студия». Нельзя ли похлопотать, чтоб выслали¹. Нелидов служит у Комиссаржевской. Удосужусь только — напишу. Всего хорошего!

Любящий Аркадий

Автограф: РНБ, ф.634, № 113, л.14.

¹ Экземпляр газеты Ремизов выслал Зонову 24 сентября, см. *док. 204*.

206. К.С.Станиславский — С.А.Попову

25 сентября 1905 г., Москва

Дорогой Сергей Александрович,

не по моей вине произошла задержка во взносе денег в конторе Юнкера из нашего Товарищества. Простите!.. Прилагаю чек в 15 000 р. за № 27473.

Не откажитесь получить по нём деньги и выдать подателю расписку.

Жму Вашу руку.

Душевно преданный

К.Алексеев

25 сент. 905

Печатается по копии, снятой С.А.Поповым: ГЦТМ, ф.216, ед.хр.252.

Станиславский возвращал С.А.Попову часть суммы, которую летом Попов ссудил Студии.

207. С.Н.Шиль (Сергей Орловский) — А.П.Зонову

25 сентября 1905 г., Москва

Москва, 25 сент.

Милостивый Государь! Вчера проездом из Норвегии была в Петербурге и узнала в редакции «Вопросов жизни» и по письму г.Мейерхольда, что Вы же-

ляли бы поставить драмы Гофмансталя в моём переводе. Я их перевела пять штук, и все они к Вашим услугам, если желаете.

Привезла «Авантюриста», который был уже набран в «Вопросах».

Будьте любезны, сообщите, когда я могу застать Вас для переговоров, если Вы не переменили своих планов. Завтра, например, утром?

С совершенным уважением

Софья Шиль (Сергей Орловский).

Драмы я перевела такие:

напечатано в «Правде» — «Женщина в окне», «Свадьба Зобеиды», «Авантюрист» («Theater in Versen»);

напечатано в «Вопросах жизни» — «Безумец и смерть», «Смерть Тициана».

Автограф: Музей МХАТ, КС, № 14548, л. 159.

208. О. Дымов — В.Э. Мейерхольду
25 сентября 1905 г., Петербург

СПб. Пушкинская, 14, кв. 15

25 сент.

С радостью соглашаюсь на лестное предложение Ваше быть участником Литературного бюро при театре «Студия», которому от души желаю удачи.

«Каин» похож очень на «Голос крови», но всё же считаю это пьесой самостоятельной. По-моему, «Голос крови» ставить вообще не следует, «Каин» вышло скоро. Вышло также сатирический очерк в одном действии «Бюрократическим путём». Чем могу, желаю быть полезным театру, и в этом смысле прошу располагать мною.

Уважающий Вас

О. Дымов

Автограф: Музей МХАТ, КС, № 14548, л. 160.

Постановку пьес Дымова «Каин» и «Бюрократическим путём» Мейерхольд осуществил в Товариществе новой драмы в 1906 г.

209. Канцелярия Союза драматических писателей — А.П. Зонову
27 сентября 1905 г., Петербург

Милостивый государь Аркадий Павлович. Канцелярия Союза имеет честь сообщить Вам, что Комиссия по переводу пьес председателя пока ещё не избрала.

За необходимыми для Вас сведениями благоволите обращаться в Канцелярию Союза.

Адрес Члена Союза А.И.Косорова: СПб., Преображенская 13, кв.15.

Делопроизводитель [подпись]

Музей МХАТ, КС, № 14548, л.163.

210. С.А.Попов — в кассу Студии

27 сентября 1905 г.

Выдать Сапунову 50 руб.

С. Попов.

27 сентября.

Автограф: Музей МХАТ, ф.3, 7/26 (кассовые книги), л.309.

211. С.Ю.Судейкин — в кассу Студии

28 сентября 1905 г.

Получил за декорации «Ганнеле» пятьдесят рублей (50 руб.).

28 сентября 1905 г. *Сергей Судейкин*

Разрешено С.А.Поповым.

Автограф: Музей МХАТ, ф.3, 7/26 (кассовые книги), л.328.

212. В.Е.Ермилов — С.А.Попову

Конец сентября — начало октября 1905 г., Москва

М.Бронная, д. Гирш, кв. 90

Многоуважаемый Сергей Александрович!

У меня к Вам два дела. Первое — как представитель редакции «Русской мысли» обращаюсь к Вам с просьбой, — если находите полезным — посылать в редакцию билет на спектакли: редакция поручила мне писать постоянно о «Студии», на что я охотно согласился, горячо сочувствуя прекрасному делу и его симпатичнейшей идее.

Второе дело — это просьба. Пристройте, Сергей Александрович, подателя этого письма, Александра Васильевича Гольдштама¹, к какому-нибудь у Вас

делу. Он — член Общества искусства и литературы, участвовал в его концертах, учился в Императорском театральном училище, хорошо владеет немецким литературным языком, пишет и печатает стихи, служит в Контроле, где начальник — А.А.Желябужский², лично знающий его хорошо и отлично к нему относящийся, — словом, честный, образованный человек.

Я слышал, что в Студии свободно место кассира. Хорошо бы, если бы предложили это место ему.

По пению он ученик Александровой-Кочетовой³. Пел часто, весь сезон в Новом театре в пьесе «Пустоцвет» и др. Может пригодиться Вам для пения в хоре и соло, для небольших ролей и в драме. Может быть полезен и как переводчик пьес с немецкого, которым владеет прекрасно и очень литературно. Устройте его — он человек семейный. Будет Вам полезен.

Преданный Вам *В.Ермилов*

Автограф: Музей МХАТ, КС, № 14548, л.162-162 об.

Помета Мейерхольда: «А.П.Зонову. Ответить, что просьба будет исполнена».

¹ В «Дневниках» В.А.Теляковского за 1898 — 1901 годы упомянут «ученик драматических курсов» Гольдштам.

² А.А.Желябужский служил главным контролёром Курской и Нижегородской железной дороги.

³ А.Д.Александрова-Кочетова, певица, профессор Московской консерватории.

213. В.Э.Мейерхольд — в кассу Студии

30 сентября 1905 г.

И.А.Сацу для раздачи жалования оркестру и хору шестьсот (600) рублей.

Вс. Мейерхольд.

30 сент. 05 г. Шестьсот рублей получил.

Илья Сац

Автограф: Музей МХАТ, ф.3, 7/26 (кассовые книги), л.358.

214. И.О.Пальмин — В.Э.Мейерхольду

30 сентября 1905 г., Москва

В.Э.Мейерхольду. Москва

Милостивый государь Всеволод Эмильевич! Имею честь покорнейше просить Вас пожаловать за разрешением на постановку пьес, авторские за которые

взимаются Союзом драматических и музыкальных писателей. Означенное разрешение Вы получите у меня.

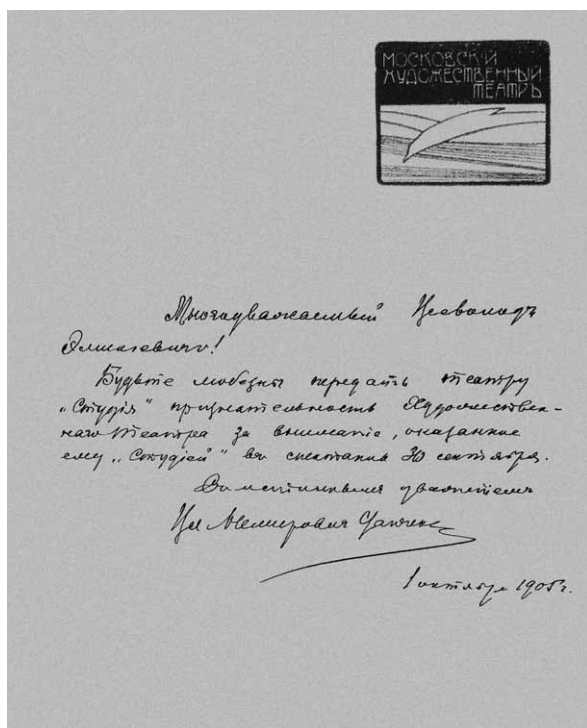
Кроме того доведу до Вашего сведения, что пьесы членов Союза г.Потапенко «Крылья связаны» и г.Рышкова «День денщика Душкина» не разрешены к постановке в театрах г.Москвы и её окрестностей.

И. Пальмин

Музей МХАТ, КС, № 14548, л.165. На бланке: «Императорское русское театральное общество. Театральное справочно-статистическое бюро».

215. В.И.Немирович-Данченко — В.Э.Мейерхольду

1 октября 1905 г., Москва



Многоуважаемый Всеволод Эмильевич!

Будьте любезны передать театру «Студия» признательность Художественного театра за внимание, оказанное ему «Студией» в спектакле 30 сентября.

С истинным уважением

Вл. Немирович-Данченко.

1 октября 1905 г.

Автограф: Музей МХАТ, КС № 14548, л.166. На бланке: «Московский Художественный театр».

Остаётся не ясным, в чём именно проявилось внимание, оказанное Студией Художественному театру в день открытия сезона 1905/06 года: шла «Чайка», Мейерхольд играл Треплева. «Поднесены были: портрет А.П.Чехова и 2 корзины театру, венок К.С.Станиславскому, венок В.Э.Мейерхольду, цветы О.Л.Книппер», — отметил в «Дневнике спектаклей» помощник режиссёра Н.А.Румянцев.

Спектакль был анонсирован как «50-е представление», хотя на деле (как отмечено в «Дневнике спектаклей») «Чайка» шла в 49-й раз. Основной состав сыграл «Чайку» семь раз — 30-го сентября, 3-го, 6-го, 8-го, 23-го, 30 октября и 10 ноября; в спектаклях утром 14-го, 18-го и 23 ноября и утром 3 декабря Мейерхольда и М.П.Лилину (Нина) заменяли В.В.Максимов и Л.А.Косминская. Вспоминая о В.В.Максимове в роли Треплева, Т.Л.Щепкина-Куперник в кн. «Театр в моей жизни» (М.-Л., 1948, с.392) писала: «Роль была не для него. Он оставался в ней чистой воды лирическим “любовником”; того внутреннего распада, той обречённости, которая должна чувствоваться в Трепеле, в нём не было». Но ссылаясь на рассказ той же Т.Л.Щепкиной-Куперник, биограф артиста утверждал, что «в трактовке Треплева Максимовым была снята та навязчивая тоскливость, которую вносил в спектакль Мейерхольд», и назвал это новой трактовкой роли (см.: *Гловацкий Б.* Владимир Максимов. Л.-М., 1961, с.27). Там же приведён рассказ актёра о том, что Станиславский «после каждого спектакля детально анализировал просчёты молодого артиста и давал положительную оценку тому, что было хорошо сыграно».

Сопоставление новой (1905) и первоначальной (1898) редакций «Чайки» Мейерхольд включил в статью «К истории и технике театра» и видел в нём бесспорное доказательство того, что МХТ всё убеждённое погружается в разработку натуралистического метода.

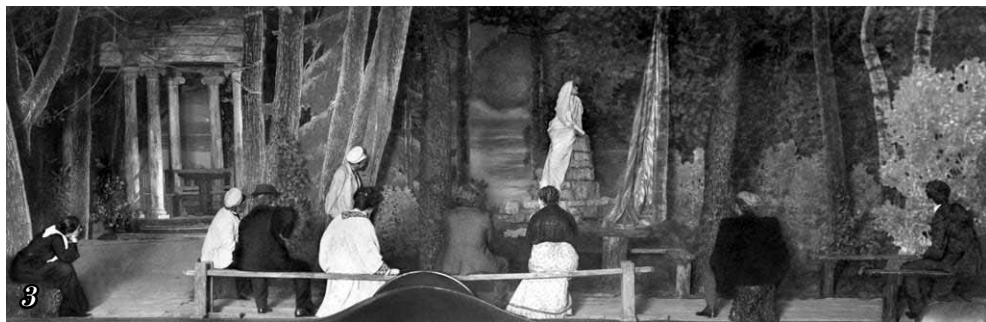
В черновиках статьи сказано: «По “Чайке” можно показать, как театр погубил себя, пойдя по неверному пути. Тут стремление всё показать и боязнь тайны. В “Чайке” 1898 года не видно было, куда уходили через мостик и пропадали в чащу. В “Чайке” 1905 года уходили в овраг. Отсутствие окон в третьем акте (98 г.), окна (в постановке 1905 г.)» (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.772, л.19-19 об.).

В окончательном варианте статьи аргументация развёрнута подробно:

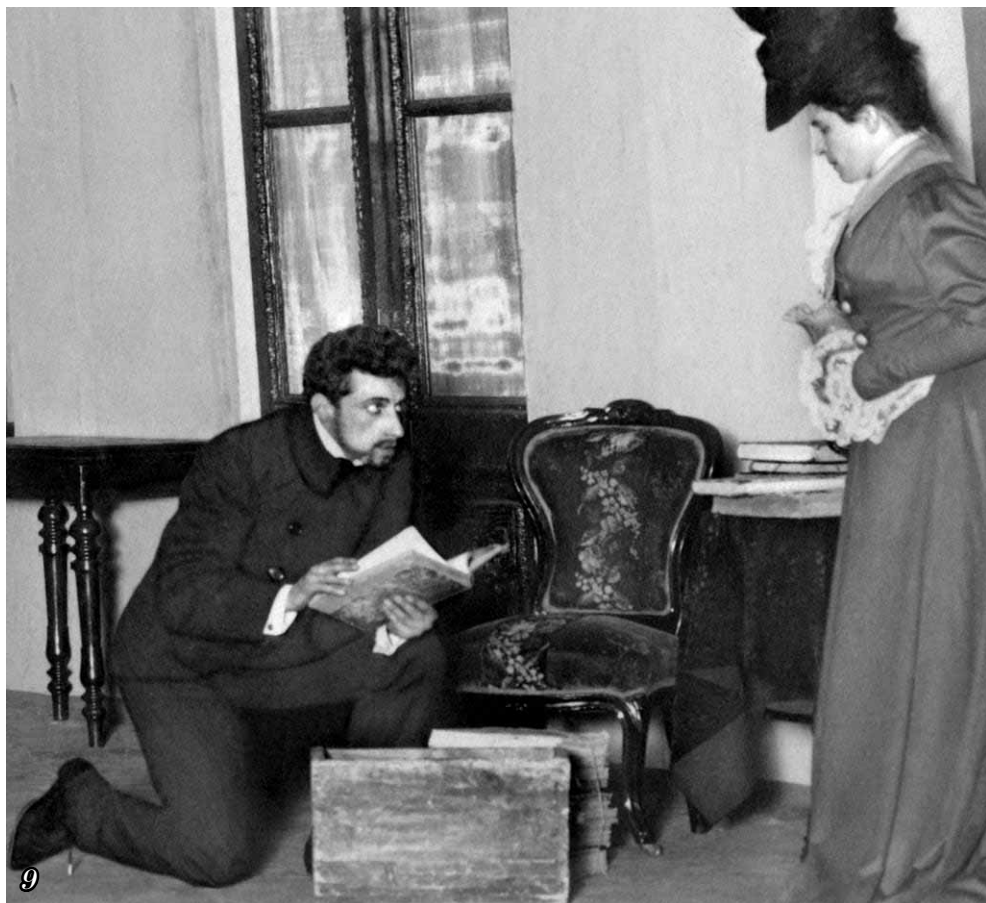
«При первой постановке “Чайки” в первом акте не видно было, куда уходили действующие лица со сцены. Пробежав через мостик, они исчезали в чёрном пятне чащи, куда-то (тогда ещё художник театра работал без сотрудничества лепщиков); а при возобновлении “Чайки” все углы сцены были обнажены: построена была беседка с настоящим куполом и с настоящими колоннами, и был на сцене овраг, и было ясно видно, как люди уходят в этот овраг. При первой постановке “Чайки” в третьем акте окно было сбоку, и не был виден пейзаж, и когда действующие лица входили в переднюю в калошах, стряхивая шляпы, пледы, платки — рисовалась осень, моросящий дождик, на дворе лужи и хлопающие по ним дощечки. При возобновлении же пьесы на технически усовершенствованной сцене окна прорублены против зрителя. Пейзаж виден. Воображение ваше молчит, и что бы действующие лица ни говорили про пейзаж, вы им не верите, он никогда не может быть таким, как говорят: он нарисован, вы его видите. И отъезд на лошадях с бубенцами (в финале третьего акта) в плане первой постановки лишь чувствовался за сценой и ярко рисовался в воображении зрителя, в плане же второй постановки зритель требует, чтобы видны были эти лошади с бубенцами, раз видна веранда, куда уходят отъезжающие люди» (*Мейерхольд 1968*, ч.1, с.116-117).

Три выпуска фототипий спектакля были изданы Ю.Лешковским [М.,1906]. На с.326-332 см. сцены первого акта — фото 1-3, сцены второго акта — фото 4-5, сцены третьего акта — фото 6-7, сцены четвёртого акта — фото 8-17; Треплев — Мейерхольд, Сорин — В.В.Лужский, Заречная — М.П.Лилина, Тригорин — К.С.Станиславский, Аркадина — О.Л.Книппер.

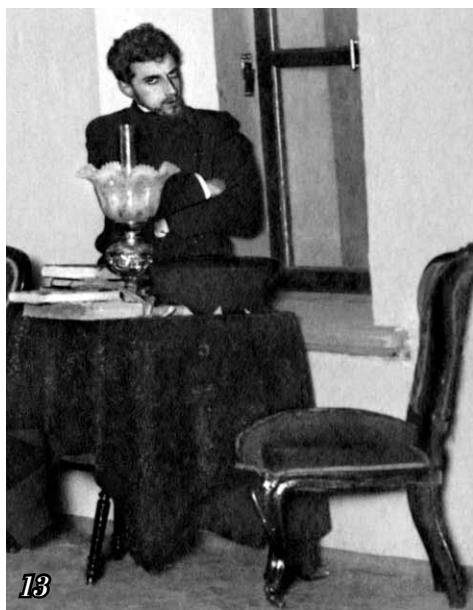


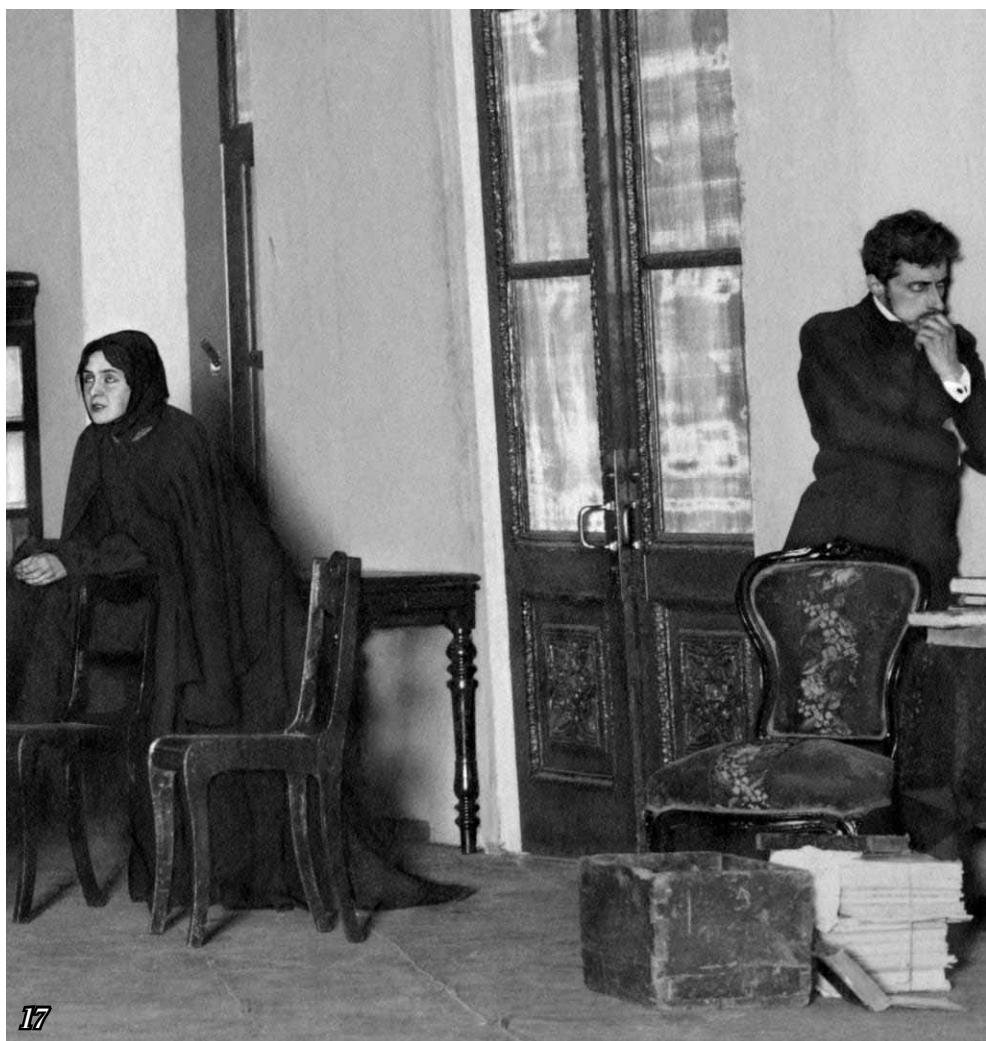












216. В.Левченко — В.Э.Мейерхольду
1 октября 1905 г., Тифлис

Дорогой и глубокоуважаемый Всеволод Эмильевич.

Сейчас пришёл из театра, где смотрел труппу нашего нового антрепренёра г. Кручинина¹. Открыли сезон пьесой Н[емировича]-Данченко «Последняя воля». Невыразимо грустно стало на душе после первого же акта спектакля.

Каким хорошим чувством наполнялось, бывало, сердце, глядя на Ваши спектакли, — умом, интеллигентностью, тонким художественным вкусом веяло со сцены всякий раз, как раздвигался ваш зелёный занавес, чувствуешь, бывало, что присутствуешь в храме искусства... Что же испытывал я сегодня на спектакле кручининской труппы?.. Ни на мгновение меня не захватило. Пошлость, пошлость и пошлость. Бездарностью веяло от каждой фразы, от каждого шага актёров на сцене. Все они «представляли», каждый думал только о себе, как бы это поэффектнее сказать фразу, да покрасивее стать в позу. Да, красота на сцене великая вещь, хотелось крикнуть им, — но красота правдивая, то есть жизненная, — красота осмысленная, одухотворённая, а не лакейская. В постановке рутина, шаблон, а местами прямо недомыслие. Да!

Где Вы, наш дорогой, хороший, умный, чуткий художник Всеволод Эмильевич? Ей Богу, мне слёзы душили горло сегодня в театре, когда я вспоминал Вас... Вы немножко знаете, как я люблю театр и его искусство и поймёте меня... моё негодование на сегодняшний спектакль и моё горькое сожаление, что у нас не Вы. Говорят — по первому спектаклю судить нельзя, а я думаю, что можно, — тон может измениться к лучшему, когда актёры «сживутся», когда режиссёру удастся объединить актёров, заставить их проникнуться общей идеей, но степень дарования и физиономия актёра сразу становятся ясными. Дай Бог, чтобы я ошибся, дай Бог успеха этой труппе, но думаю, что его не будет. Где-либо в глухой провинции с невзыскательной публикой эта труппа, пожалуй, имела бы успех. Но у нас, где Вы привили так много хорошего, многих просветили и показали чистое искусство, кручининское дело успеха иметь не будет, по крайней мере не должно иметь. Сбор сегодняшний 472 р.; помещало тревожное настроение публики после недавнего метания бомб на улицах.

Боже, какое тяжёлое время переживаем мы все в настоящий «исторический момент».

Как дела Вашей Студии? От души желаю всякого успеха.

Крепко жму Вашу благородную руку, искренно Вас любящий

Виктор Левченко.

Ольге Михайловне шлю мой привет.

Автограф: РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.1856, л.1-2 об.

В сезон 1905/06 г. в Тифлисе антрепренёрствовал А.Н.Кручинин.

217. А.П.Зонов — В.Я.Брюсову**3 октября 1905 г., Москва**

Многоуважаемый Валерий Яковлевич!

Будьте настолько любезны приехать завтра 4-го октября в 12 часов. Пишу по поручению Вс.Э.Мейерхольда, он будет ждать в назначенный час.

Было бы прелестно, если прослушаете репетицию «Шлок и Яу», которая будет в 1 ч. в присутствии К.С.Станиславского. Слышать Ваше мнение, Ваши замечания — праздник для труппы. У всех свежо очарование Ваших слов на репетиции «Смерти Тентажиля». Не откажите!

Глубоко уважающий

А.Зонов

Автограф: РГБ, ф.386, к.86, ед.хр.63.

По «Репертуарному календарю» репетиции «Шлюка и Яу» в этот день состоялись в 11 час. и в 7.30 час.; Станиславский предполагал быть на второй половине утренней репетиции. К этому дню можно приурочить рассказ Веригиной об участии Станиславского в репетиции третьего акта «Шлюка и Яу» (см. с.728-729).

218. С.Ю.Судейкин — в кассу Студии**3 октября 1905 г.**

Получил за материал для костюмов «Тентажиля» 25 рублей 3-го октября 1905 г.

Сергей Судейкин

Автограф: Музей МХАТ, ф.3, 7/26 (кассовые книги), л.39.

219. В.Э.Мейерхольд — в кассу Студии**4 октября 1905 г.**

В кассу.

Н.Н.Сапунову для передачи скульптору Бромирскому за формовку и отливку скульптуры для белого фойе двадцать пять (25) руб.

Вс.Мейерхольд.

4 октября 05 г.

Автограф: Музей МХАТ, ф.3, 7/26 (кассовые книги), л.40.

220. М. А. Михайлов — в кассу Студии
4 октября 1905 г.

Счёт Театру Студия от живописца М. Михайлова.

За роспись Чайного фойе по уговору за 25 рублей. Итого 25 рублей.

М. Михайлов

Двадцать пять рублей выдать.

Вс. Мейерхольд.

4 окт. 05

Деньги получил сполна.

М. Михайлов

Автограф: Музей МХАТ, ф.3, 7/26 (кассовые книги), л.48.

221. В. О. Нилендер — В. Э. Мейерхольду
Начало октября 1905 г., Москва

Многоуважаемый Всеволод Эмильевич,

посылаю Вам обещанную программу моей работы о Художественном Театре. Здесь даны лишь основные черты — и дальнейшая разработка представляется, конечно, необходимою.

Пока же хочу дать Вам материал для нашей будущей беседы. Я буду говорить лишь о том, что считаю истинным искусством, а таким является по-моему — чистое искусство.

Я признаю реализм и символизм за два основные элемента в искусстве античном, и настоящем, и будущем. Мистицизм же не постоянным, хотя тоже не менее важным.

I. [Античная трагедия]

Античная трагедия состоит: из героев (реализм), народа (символ), богов (мистицизм). Вне этого она невозможна. Но все эти элементы так переплетены между собою, что это разделение всё-таки условно: *Δίκη* — символика и мистицизм, Лайос — реалист и мистик, Народ — символ и реалист. Вахк и Дионис — враги *Δίκη*, они — в этой трагедии. «Антигона» — первый высший образец, слияние всех искусств при наименьшем развитии театральной техники.

Античная трагедия по существу никогда не будет возможна, даже в идеальном театре Будущего. Но условно — она может быть дана — хотя и не теперь. Для античной трагедии необходимо: уничтожение зрительного зала или сце-

ны — что-нибудь одно. Останется одно: сцена. Зритель взойдёт на неё, сольётся с «актёром». Будет священнодействие. Театр по устройству должен быть греческим. «Представление» не будет иметь ежедневный характер: изредка, часто, но не ежедневно: это праздник. Греки ждали его. Зритель будет одет греком, загримирован, будет Народом.

Это будет «демократизация мифа» и театра. Это чуждая мечта — но возможная. Стремиться к ней и кричать и кричать о ней — должно. Все другие постановки «Антигоны» будут при возрастающем их совершенстве вести нас к «народному» театру.

Может быть написана из русской жизни трагедия восьмого, девятого века. Это тоже будет «античная» трагедия, но национальная.

II. [Реальная драма]

Реальная драма: «Ю. Цезарь» (историческая), «Ромео» (личная), «Столпы общества» (драма), «Ревизор» (комедия), «Дядя Ваня» (жизненный реализм). Такую драму дал Художественный Театр. Всё что он делает — удовлетворяет этой драме. Сцена и зрительная зала остаётся. Будут новые вещи в этом роде — и Божественный Театр останется как *часть* истинного искусства. Если он выйдет из этих рамок — он погиб (как было с Метерлинком).

III. [Символическая драма]

Символическая драма (трагедия). Прежде чем сказать о репертуаре, скажу об условиях её постановки. Зрительная зала остаётся: здесь культура личного переживания, а не народ.

Что такое символ? Знак всего, что есть и входит с нами в общение: абстрактная идея Бога — не символ (философия), но сам Бог — символ. Носитель символа — всё человечество, но не человек, которым оно заменяется в драме. Каждый отдельный слепой Метерлинка есть человечество. Но ведь это условность.

Если зритель видит «Слепых» в Художественном театре, то считает, что видит аллегория в слепом. Это потому, что условное он воспринимает как условное: пусть слепой будет человечеством. Тут происходит в зрителе раздвоение между чувством и умом.

Нужно сделать, чтобы это условное воспринималось безусловно, чтобы неподвижное бытие воспринималось как текучее: чтобы зритель чувствовал символ в театре, а дома размышлял о нём. Чтобы он видел не отдельные деревья, а весь громадный лес жизни, верил в его птиц и леших.

Необходимо продолжить и расширить работу, начатую Художественным театром: создавать настроение.

Вуализация сцены, китайские тени, стон или радости или крики артиста в тёмном, светлом зале; артисты в нём, запахи, колокола, музыка, тени нематериальные (световые — первый вид духа людям) — всё это не объясняет

символ, как думает, например, Вашкевич, но помогает чувствовать его. Тут работа театральной техники. Задача громадная! Studio так или иначе должна выполнить его¹, должна это² всё прибавить к своему.

О репертуаре ничего не могу сказать: всё написанное само за себя говорит. Классифицировать пьесы тоже не могу: символизм слишком близок нашим глазам, нет перспективы.

Вот вкратце мои мысли. Хотелось бы поговорить — но это на после.

Уважающий Вас Ваш единомышленник

Вл. Нилендер.

Мой адрес: Б.Козихинский пер., д. Чебышевой, кв.24.

Автограф: РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.2106, л.1-3.

¹ Так в автографе.

² Первоначально было: «...должен к этому».

К письму приложен план («программа») будущей статьи о МХТ и Студии:

I.

а) *Какие традиции воспринял Императорский театр от своих лучших и гениальных предшественников?* (Классицизм, литература; реализм, сцена.)

б) *Роль Императорского театра в развитии общественного самосознания.* (Как единственное просветительное учреждение среди «легальных учреждений». Воссоздание и импульс творчества Островского. Воссоздание Гоголя. Наибольший расцвет сценического и некоторое достижение жизненного реализма. Блестящие плеяды.)

в) *Вырождение Императорского театра* (бюрократизм, чиновничество, система бенефисов, отсталость специально театральной техники, рекламирование бездарных авторов, поклонение отдельному артисту и гнёт других. Нелепая роскошь, безвкусица. Преследования лиц свободного духа, падение реализма в наши дни и т.д.).

[д] *Отражение постановки театрального дела в столице на провинциальной сцене* (копировка главных недостатков Императорского театра. Отсутствие всякой образованности, полнейшее ремесленничество. Бородай и др. как редкое исключение).

№. Это введение не может иметь специальный характер исследования. Оно должно лишь указать на основные моменты в истории «падшей» Императорской сцены, должно указать на органическую связь Художественного театра с Императорским: несомненно, что лучшие традиции, гаснущие теперь в Императорском театре, — Художественный театр воспринял. Но им было сделано и немало реформ. Художественный театр «не нарушить пришёл закон, но исполнить» — вот слова одного из его критиков. Художественный театр не гомункул, зародившийся сам в колбе. Все вышеуказанные моменты в истории Императорского театра приводят к необходимости создания именно Художественного театра.

II.

а) *Зарождение Художественного театра* (Общество искусства и литературы, «Пушкино», разработка комиссией основных положений и т.д.).

б) 1) *Возникновение Художественного театра как самостоятельной общественной единицы* (Эрмитаж. Репертуар. Общественная деятельность — ученические

спектакли, Общество народных развлечений, взаимоотношения и т.д.). 2) *И его огромное культурное значение как преобразователя театрального дела на новых началах и с новыми целями.*

Новые начала — взаимодействие, отмена бенефисов, усовершенствование театральной техники, любовь к литературе, уяснение классиков и т.д.

Новые цели: создание образцового репертуара, жизненного реализма на смену сценическому, воспитание артиста, публики, реализация символизма («Дикая утка» — неудачная, но это — подготовка для будущего правильного понимания, а также и «Антигона» — возврат бессознательный и неполный к классицизму).

е) *Роль Художественного театра как борца, отстаивавшего лучшие традиции прошлого и расчистившего поле для свободного воплощения художественных образов в настоящем (для себя) и в будущем (театр Мейерхольда).*

Роль Художественного театра окончательно выясняется после недавней постановки Метерлинка: театр дал меньше, чем хотел, но никогда в других, *основных* своих пьесах не давал меньше, чем хотел. Смерть «сценического реализма» — окончательная. Раскол: Мейерхольд и искатели более полной истины. *Ego задачи u Studio*. Раздвоение репертуара в провинции: репертуар Художественного театра и репертуар старый. Рабская копия. Просветительное влияние её. Развитие эстетического вкуса у провинциального зрителя.

Одна из задач как Художественного театра так и всего будущего: уничтожить стену между зрителем и артистом; вернуться к классицизму — другая задача; дать символическую драму — третья. Как следствие — безусловный коллективный труд и новое развитие техники материальной и артистической. Вашкевич и его непонятное «Дионисово действо». Об основных мотивах античной трагедии. О классическом водевиле («Медведь» Чехова). О слиянии искусств. Современное разделение драмы вообще.

В. Многие вопросы могут войти сюда при личной беседе. Важно также конкретное освещение фактов.

III.

Деятели Художественного театра и их воззрения на задачи Художественного театра. Помощью руководящих вопросов: почему Вы поступили в Художественный театр? Как Вы смотрите на его задачи? Отвечает ли Художественный театр всем запросам Вашей души и призвания? Что отталкивает Вас от постановки театрального дела в Императорских театрах и провинции?

С помощью этой, так сказать, черновой работы можно выяснить воззрения артиста.

IV.

Художественный театр, общество и пресса. Театральные критики: столичная и провинциальная пресса, периодические издания. Отношение общества. Художественный театр как импульс для творчества некоторых молодых писателей. Художественный театр как подспорье для исторической, бытовой и народной живописи, фотографии и скульптуры («Цезарь», «Антигона», «Царь Фёдор»).

V.

Заключение.

Автограф: там же, л.4-5 об.

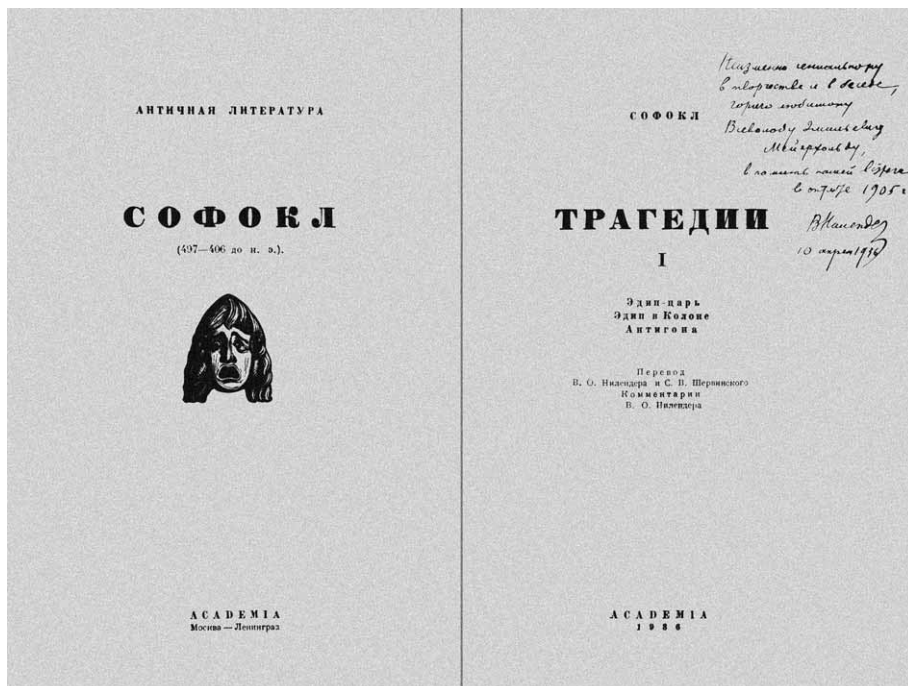
В. О. Нилендер (1883-1965), переводчик и литературовед, в 1905 г. студент классического отделения историко-филологического факультета Московского университета, сотрудничал в «Весах» (см.: Русские писатели. 1800-1917. Т.3, с.332-333).

В описи РГАЛИ публикуемое письмо отнесено к 1910-м гг., в «Русских писателях» датировано: «не ранее конца 1908 г.». Последняя датировка опирается, очевидно, на упоминание о «Ревизоре» во втором параграфе письма, но там идёт речь о пьесе Гоголя, а не о спектакле МХТ (премьера 18 декабря 1908 г.); там же упомянута трагедия Шекспира «Ромео и Джульетта», в МХТ не ставившаяся. Наиболее поздняя работа Художественного театра из известных автору письма — «недавняя постановка Метерлинка», «Слепые» (так называемый «Метерлинковский спектакль», премьера 2 октября 1904 г.). Не знает автор письма и о судьбе Студии на Поварской, о её ликвидации, свою задачу он видит в теоретическом обосновании её будущих позиций и её противостояния Художественному театру. Упомянув о «Дионисовом действе» Н.Н.Вашкевича Нилендер имеет в виду его литературный эскиз, изданный «Скорпионом» (ценз. разрешение 26 мая 1905 г.), а не созданный им недолговечный одноимённый театр, показавший свой единственный спектакль — «Три расцвета» К.Д.Бальмонта — 6 января 1906 г. (см. с.387).

Комментируемое письмо написано к предстоявшим беседам автора с Мейерхольдом. В блокноте Мейерхольда «№ 4» отмечено: «28 ноября Нилендер у меня» (см. *док.140, запись 56*). Намечавшаяся беседа состоялась после ликвидации Студии, и ликвидацию Студии можно считать причиной того, что статья Нилендера не была написана.

На подаренной Мейерхольду 10 апреля 1936 г. книге своих переводов, выполненных вместе с С.Ю.Шервинским (*Софокл. Трагедии. М.-Л., 1936*; ныне хранится в ЦНБ СТД), Нилендер написал:

«Неизменно гениальному в творчестве и в беседе горячо любимому Всеволоду Эмильевичу Мейерхольду в память о нашей встрече в октябре 1905 г.»



222. С.С.Игнатов — директору театра Студия
Начало октября 1905 г., Москва

Директору Театра-Студии. Милостивый государь! Мы не имеем возможности сами доставать дешёвые билеты и потому позволяем себе обратиться к Вам с покорнейшей просьбой: не можете ли Вы оставлять для нас с начала сезона ежедневно 3 билета ценою до 1 рубля (конечно, лучше дешевле)? Если это возможно, мы просили бы Вас оставлять билеты до 5 час. дня накануне спектакля в кассе театра. Не откажите ответить по адресу: Москва, Курский вокзал, казённый дом. Сергею Серг. Игнатову.

Гимназисты 7-го класса московской 3-й гимназии.

Автограф: Музей МХАТ, КС, № 14548, л.146-147.

О дружбе Мейерхольда с С.С.Игнатовым и его родителями см.: *Наследие 1 и 2* (указ. имён).

223. Из хроники газеты «Вечерняя почта»
7 октября 1905 г., Москва

Москва, успешно обновившая в лице Художественного театра приёмы сценического творчества, собирается сделать попытку к дальнейшему обновлению этого творчества. И на этот раз более смелую.

Художественный театр в основе своей оставил реализм. Он, следовательно, преобразовал только приёмы творчества современного театра. Вновь возникающий театр, — театр Студия, ставит своею задачею обновить самую основу театра и явиться истолкователем произведений тех авторов, которые порвали с реализмами и избрали своим миром область отвлечённых идей и символов.

Театр Студия открывает свои двери в половине октября. Он помещается в доме Гирша (пока временно). Зрительный зал там теперь заново отделан; фойе совершенно переделаны. Ставя себе смелую и высокую цель, театр, как заявляют лица близко к нему стоящие, не претендует, разумеется, высказать окончательный приговор в этой области, он берёт на себя только инициативу этого дела, вот в этом-то и будет главное его значение. Может быть, его попытка будет неудачна, несвоевременна, но уже одно то обстоятельство, что театр желает вырваться из устарелых форм в области сценического искусства, даёт ему несомненное право рассчитывать на сочувствие и внимание публики. Техническая сторона дела тоже не осталась без изменений; особенно много новшеств в области художественно-световых эффектов. Поднятия занавеса во время антрактов и связанные с этим аплодисменты и подношения, давно уже порицаемые прессой и частью мыслящего общества, в театре безусловно

отменяются. Современный зритель настолько уже вырос в культурном отношении, что перестал смотреть на театр, как на место отдыха и забавы; в наше время театр — школа, и зритель — слушатель этой школы, заботящийся в своих же интересах о полноте и целостности впечатления...

Открывается театр, по всей вероятности, известной пьесой Г. Гауптмана «Ганнеле», в дальнейшей постановке намечены пьесы «Шлюк и Яу» Гауптмана, «Праздник примирения», «Комедия любви», «Женщина в окне» и др.

Запись на первые спектакли уже открыта в кассе театра.

Руководителями и организаторами театра, как уже сообщалось, являются лица, уже известные в театральном мире: гг. Алексеев (Станиславский), Мейерхольд, Попов, Бурджалов, Репман, Зонов и др.

Печатается по тексту газеты.

224. Н.Н.Сапунов — в кассу Студии
8 октября 1905 г.

Получил в счёт декораций «Ганнеле» сто рублей.

Н. Сапунов.

05 г. Окт. 8.

Автограф: Музей МХАТ, ф.3, 7/26 (кассовые книги), л.65.

225. С.Ю.Судейкин — в кассу Студии
8 октября 1905 г.

Получил в счёт декораций «Ганнеле» сто рублей.

С. Судейкин.

05 ок. 8.

Автограф: Музей МХАТ, ф.3, 7/26 (кассовые книги), л.100.

226. Из хроники газеты «Новости дня»
9 октября 1905 г., Москва

В последнее время наблюдается что-то лихорадочное в том быстром возникновении у нас одного театра за другим, которое мы видим теперь в Москве.

Возник театр «Студия», составляющий естественное продолжение деятельности Художественного театра, дальнейший шаг в области сценических достижений, переход от ярко реалистического, внешне-художественного исполнения к воплощениям внутренним. Так, по крайней мере, предполагается поставить «Смерть Тентажиля», это произведение Метерлинка, где сконцентрирована в одном фокусе захватывающая сила мистического ощущения смерти, дыхание которой разлито в обстановке небольшой пьесы бельгийского поэта. Воплотить эту неуловимость смутных внутренних переживаний во внешнем, передать их силу зрителю или слушателю — этого до сих пор достигала только одна самая отвлечённая область искусства — музыка, создававшая неопределённо яркие и лишь внутренне переживаемые в сознании эмоции. Современная лирика, роман и драма в лице даровитых западных её представителей приступает к разрешению этой чисто музыкальной задачи в собственных областях. Театр «Студия» постановкой драм Метерлинка, Гофмансталя и отчасти Д'Аннунцио выступает на ту же дорогу. О средствах, которыми театр гг. Мейерхольда и Станиславского достигнет разрешения этой задачи, можно будет поговорить лишь тогда, когда они обнаружатся в первых постановках.

По некоторым основным своим тенденциям схож с этим театром и другой, новый, инициатором которого является Н.Н.Вашкевич, назвавший свой театр «театром эмоций». По замыслу устроителей театра он должен явить собою образец тех сценических воплощений, которые, подобно древнегреческим Дионисианским мистериям, носят характер мистического служения, будучи совершенно противоположны реальным сценическим воспроизведениям. Следовательно, здесь цели не чистого искусства, как в «театре Студии», переименованного сравнительно с Художественным лишь средства воспроизведения. Стремления «театра эмоций» — не выразить полностью содержание даваемой пьесы, а *создать определённый характер исполнения её*, который держал бы зрителей на известной высоте своеобразной мистической настроенности. Таким образом, здесь предполагается сильнейшая степень способности *внушения*, которой должен обладать театр. Относительно того, насколько осуществима эта ещё более труднейшая задача «театра эмоций», мы также воздержимся от заключений.

Дело в том, что как один, так и другой театры, полагают всю силу изобразительности своих воплощений не во внутреннем вдохновенном подъёме самого артиста, а в чисто внешних средствах постановки. Это — приёмы Художественного театра, раньше имевшие целью иллюстрировать реальное и не достигавшие особенной глубины и сложности переживания, теперь осуществляющие цели противоположного характера. Так что принцип самой постановки по существу один и тот же, и это приводит даже к пользованию одними и теми же средствами, — как приём вуалирования и пр. Но и, кроме того, самый принцип сценической изобретательности у обоих театров один и тот же в том смысле, что оба они ставят своей задачей передать на сцене всё

то внутреннее в пьесе, что составляет не только её фабулу, но и самый аромат идеи, замысла и разлитых в ней настроений. Так что если «театр эмоций» не свяжет с этими задачами и свою индивидуальную основную задачу: дать не просто ряд художественных спектаклей, но проникнуть их оттенком Дионисианских оргиастических торжеств, сообщить им характер мистического служения (а надежды на это, по правде сказать, очень проблематичны), то у нас окажутся два театра-двойника.

Кроме этих двух в Москве предполагается ещё «театр Ибсена», посвящённый исключительно произведениям норвежского драматурга.

Как видит читатель — оживление театральной жизни у нас в последние дни чрезвычайное.

Но желательно было бы, чтобы хотя один из этих трудных замыслов оказался действительно осуществлённым.

Печатается по тексту газеты. Газетная вырезка сохранена Мейерхольдом (см.: РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.3318, л.40-42). Автор заметки — Н.Я.Абрамович (Кадмин), брат В.Я.Ленского. См.: *Наследие 1*, с.529 и *Наследие 2*, с.9.

227. Из хроники журнала «Театр и искусство»

9 октября 1905 г., Петербург

Театр Студия в доме Гирш открывает свой сезон 10 октября, для первого спектакля пойдёт «Шлюк и Яу».

Печатается по тексту журнала (№ 41, с.650).

На следующий день (10 октября) то же сообщение повторили «Новости дня».

228. Ю.К.Балтрушайтис — А.П.Зонову

11 октября 1905 г., Римини

Rimini.

11 окт. 1905 г.

Дорогой Аркадий Павлович.

Сегодня могу черкнуть Вам несколько слов и то лишь с тем, чтобы известить Вас, что я переезжаю в Рим, где буду уже в воскресенье утром. Точный адрес сообщу, как только устроюсь. Пока можно писать так: Giuseppe Vannicola, Piazza di Spagna, Roma и где-нибудь в уголке (per J.Baltrusciaitis). Какживаете? Когда открываете? Из Рима буду писать больше и чаще.

Мой братский привет Всеволоду Эмильевичу. Так как я не «в своём отечестве», то предрекаю Вам полный успех.

Ваш Ю. Балтрушайтис

Автограф: Музей МХАТ, КС № 14548, л. 167.

**229. Неопубликованный анонс об открытии Театра-Студии
11 октября 1905 г.**

Печатать разрешается
11 ОКТ. 1905
Музей МХАТ
Театральная комиссия МХАТ

Театр - Студия
Арбатский ворота
Сезон 1905/1906

Предположительный репертуар:

Г. Гауптман «Шельм и Я», «Тамбале», «Праздник призраков»,
«Комета Крамлетонь»

Ф. Ибсен «Комедия любви»

М. Метерлинь «Смерть Тетраммилль», «Клеопатра и Меландра»

В. Брессоль «Земель»

М. Горький «Друзья»

Рашильд «Приваду солнца»

Г. Тодманстев «Женщина вонючая»

С. Пшибышевский «Сельдь»

Дирекция и режиссеры К. С. Станиславский, В. Э. Владимирова, Г. С. Буржуа,
Ю. Э. Мейерхольд и С. Я. Попов.

Консультанты С. И. Мамонтов, Р. О. Мертель.

Художники В. Э. Егоров, В. И. Денисов, Н. Н. Саунов, С. Ю. Судейкин и М. М. Зильман.

Директор И. А. Сауз.

Состав труппы

В. М. Вершина, Н. Н. Волкова, Е. М. Жидарева, В. А. Минаев, И. Р. Литович,
Е. М. Муциль, О. П. Марбекова, В. А. Петрова, О. И. Преображенская, Е. В.
Саранова, М. А. Ткарекава, Шилова, Д. А., Анисимова, Л. М.,
Александровский, В. А. Владимирова, Занова, Л. П., Букин, М. В.,
Косицкий, Н. В., Леонтьев, П. И., Логинова, А. В., Максимов, В. М.,
Мейерхольд, В. Э., Мильман, И. Н., Ракин, Ю. А., Тюрин, Н. Н.,
Федорав, В. В.

Открытие сезона предполагается 15-го Октября.

Запись билетов принимается в конторке театра

Уданы местами (с билетом) для сб. и обрат. поездки

партеры:		балконы	
1-й ряд	... 2р.	1-й ряд	... 2р. 50к
2-й	... 1р. 50к	2-й	... 1р. 50к
3-й	... 1р.	3-й	... 1р.
4-й	... 70к	4-й	... 60к
5-й	... 50к	5-й	... 40к
6-й	... 30к		
7-й	... 20к		
8-й	... 10к		
9-й	... 5к		
10-й	... 5к		

Ю. Балтрушайтис

ТЕАТР-СТУДИЯ
Арбатские ворота
Сезон 1905/6 года

Предполагаемый репертуар:

Г. Гауптман. «Шлюк и Яу», «Ганнеле», «Праздник примирения», «Коллега Крамpton»

Г. Ибсен. «Комедия любви»

М. Метерлинк. «Смерть Тентажиля», «Пелеас и Мелизанда»

В. Брюсов. «Земля»

М. Горький. «Дружки»

Рашильд. «Продавец солнца»

Г. Гофмансталь. «Женщина в окне»

С. Пшибышевский. «Снег»

Дирекция и режиссёры. К. С. Станиславский, Вл. Э. Владимиров, Г. С. Бурджалов, Вс. Э. Мейерхольд и С. А. Попов.

Консультанты. С. И. Мамонтов, Ф. О. Шехтель.

Художники. В. Е. Егоров, В. И. Денисов, Н. Н. Сапунов, С. Ю. Судейкин и Н. П. Ульянов.

Дирижёр И. А. Сац.

Состав труппы. В. П. Веригина, Н. Н. Волохова, Е. Т. Жихарева, В. Ф. Инская, И. Ф. Литович, Е. М. Мунт, О. П. Нарбекова, В. А. Петрова, О. И. Преображенская, Е. В. Сафонова, М. А. Токарская, Э. Л. Шиловская, Анисимов А. П., Александровский Ф. А., Владимиров В. Э., Зонов А. П., Бецкий М. А., Костромской Н. Ф., Леонтьев П. И., Логинов А. В., Максимов В. В., Мейерхольд В. Э., Певцов И. Н., Ракитин Ю. Л., Тюрин Н. Н., Фёдоров Ф. Ф.

Открытие сезона предполагается 15-го октября.

Запись билетов принимается в конторе театра с 12-го октября.

Цены местам (со включением бл. сб. и сбереж. платья):

Партер: 1-й ряд — 5 р., 2 и 3 — 3 р. 50 к., 4, 5 и 6 — 3 р., 7, 8, 9 и 10 — 2 р. 50 к., 11, 12, 13, 14, 15, 16 — 2 р., 17, 18, 19, 20, 21 — 1 р. 50 к.; 22, 23, 24, 25 — 1 р.; 26 и 27 — 75 к.; балкон: 1-й ряд — 2 р. 50 к., 2-й ряд — 1 р. 50 к., 3-й ряд — 60 к., 4, 5 и 6 ряды — 40 к.

Печатать разрешается

11 окт. 1905

Московский Градоначальник генерал-майор барон Медем.

Управляющий канцелярией [подпись]

Автограф А. П. Зонova: Музей МХАТ, РС, № 14561.

Анонс о намеченном на 15 октября открытии первого сезона Студии был разрешён к печати 11 октября, но остался в рукописи.

230. Л. П. Еропкина — Театру-Студии
11 октября 1905 г., Москва

..... дня 1905 г.

СЧЕТЪ

"Студия"

Л. П. Еропкина
работала платья
к "Смерти
Тентажиля" по
моему заказу и
выставленная в этом
счете сумма согласна
условию.

Мейерхольд

Месец.	Чис.		СУММА.	
			Рубль.	Коп.
Октябрь		Работа 3-х платьев	45	—
		7 арш. лилов. канаузу	4.90	70
		3 1/2 кред. дешина	8.40	40
		3 1/2 метеор	12.25	350
		3 ар. метеор	10.50	50
Всего всего один рубль и 5 коп.			81	5
Приму вычесть за оставленный мной у себя лиловый батист			120	105
Заметьте Л. Еропкина за фаворит не малу пасафур по 15р т.к. это не пасафур			15	75
такая же пасафур сев. сибирского			15	75
Остан оставлена матер			4	40
7 арш по 10 ар			40	70
			61	15

но по батисту
Дамы в
пашу на
5го дека

ПЕТРОВ ПЛАТКА

Работа 3-х платьев — 45 [р.], 7 аршин лилового канаузу [по] 70 [к.] — 4.90. 3 1/2 кредешина [по] 2.40 — 8.40. 3 1/2 метеор [по] 3.50 — 12.25. 3 ар. метеор [по] 3.50 — 10.50. [Итого] 81 р. 5. Прошу вычесть за оставленный мной у себя лиловый батист.

Л. Еропкина

Л. П. Еропкина работала платья к «Смерти Тентажиля» по моему заказу, и выставленная в этом счете сумма согласна условию.

Вс. Мейерхольд

[Итого] Восемьдесят один рубль и 5 к.

Вс. Мейерхольд.

12 окт. 05

За фасон не могу платить по 15 р., т.к. это не платье, а плащи — скидываю 15 р. Оставлено материи 7 арш. по 70 к. — 4 р. 90.

[Итого] 61 р. 15.

[К.С. Станиславский]

По доверию деньги 61 р. 15 к. получила

Полетаева.

5-го декабря 1905 г.

Автограф: Музей МХАТ, КС, № 14582.

Для служанок королевы в «Смерти Тентажиля» были приготовлены лиловые плащи.

231. В.Э.Мейерхольд — в редакцию «Русского слова»

13 октября 1905 г., Москва

В № 265 «Московских ведомостей» помещено письмо в редакцию с выражением сочувствия г.Шмакову за подписью «артистов частных и Императорских сцен Москвы». Никто из артистов «Театра-Студии» письма, напечатанного в «Московских ведомостях», не подписывал.

В.Мейерхольд, Б.Пронин, Вл.Подгорный, А.Зонов, В.Максимов, С.Валик, П.Леонтьев, Пехорский, Мих. Бецкий, Николай Подгорный, Литович, Э.Шиловская, Анатолий Анисимов, Николай Костромской, Ольга Нарбекова, Мария Токарева, Е.Сафонова, Юрий Ракин, В.Сергеев, Веригина, Волохова, Петрова, Преображенская, Мунин Е., Канин.

Под настоящим письмом в редакцию «Русского слова» подписаны фамилии всех артистов «Театра-Студии».

Директор театра Всеволод Мейерхольд

Печатается по тексту газеты.

В сентябре 1905 года выступления в Московской городской думе А.С.Шмакова (присяжный поверенный, журналист, он был гласным Московской думы) носили воинственный черносотенный и антисемитский характер. Поддерживавшие Шмакова «Московские ведомости» среди приветственных телеграмм и писем в его адрес поместили 6 октября провокационное и по существу анонимное письмо с подписью «Артисты частных и императорских театров», направленное, в частности, против А.Р.Кугеля и его журнала «Театр и искусство». Авторы письма, солидаризируясь со Шмаковым, просили его не только стать членом Государственной думы, но и войти в «Императорское театральное бюро» (имелось в виду Русское театральное общество) и участвовать в весеннем съезде РТО, поскольку «за русских артистов на съездах Великим постом некому слова сказать». «Новости сезона» 10-11 октября сообщили, что среди московских артистов «собираются подписи под протестом против сочувственного письма А.С.Шмакову», так как «анонимная подпись “артисты” бросает тень на всех артистов вообще». 11 октября в «Русском слове» было напечатано письмо, подписанное всеми членами труппы Художественного театра во

КЪ ОТКРЫТІЮ НОВАГО ТЕАТРА ВЪ МОСКВѢ „СТУДІА“.



К. С. Станиславскій.

Фот. Шереръ-Набголицъ.



В. Э. Мейерхольдъ.

Фот. О. Ренаръ.

Режиссеры театра „Студія“.



Ю. К. Балтрушайтисъ, С. А. Поляковъ, В. Я. Брюсовъ,
„Литературное бюро“ театра „Студія“.

Фот. Чеховско.



Ю. К. Балтрушайтисъ, г. Семёновъ, В. Я. Брюсовъ, С. А. Поляковъ,
Комитетъ декадентскаго книгоиздательства „Скорпионъ“.

Страница иллюстрированного журнала «Искры» № 40
14 октября 1905 г.

К открытию нового театра в Москве «Студия»

Режиссёры театра «Студия»:

К.С.Станиславский, фото Шерер-Набголицъ.

В.Э.Мейерхольд, фото О.Ренар.

«Литературное бюро» театра «Студия»:

Ю.К.Балтрушайтис. С.А.Поляков. В.Я.Брюсов.

Комитет декадентского книгоиздательства «Скорпион»:

Ю.К.Балтрушайтис. г. [М.Н.] Семёнов, В.Я.Брюсов, С.А.Поляков.

Фото [В.] Чеховского.

главе со Станиславским и Немировичем-Данченко (среди подписавших были В.Э.Мейерхольд и В.В.Максимов). Подобные письма были присланы в газеты артистами Малого театра, театра Корша, Солодовниковского театра и других театров (см. *Новости сезона*, 12-13 октября).

В письме Театра-Студии была пропущена часть фамилий его артистов (фамилия Е.М.Мунт — искажена), и Мейерхольд направил в «Русское слово» второе письмо (см. *док. 234*). Письма студийцев появились, очевидно, без ведома Станиславского и без его фамилии среди подписавших, что и вызвало помету в его записной книжке. См. *док. 141*, запись II.

232. Объявление, касающееся платных сотрудников

16 октября 1905 г.

Объявление касающееся платных
сотрудников.

Ввиду отсутствия электрического освещения, репетиции прекращаются, а начало сезона отодвигается на неопределенное время.

Вследствие этих причин, группа сотрудников распускается на время до приглашения.

Гонорары возобновятся со дня начала сотрудничества.

Ан. Александров

16 окт. 05 г.
Театро - Студия

Против и.т. сотрудников распускается
в продолжении этого объявления

Немирова А.

Ввиду отсутствия электрического освещения репетиции прекращаются, а начало сезона отодвигается на неопределённое время. Вследствие этих причин

группа сотрудников распускается впредь до приглашения¹. Гонорары возобновляются со дня начала сотрудничества.

Ан. Анисимов.

16 окт. 05 г. Театр-Студия.

Прошу гг. сотрудников расписаться в прочтении этого объявления².

А.

Музей МХАТ, РС, № 14548, л.169.

¹ Изложенное в этом документе решение оставалось в силе три дня — 16-18 октября. В предыдущие дни сотрудников вызывали на репетиции «Шлюка и Яу», днём 13-го и 14-го назначались репетиции четвёртого акта (пир Яу), вечерняя репетиция 14-го была отменена из-за общего отключения электричества, но на вечернюю репетицию 15 октября (пятая и шестая картины «Шлюка») статисты были вызваны. Репетиции «Шлюка» возобновились 19-21 октября, на 22-е и 23-е были назначены генеральные репетиции.

² Под документом стоит лишь одна подпись В.Смирновой.

233. Из хроники газеты «Новости дня»

17 октября 1905 г., Москва

В ту эпоху, когда обветшалый общественный строй сменяется зарождающимся новым, о господствующем настроении скажет суд истории; пока приходится констатировать наличие нескольких настроений. При том положении, когда свет, озаряющий путь сценических деятелей, заслоняется мраком цензурных условий вроде ободранного «Дон Жуана»¹, изгнанных «Евреев»² и тому подобных прискорбных явлений, особенно необходима наличие вдохновенных служителей искусства, а не жалких ремесленников. Автор, режиссёр, художник и артист должны быть все беззаветно преданы великому делу. Поступательный же ход театрального искусства находится, главным образом, в зависимости от режиссёра: он занимает первое место в выборе репертуара, в составлении труппы, в распределении ролей, в воплощении идеи, в техническом обеспечении пьесы. Если сцена будет придерживаться художественных произведений в художественной постановке, чуждаясь дать зрителю только одно развлечение, то к таким режиссёрам сцены должно обратиться со словами Некрасова: «Спасибо вам скажет сердечное русский народ». К сожалению, таких режиссёров слишком мало: раз, два — да и обчёлся.

Наш театральный центр — Москва — вправе гордиться исключительным режиссёром, каким является К.С.Станиславский. Исключительный он потому, что ему чужд застой: он рвётся вперёд, он ищет новых путей. Создав Художественный театр, обвевя реальный репертуар реальной постановкой, он распахнул двери своего театра новому направлению — символизму, но, заметя

среди некоторых своих соратников «рабов привычки», подметя, может быть, «теккереевский снобизм» (самообман, самодовольство), он решил не нарушать их покой. Он вышел на новую дорогу с новой ратью и создал новый очаг «Студию». Само название говорит: «Не судите нас строго, мы собрались созидать новое дело, памятуя добрые заветы прошлого; мы покажем зрителю и этюд, и законченную картину». Принцип гётевского директора театра, заявляющего в «Фаусте»: «Вся сила в том, чтобы угодить толпе, — вот наш кормилец главный», — им чужд, им противен.

Трудные для постановки пьесы символического и мистического характера, пока не имевшие на наших сценах достойных толкователей, занимают в репертуаре «Студии» первое место. Подобный репертуар порождает в нас желание видеть в лице режиссёра истинного художника-творца.

Насколько режиссёры «Студии» (гг. Мейерхольд, Бурджалов, Репман), окажутся достойными предстоящей им задачи, покажет будущее, пока можно сказать, что они как режиссёры с доброй сценической репутацией.

Что представляет из себя труппа «Студии» в смысле их способностей, талантов, мы не знаем, так как за малым исключением всё это — юные артисты, начинающие свою театральную карьеру. Отчасти это плюс театра, отчасти минус: под рукой режиссёра такого театра, как «Студия», должен быть гибкий материал, но он должен быть и разнообразен; в юной же труппе при распределении ролей недостаток в качестве может быть восполнен только при значительном количестве артистов.

Невольно приходит на память известный диалог:

— Ты согласен, что данная идея бесподобна для скульптуры?

— Да. Но как её воплотить, когда у меня под рукой нет материала?

— А вот песок!

Второй для себя задачей «Студия» ставит создание «практической школы» для своей труппы. Дело почтенное, но в платном театре могущее породить недоразумение: смотреть ученическое исполнение, нельзя сказать, чтобы было столь приятно и полезно.

Третья задача «Студии» — перенести готовые спектакли в провинцию. Ясно, что сезон, состоящий из повторных спектаклей, ни один провинциальный город не выдержит. Подобная задача может осуществиться единственно при помощи «передвижных трупп». Мы не знаем практического плана осуществления данной задачи, но мы знаем одно, что «передвижные труппы» — это огромное предприятие, требующее колоссальных затрат. Наши же театральные «меценаты» за малым исключением, преследуют цели самоуслаждения: давая капитал, они ставят неукоснительно и определённо во всём и везде своё непросвещённое я. Привлечение капитала — это задача и первая, и вторая, и третья... Но в числе сочувствующих «Студии» — пионер С.И.Мамонтов; его участие придаёт надежду, что задуманному интересному делу будет дан надлежащий ход.

Разнообразны практические задачи «Студии», не менее и художественные: помимо драматического отделения она намерена включить музыкальное отделение и прикладное сценическое искусство.

Разнообразие задач нас несколько смущает: «Смелость хороша в меру».

Поживём — увидим, а пока «Студия» за одно своё намерение идти впереди наших театров, высоко, свято неся знамя искусства, заслуживает внимания.

Мы ревниво будем следить за её развитием, будем обсуждать как достоинства, так и недостатки её творческой деятельности.

Печатается по тексту газеты.

Автор заметки — Д.А.Толбузин, в будущем участник движения «содействия народным театрам», возглавлявшегося художником В.Д.Поленовым.

Мейерхольд сохранил вырезку с этой статьёй в своём архиве (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.3318, л.37-39).

¹ Драматическая поэма А.К.Толстого «Дон Жуан» в сезон 1904/05 года с большими цензурными сокращениями впервые была поставлена на сцене — в петербургском театре В.А.Неметти её играли братья Адельгейм (см. *ТиИ*, 1905, № 8).

² Пьеса Е.Н.Чирикова «Евреи» была допущена на русскую сцену в конце 1905 года.

234. В.Э.Мейерхольд — в кассу Студии

17 октября 1905 г.

Я.И.Гремиславскому 125 рублей жалования.

17 окт. 05.

Вс.Мейерхольд.

Получил сполна.

Я.Иванов

Автограф: Музей МХАТ, ф.3, 7/26 (кассовые книги), л.207.

235. В.Э.Мейерхольд — в редакцию «Русского слова»

17 октября 1905 г., Москва

В № 268-м Вашей уважаемой газеты было помещено письмо «Театра-Студии», свидетельствовавшее, что никто из артистов названного театра не подписывал сочувственного письма г.Шмакову.

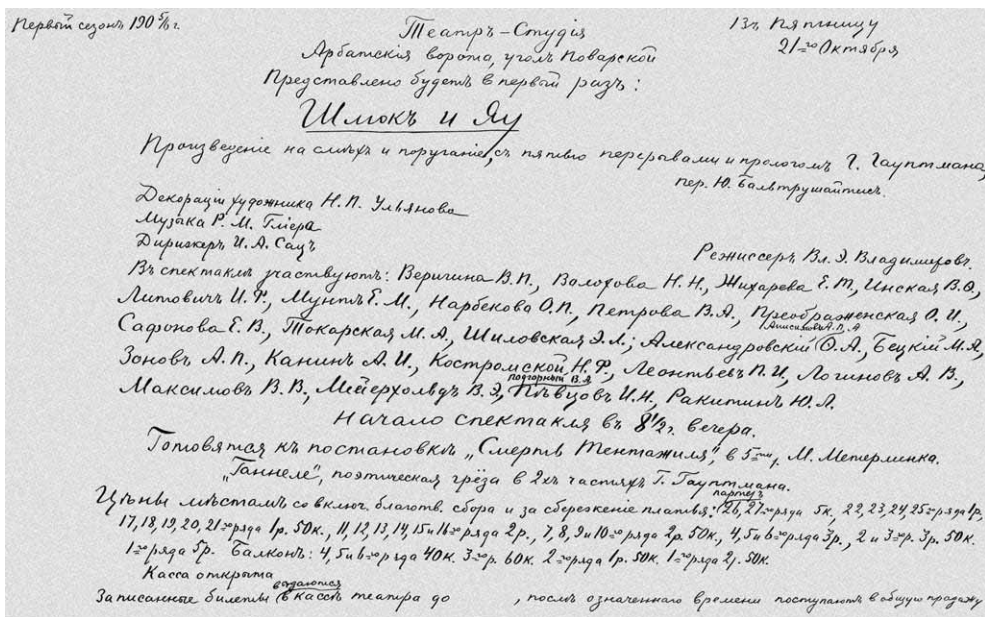
В перечне протестовавших пропущены, по ошибке, фамилии следующих артистов: Александровский Ф.А., Владимиров В.Э., Жихарева Е.Т., Ин-

ская В.Ф., Логинов А.В., Мунт Е.М., Певцов И.Н., которые прошу поместить в одном из ближайших номеров.

Вс. Мейерхольд

Печатается по тексту газеты. Ср. док. 231.

**236. Первый вариант афиши открытия Театра-Студии
Середина октября 1905 г.**



Первый сезон 1905-6 г.

В пятницу 21-го октября

ТЕАТР-СТУДИЯ

Арбатские ворота, угол Поварской

Представлено будет в первый раз:

«Шлюк и Ю»

Представление на смех и поругание, с пятью перерывами и прологом Г.Гауптмана, пер. Ю.Балтрушайтиса.

Декорации художника Н.П.Ульянова.

Музыка Р.М.Глиэра. Дирижёр И.А.Сац.

Режиссёр Вл.Э.Владимиров.

В спектакле участвуют: Веригина В.П., Волохова Н.Н., Жихарева Е.Т., Инская В.Ф., Литович И.Ф., Мунт Е.М., Нарбекова О.П., Петрова В.А.,

Преображенская О.И., Сафонова Е.В., Токарская М.А., Шиловская Э.Л., Александровский Ф.А., Анисимов А.П., Бецкий М.А., Зонов А.П., Канин А.И., Костромской Н.Ф., Леонтьев П.И., Логинов А.В., Максимов В.В., Мейерхольд В.Э., Подгорный В.А., Певцов И.Н., Ракитин Ю.Л.

Начало спектакля в 8½ ч. вечера.

Готовятся к постановке: «Смерть Тентажиля», в 5-ти д. М.Метерлинка, «Ганнеле», поэтическая грёза в 2-х частях Г.Гауптмана.

Цены местам со включ. благотв. сбора и за сбережение платья:

Партер 26, 27-го ряда — 75 к., 22, 23, 24, 25-го ряда — 1 р., 17, 18, 19, 20, 21-го ряда — 1 р. 50 к., 11, 12, 13, 14, 15 и 16-го ряда — 2 р., 7, 8, 9 и 10-го ряда — 2 р. 50 к., 4, 5 и 6-го ряда — 3 р., 2 и 3-го ряда — 3 р. 50 к. 1-го ряда — 5 р.

Балкон: 4, 5 и 6-го ряда — 40 к. 3-го ряда — 60 к., 2-го ряда — 1 р. 50 к. 1-го ряда — 2 р. 50 к.

Касса открыта. Записанные билеты выдаются в кассе театра до _____, после означенного времени поступают в общую продажу.

Автограф А.П.Зонова: Музей МХАТ, КС, № 14548, л.114.

В замену этой афише появился подготовительный типографский оттиск, в котором дата открытия обозначена: «В пятницу 00-го октября» (см. *док 237*). Руководители Студии резервировали возможность отложить премьеру на последнюю пятницу месяца.

237. Второй вариант афиши открытия Театра-Студии Середина октября 1905 г.

Первый сезон 1905—6 г. № 2351 19 05 Первый сезон 1905—6 г.

ТЕАТРЪ-СТУДИЯ

(АРБАТСКИЙ ВОРОТА, УГОЛЬ ПОВАРСКОЙ).

ВЪ ПЯТНИЦУ, 00-ГО ОКТЯБРЯ,

представлено будетъ въ первый разъ:

ШЛЮКЪ И ЯУ

Произведение на смѣхъ и поруганіе, съ пятью перерывами и прологомъ Г. Гауптмана, пер. Ю. Бальтрумайника.

Декорации художника Н. П. Ульянова. Музыка Р. М. Глэра. Дирижеръ И. А. Сацъ. Режиссеръ Вл. Э. Владимировъ.

Въ спектакль участвуютъ: Веригина В.П., Волохова Н.Н., Жихарева Е.Т., Инская В.Ф., Литовичъ И.Ф., Мунгъ Е.М., Нарбекова О.П., Петрова В.А., Преображенская О.И., Сафонова Е.В., Токарская М.А., Шиловская Э.Л., Александровскій Ф.А., Анисимовъ А.П., Бецкій М.А., Зоновъ А.П., Костромской Н.Ф., Леонтьевъ П.И., Логиновъ А.В., Максимовъ В.В., Мейерхольдъ В.Э., Подгорный В.А., Певцовъ И.Н., Ракитинъ Ю.Л.

Начало спектакля въ 8½ час. вечера.

ГОТОВЯТСЯ КЪ ПОСТАНОВКѢ: „СМЕРТЬ ТЕНТАЖИЛЯ“ въ 5 д. М. Метерлинка, „ГАННЕЛЕ“, поэтич. грёза въ 2 частяхъ Г. Гауптмана.

Цены мѣстам со включеніемъ благотв. сбора и за сбереженіе платья: Партеръ 26 и 27-го рядъ — 75 к., 22, 23, 24 и 25-го рядъ — 1 р., 17, 18, 19, 20 и 21-го рядъ — 1 р. 50 к., 11, 12, 13, 14, 15 и 16-го рядъ — 2 р., 7, 8, 9 и 10-го рядъ — 2 р. 50 к., 4, 5 и 6-го рядъ — 3 р., 2 и 3-го рядъ — 3 р. 50 к., 1-го рядъ — 5 р. Балконъ 4, 5 и 6-го рядъ — 40 к., 3-го рядъ — 60 к., 2-го рядъ — 1 р. 50 к., 1-го рядъ — 2 р. 50 к.

Касса открыта отъ 10-ти час. утра до 9-ти час. вечера. Записанные билеты выдаются в кассѣ театра до _____, послѣ означеннаго въ общую продажу.

Пер. вып. 00 октября 1905 г. Моск. Типографск. Т-ва. Малая Борова, Москва.

Въ изданіи „ШЛЮКЪ И ЯУ“ использованы 1 и 2 из 1200 экз. отпечат. Государственнаго Служб. в. р. 1905 г. 20 апреля 1905 г. издана вторая афиша въ издательствѣ „Служб. в. р.“, которая является окончательнымъ изданіемъ афиши. Въ изданіи „ШЛЮКЪ И ЯУ“ использованы 1 и 2 из 1200 экз. отпечат. Государственнаго Служб. в. р. 1905 г. 20 апреля 1905 г. издана вторая афиша въ издательствѣ „Служб. в. р.“, которая является окончательнымъ изданіемъ афиши.

Первый сезон 1905-6 г.

№ 2351

ТЕАТР-СТУДИЯ
(Арбатские ворота, угол Поварской)
В пятницу, 00-го октября
представлено будет в первый раз
«Шлюк и Яу»

Представление на смех и поругание, с пятью перерывами и прологом Г. Гауптмана, пер. Ю. Балтрушайтиса.

Декорации художника Н. П. Ульянова. Музыка Р. М. Глиэра. Дирижёр И. А. Сац. Режиссёр Вл. Э. Владимиров.

В спектакле участвуют Веригина В. П., Волохова Н. Н., Жихарева Е. Т., Инская В. Ф., Литович И. Ф., Мунт Е. М., Нарбекова О. П., Петрова В. А., Преображенская О. И., Сафонова Е. В., Токарская М. А., Шиловская Э. Л., Александровский Ф. А., Анисимов А. П., Бецкий М. А., Зонов А. П., Канин А. И., Костромской Н. Ф., Леонтьев П. И., Логинов А. В., Максимов В. В., Мейерхольд В. Э., Подгорный В. А., Певцов И. Н., Ракитин Ю. Л.

Начало спектакля в 8½ час. вечера.

Готовятся к постановке: «Смерть Тентажиля», в 5 д. М. Метерлинка, «Ганнеле», поэтич. грёза в 2 частях Г. Гауптмана.

Цены местам со включением благотв. сбора и за сбережение платья: Партер 26 и 27-го ряд. — 75 к., 22, 23, 24, 25-го ряд. — 1 р., 17, 18, 19, 20, 21-го ряд. — 1 р. 50 к., 11, 12, 13, 14, 15 и 16-го ряд. — 2 р., 7, 8, 9 и 10-го ряд. — 2 р. 50 к., 4, 5 и 6-го ряд. — 2 р., 2 и 3-го ряд. — 3 р. 50 к. 1-го ряд. — 5 р., Балкон: 4, 5 и 6-го ряд. — 40 к. 3-го ряда — 60 к., 2-го ряда — 1 р. 50 к. 1-го ряда — 2 р. 50 к.

Касса открыта от 10-ти час. утра до 9-ти час. вечера. Записанные билеты выдаются в кассе театра до _____, после означенного в общую продажу.

Подлинник: Музей МХАТ, КС, № 14583.

238. А. М. Ремизов — А. П. Зонову
20 октября 1905 г., Петербург

Дорогой Аркадий Павлович!

Посылаю Вам вырезку из «Новостей дня», которую Вы, наверное, читали.

Памятуйте о «Гостях» — это раз, а второе — узнайте, какой гонорар полагается у Вас для автора.

Затем, удосужьтесь написать, сколько получают актёры жалования.

Последнее мне надо как материал для заметки, которую я пустил бы, скажем, в конце ноября, без подписи в «Нашей жизни». Искусство — искусством, а жрать надо. А эти администраторы прохвосты, Вы это знаете. <...>

А. Ремизов

Сообщила Л.Я.Дворникова.

239. Из хроники газеты «Вечерняя почта»

24 октября 1905 г., Москва

В театре «Студия» репетиции, с таким увлечением проводившиеся до последних дней — вчера и третьего дня проходили вяло.

Печатается по тексту газеты.

Речь идёт о 22 и 23 октября — днях генеральных репетиций «Шлюка и Яу».

240. В.Э.Мейерхольд — В.Я.Брюсову

24 октября 1905 г., Москва

Дорогой Валерий Яковлевич!

Умоляем Вас приехать в «Прагу» (подъезд отдельных кабинетов). Необходимо поделиться тем ужасом, какой охватил наши души, когда мы ясно видим, что всё кончено.

За столом: О.М.Мейерхольд, Е.М.Мунт, Вл.Э.Мейерхольд¹, Б.К.Пронин.
Любящий Вас

Вс.Мейерхольд.

24 окт. 05.

Автограф: РГБ, ф.386, к.94, ед.хр.35. Оpubл.: *Переписка*, с.58.

¹ Имеется в виду брат Мейерхольда Владимир Эмильевич.

241. К.С.Станиславский

Расчёт

25 октября 1905 г.

Объявив 24 октября о прекращении деятельности Студии, Станиславский на следующий день начал составлять перечень понесённых расходов и предстоящих вы-

плат. Сложившаяся в несколько приёмов рукопись имела черновой предварительный характер. Точные сведения о всех суммах, поступавших в фонд Студии, и подробную фиксацию денежных трат на протяжении всего существования Студии см. в *док. 271*.

25 окт. 905

До 1 окт. израсходовано — [не заполнено].

С 1 окт. по 1 ноября израсходовано — [не заполнено].

Костюмеры: 5 неоплаченных счетов по костюмным — 34 р. 22 (*выдан чек Попову 25 октября через Лео*); расчёт с портнихами — 199 р. 80 к. (*выдан чек Попову 25 октября через Лео*); 19 сотрудники, по 24 ноября — 387 р. 50 к.; рабочие и сторожа по 24 ноября 374 р. 69 к. (*выдан чек Попову 25 октября через Лео*); костюмеру Казакову с женой по 12 февраля — в расчёт, следует им с 16 августа по 12 февраля [за] 5 месяцев 26 дней 733 р. 30, получено аванс — 300; [нрзб.] 61 р., следует — 372 р. 30 к.

Труппа: 7720 р. 38 к.; из них отказались [от жалования] Манвелова и Петрова — 679 р. 50 к.; задержать жалование Костромскому, Кобецкому, Мейерхольду, Нарбековой, Преображенской, Раkitину: 2846 р.; итого труппе: 4194 р. 50 к.

Буфетчику вернуть аванс (неизрасходов.) — 1000 р.; неоплаченные счета — 4600 р. 29к. 14 689 р. 18 [нрзб.].

За октябрь должен Попову — 13 830 р. 92 к.

Электротехники, И.С.Кирилин (с 15 октября по 15 февраля) — 160 р. Музыкальный отдел по 1 декабря (с Сац) — 2571 р. 25. Титову с помощником — 3000 р. Подённые электротехники (рассчитать) — ?

Итого: 34 963 р. 75 к.

л.1

I.

Ремонт театра: от Егора (скобяные товары, [нрзб.]) — 1238 р. 76 (?); у Краузе под отчётом — 4413 р. 08 к.; устройство летней сцены — 115 р. 40 к.; движимое имущество: стол, щётки, мебель и пр. — 973 р. 56 (?) — 500; оборудование зимней сцены — 494 р. 78 (?) — 300; устройство электрического освещения — 853 р. 79 к.; подотчётные суммы — 906 р. 08 к.; сгорело электричество по 1 октября — [не заполнено]; аренда театра — 6000 р.; телеф. и звонки — 105 р. 05 к.

[Итого] 15 104 р. 50 к.

л.2

Получено:

4 мая получено от КСА — 5000 р.;

5 и 6 мая получено от КСА — 3400 р.;

3 июня, Калужский — 1000 р.;

7 июля от Попова — 1000 р.;

14 июля КСА — 1500 р.;

21 сентября Пронин вернул — 493 р. 50 к. со [нрзб.] подот[чётной] суммы;

21 сентября КСА — 10 000 р.;

27 сентября КСА — 15 000 р.

[Итого] 35 900 р.

27 сентября Репман. Боскеты. От Репмана — 500 р.

Попов: 17 сентября — 500 р., 19 сентября — 150 р., 20 сентября — 200 р.;

21 сентября — 300 р., 22 сентября — 300 р., 24 сентября — 1600 р., 27 сентября — 300 р., 28 сентября — 100 р., 28 сентября — 300 р., 30 сентября —

2000 р., 30 сентября — 200 р., 30 сентября — 10 р.

[Итого] 43 350 р.

С курсов женских по 1 ноября получено 250 р.

КСА — 34 910.

л. 3 об.

II

Декорации — 3565, 97; Егорову за «Ганнеле» — ?; 200; музыка — 1935 р.;

костюмы, только материал — 1109, 94, 200; лепной отдел — 44 р. 97 к.; бу-

тафорский отдел — 215 р. 49 к.; Егорову по 100 р., 300 р.

[Итого] 21 975 р. 87.

л. 4

III

По 1 октября:

Александровский (40 р. мес.) — 186 р., 187 р.;

Баранов — 58 р. 34 к.;

Веригина (50 р.) — 210 р., 240 р.;

Волохова (100 р.) — 420 р., 80 р.;

Валик (100 р.) — 310 р., 590 р.;

Гольст — 125 р.;

Говердовский (35 р.) — 147 р., 168 р.;

Гугунава — 380 р.;

Денисов (100 р.) — 430 р., 470 р. (?);

Жихарева (75 р.) — 315 р., 350 р.;

Зонов — 160 р. 30 к., 350 р.;

Инская (75 р.) — 315 р., 350 р.;

Канин (75 р.) — 315 р., 350 р.;

Костромской (100 р.) — 420 р., 480 р.;

Калитович (50 р.) — 210 р., 250 р.;

Кобецкий (50 р.) — 210 р., 250 р.;

Леонтьев (40 р.) — 168 р., 192 р.;

Логинов (40 р.) — 168 р., 192 р.;

Мунт (125 р.) — 525 р., 600 р.;
 Мейерхольд (350 р.) — 1525 р., 1575 р.;
 Нарбекова (100 р.) — 420 р., 480 р.;
 Пронин (50 р.) — 250 р., 200 р.;
 Певцов (125 р.) — 710 р., 415 р.;
 Петрова (100 р.) 420 р., 480 р.;
 Преображенская (100 р.) — 420 р., 480 р.;
 Подгорный (40 р.) — 80 р., 3 месяца, 120 р.;
 Ракитин (50 р.) — 267 р., 183 р.; Сафонова (50 р.) — 310 р., 140 р.;
 Сергеев (50 р.) — 75 р.;
 Токаревич (75 р.) — 315 р., 360 р.;
 Тюрин (75 р.) — 315 р., 360 р.;
 Шиловская (75 р.) — 315 р., 360 р.;
 Лео (75 р.) с 1 сент. — 75 р.;
 Тессен (30 р.) — 60 р.;
 Анисимов (35 р.) — 80 р.;
 Фессинг (75 р.) — 35 р.
 [Итого] 31 603 р. 50; 10 681 р.

л. 4 об.

IV

Кирилин И.С.

Билетёры.

Сотрудники по 1 окт. — 188 р. 50 к.; 22 ч[еловека] x 15 (платн.).

Бугафоры по 1 окт.: Канарейкин (18 р.) — 19 р. 20 к.; Каметчиков (18 р.) — 88 р. 20 к.

Сторожа по 1 окт.: Полонский (18 р.) — 42 р.; Скачков (20 р.) — 39 р.; Би-рюков — 20 р.; Скачкова (при оркестре, 5 р.) — 3 р.; Булевич Фома — 18 р.

Технич. рабоч.: [нрзб.] (20 р.) — 80 р. Плотники: Титов Ив. (50 р.) — 205 р., уволен; Петров Ал. (27 р.) — 30 р.; Фёд. Иванов (32 р.) — 62 р.; Вас. Жидков (28 р.) — 32 р.; Гр. Карелин — 30 р.; Ив. Ануфриев — 29 р.

Столяры подённо: М.Ефимов по 1 р. 40 к.; Парамонов Вас. — 1 р. 25 к.

Портные: Киряков (90 р.) — 135 р., 405 р.; Ключарёв (30 р. месячн.) — 40 р.

[Итого] 32 568 р. 41 к.

л. 5

V

Портные: Ефр. Никитин (35 р., временн.?) — 17 р. 50 к.; А. Макаров (35 р., врем.) — 17 р. 50 к.; Ив. Гущин (35 р., врем.) — 10 р.

Портнихи: Казакова (35 р.) — 51 р. 30 к., 160 р.; Степанова (25 р. месячн.) — 32 р. 50; Котова (22 р., временн.) — 25 р.; Сергеева (25 р., временн.) — 25 р.;

Бровкина (17 р., временн.) — 17 р.; Дьяконова (12 р., будет получ. 18 р.) — 10 р.; Петушкова (15 р., временн.) — 6 р.

С 12 авг. — по 20 окт. портных-портних подён[но] — 47 р. 05 к.

Сторожа (уволен.) — 623 р.

Оркестр: Левин (30 р.) — 45 р.; Гаубус (35 р.) — 52 р. 50 к.; Киреенко — ?; хор 20 человек по 30 р. — 600 р. в месяц, 12 человек по 40 р. — 480 р.; арфа 50 р. — 50 р.; солисты 4 человека по 50 р. — 200 р.; заведующий Сац 150 р. — 150 р.; помощник — 50 р.; прокат инструментов — 25 р. [Итого] 1555 р. + 60 = 1615 р.; 1930; 4600. Приглашённые и фанфары (разовые) (100) — 300 р. Итого расход в месяц: 1600 - 1800 р.

[Итого] 35 477 р. 76

л. 5 об.

Литературное бюро: переписка ролей пьес, книги — [не заполнено];

аванс Балтрушайтису — 381 р. 46 к.;

канцелярские расходы: письменные принадлежности — 315 р. 99 к.

Непредвиденные расходы:

Нарбековой неустойка,

проценты — 684 р. 06 к.;

эксплуатация театра: чай, сахар, керосин, квартирные деньги мастер[овым] — 102 р. 39 к.;

режиссёрские расходы (мелкие расходы: Пронин, Мейерхольди пр.) 96 р.;

мелкие расходы — 1260 р. 52 к.

По 1 октября — 38 318 р. 08 к.

По 1 ноября и + [плюс] разные счета — 10 000 р.

л. 6

Автограф: Музей МХАТ, КС, №14598, л.1-6. Ср.: там же, № 14593.

Несколько позже появился предварительный набросок расчёта с художниками Студии; в нём, в частности, приведены (неполно) перечни сделанного Н.Н.Сапуновым и С.Ю.Судейкиным:

Н.П.Ульянову уплачено по чеку Купеческого общества 362 р.

Денисов — 400 р.

Егоров — [нрзб.] — 50 р.;

½ «Ганнеле» — 100 р.;

перерасход его —

Судейкин:

декорации двух актов «Тентажиля» — 400 р.;

«Ганнеле» — 150 р.;

шитьё гобелена и тряпки — 50 р.;

тряпки для костюмов — 15 р.;

японские маски — 15 р.;

ваза — 10 р.;

за мотив гобелена — 2 р.; [итого] 642 р.

Сапунов: задаток за диваны — 10 р.; за афишу — 10 р.;
Бромирскому за формовку скульптуры — 25 р.;
тряпки для занавеса — 10 р.; извозчики по делам театра — 5 р.; японские
боги — 10 р.; каркас для фонарей — 2 р.; два акта «Тентажиля» — 400 р.; ½
«Ганнеле» — 150 р.; [итого] 652 р.

Итого 1294 р.

Взято Судейкиным и Сапуновым 1258 р. 40 к.

Следует — 35 р. 60 к.

Автограф: Музей МХАТ, КС, № 14601, л.3.

242. Из хроники газеты «Новости дня»

25 октября 1905 г., Москва

«Театр Студия» ввиду переживаемого тревожного времени намерен отсро-
чить своё открытие на продолжительное время.

Печатается по тексту газеты.

243. Из хроники газеты «Русский листок»

26 октября 1905 г., Москва

Как мы слышали, пайщики театра «Студия» решили не открывать театра,
заплатив всем неустойки. Прекращение этого дела обойдётся пайщикам в
30 000 рублей.

Печатается по тексту газеты.

244. Н.В.Полуэктова — В.Э.Мейерхольду

26 октября 1905 г., Москва

Многоуважаемый Всеволод Эмильевич!

Ещё раз хочу сказать Вам спасибо, что Вы приняли меня к себе в театр,
хотя и поздно теперь благодарить за то, чего уже не существует, но всё же,
чтобы Вы знали, как много Вы для меня сделали, сколько дали светлых минут.
Я всю жизнь стремилась поступить на сцену. Учиться не было денег. Сначала

надо было работать, чтобы содержать семью; потом вышла замуж. Когда муж мой был женихом, то он увлекался моим увлечением, говоря, что на год, самое большее на два, поедem в деревню, будем там вместе работать, а когда вернёмся, то он сделает всё, чтобы я могла поступить на сцену. Но он оказался Иваном Миронычем¹ и не сдержал своего обещания, а этого я не могла ему простить и ушла от него.

Ходила я к Ермоловой, к Правдину, они говорили, что мне следует учиться... И только.

Два года назад я держала экзамен на курсы Художественного театра и с триумфом провалилась. О, это было что-то ужасное! Я так верила в себя, так надеялась, и вдруг всё рухнуло. Целый год после этого я не брала ни одного стихотворения в руки, ничего не читала вслух и решила, что я работник в жизни, а не художник. И начала сначала учиться сама, а потом учить глухонемых. Отдалась делу с увлечением, так как ребят всегда любила. Но через год опять тоска, опять искание чего-то и полное неудовлетворение. Чего я хотела, я уже чувствовала, но боялась сознаться. Я раз в жизни играла, давно уж это было, но когда я вспоминаю прожитые годы, то выходит, что я жила только в то время.

Ещё год прошёл на борьбу с собой. «Артисты Художественного театра ошибиться не могли», — говорил один голос, другой же, тихий, шептал — «а вдруг ошиблись». И вот второй голос стал раздаваться громче и громче.

Наконец я бросила глухонемых, пошла и записалась в Театральное бюро, но ждать пришлось довольно долго, а тут подвернулся хороший урок, и я уехала в Крым с целью заработать денег, чтобы с осени ехать играть.

В августе получила письмо от одного знакомого, прежде студента, теперь артиста, с которым мы вместе играли. В письме он зовёт меня приехать в Омск в театр на драматические роли. И первый раз в жизни мне стало страшно, во-первых, я никогда не ожидала такого вознаграждения, которое мне предложили, да и даль расстояния меня испугала, а главное, сознание, что я ведь никогда не училась, — такой веры в себя, как прежде, уже не было: после экзамена в Художественный театр.

Учиться я пошла в Студию. Вас я знала по Художественному театру и лучшего учителя не желала. Шла и не верила, что меня могут взять. Я Вас сейчас же узнала, подошла прямо к Вам, и Вы меня приняли — не знаю почему? Может быть, Вы почувствовали, что перед Вами существо, которое страшно хочет учиться; может быть, пришла рано, когда у Вас ещё не было сотрудниц, но факт тот, что Вы меня взяли и сделали счастливым человеком в мире, и этого я никогда не забуду. Вы первый человек, который помог мне близко стать к любимому делу. У Вас в театре я опять поверила в себя, я ясно видела, что школа здесь не нужна, нужно что-то другое, нужна чуткость, темперамент, а школа — это сама сцена. Пусть я сейчас несчастна, но зато я пережила много счастливых минут.

Зачем всё это я Вам пишу, сама не знаю. Чувствую в Вас сейчас близкого человека, может быть, потому, что мы оба переживаем ужасное состояние. После первых порывов отчаяния я ясно почувствовала, что есть человек ещё несчастнее меня во много, много раз, и моё горе стало маленьким в сравнении с Вашим. Вы так любили Студию, ведь это Ваше детище, и вдруг его у Вас отняли. Воображаю, что чувствовали Вы, когда третьего дня начался разгром театра. Я и то вчера хотела побить мужиков, которые втаскивали какие-то чужие декорации, а Вы что переживали. Страшно даже себе представить.

О, как я не люблю Станиславского! Как смел он смеяться над нами во время репетиции «Шлюк и Яу»; ведь он аплодировал, зная, что театр не будет существовать — это гадость! Издевался над всеми. Я знаю, что Художественный театр Вас удовлетворить не может. Я верю в Вас! Верю в то, что пройдёт это ужасное состояние, и Вы опять захотите творить. Верю в Вас, как в человека полного энергии и сил, которого не испугают неудачи, который может и создать и разрушить.

И воскреснет опять новый театр, тот театр, о котором Вы говорили, в котором я так радостно хотела учиться. Вспомните тогда обо мне, а я, где бы я ни была, брошу всё и приду к Вам в Ваш новый великий театр.

Уважающая Вас

Н. Полуэктова

Автограф: РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.2239, л.1-4 об.

¹ Имеется в виду персонаж пьесы Е.Н.Чирикова «Иван Мироныч».

Сохранилось письмо Н.В.Полуэктовой Мейерхольду от 2 апреля 1912 г. (там же, л.5-8 об.):

«Взяла перо, чтобы написать Вам, Всеволод Эмильевич, и передо мной ясно, ясно, как будто это было вчера, выплыла Студия, Вы, масса надежд, и дерзкая, страшная вера в себя. Хорошо было — светло! Пишет Вам некая Полуэктова, которую Вы наверно забыли, но которая Вас всегда помнила, т.к. Вы были первый человек, который помог достигнуть того, к чему я стремилась с детских лет. Много читала и слышала про Вас и плохого и хорошего, больше плохого, но не верила и не верю я, не может быть плохим, неталантливым человек, который так загорался. Как сейчас вижу горящие глаза, откинута назад голова, и столько вдохновения, столько силы!

Всегда мне хотелось послужить с Вами, Всеволод Эмильевич, поработать под Вашим руководством. Хотела я приехать в Петербург повидать Вас и поговорить с Вами, но у меня сейчас маленький ребёнок, который удерживает меня. Возьмите меня к себе на следующий сезон, Всеволод Эмильевич. Помните, Вы говорили, когда взяли меня в Студию, что поверили моим глазам, поверьте и сейчас мне и возьмите меня. Что рассказать Вам о себе? Была в Художественном театре, училась и сотрудничала. На сцене в провинции 3 сезона. <...> Могу только сказать, что я увлекаюсь, переживаю, когда играю и иногда чувствую наслаждение, но так ужасна провинция, так не позволяет она работать. Ведь роли часто дают накануне, и вместо наслаждения испытываешь одно мучение».

245. В.Е.Егоров — Е.А.Говердовскому
31 октября 1905 г., Москва

Егор Андреевич,
Василий К. Денисов делал две скамейки с круглой спинкой по 5 рублей за штуку. Так как он не доделал и дела осталось дня на два, то следует уплатить Денисову В.К. по 4 руб. за штуку, то есть 8 рублей.

В.Егоров
31 октября 1905 г.

Этот счёт, подписанный Егоровым, следует уплатить.

Вс.Мейерхольд
2 ноября 05.

Доделать и заплатить 10 р., которые прилагаю.

К.Алексеев

Десять рублей (10 рублей) получено сполна.

Василий Денисов
7 ноября.

Музей МХАТ, РС, № 14600, л.5.

246. Из хроники газеты «Московский листок»
2 ноября 1905 г., Москва

Не открывшийся новый театр «Студия» окончательно отложил начало своей деятельности до будущего года, понеся по заплаченным неустойкам убытки до 75 000 рублей.

Печатается по тексту газеты.

247. К.С.Станиславский — С.А.Попову
2 ноября 1905 г., Москва

Сим удостоверяю, что г. С.А.Попов выдал авансом театру Студии: четырнадцать тысяч восемьсот рублей, каковые я обязуюсь оплатить ему при первой возможности.

2 ноября 1905 г.

Константин Алексеев

Автограф: Музей МХАТ, КС, № 14607; на бланке: «Меморандум Товарищества Суконной торговли и складов М.Попова с сыновьями». Помета С.А.Попова: «5000 р. получено». Копия, снятая С.А.Поповым: ГЦТМ, ф. 216, ед.хр. 238.

248. К.С.Станиславский — С.А.Попову

Начало ноября 1905 г., Москва

Глубокоуважаемый Сергей Александрович.

Для Вашего руководства посылаю записку билетёров о количестве людей.

Следует уплатить: тем, кто приехал из деревни — 16 чел., тем, кто отказались от места — 10 чел. Всего 26 чел. по 20 р. — 520 р. Остальным не уплачивать ничего. Тем билетёрам, кот. несли службу в театре, я уже уплатил через Говердовского (63 р.).

Очень прошу при расчёте взять с них подписку в том, что все расчёты со мною они покончили и я ни в какие дальнейшие обязательства по отношению к ним не вхожу.

Заранее благодарю Вас

Преданный *К.Алексеев*

Автограф: Музей МХАТ, КС, № 14580. Машинописная копия: ГЦТМ, ф.216, ед.хр.258.

249. С.Ю.Судейкин — в кассу Студии

1 ноября 1905 г.

Получил за Сапунова и за себя тридцать пять руб. шестьдесят копеек (35 р. 60 к.).

Сергей Судейкин.

1-го ноября 1905 г.

Автограф С.Ю.Судейкина: Музей МХАТ, КС, № 14610.

250. В.Е.Егоров — в кассу Студии

5 ноября 1905 г.

Тысяча девятьсот пятого года ноября 5-го дня я, нижеподписавшийся Владимир Евгеньевич Егоров получил от Константина Сергеевича Алексева жалование по 1 ноября 1905 года в расчёте пятьдесят рублей и сто рублей в

расчёте за написание декорации «Ганнеле» — итого сто пятьдесят (150) рублей. Полный расчёт с Константином Сергеевичем Алексеевым учинён сполна.

Владимир Евгеньевич Егоров.

5 ноября 1905 г., Москва

Автограф В.Е.Егорова: Музей МХАТ, КС, № 14600, л.3.

251. Н.П.Ульянов — в кассу Студии
5 ноября 1905 г.

1905 год ноября 5-го дня следуемые мне от К.С.Алексеева триста шестьдесят два (362) руб. за декорации к «Шлюку и Яу» и цветы для фойе получил, полный расчёт учинён сполна.

Николай Павлович Ульянов

Автограф Н.П.Ульянова: Музей МХАТ, КС, № 14600, л.2.

252. К.С.Станиславский — С.А.Попову
6 ноября 1905 г., Москва

Дорогой Сергей Александрович, то лицо, кот. вымогал под страхом смерти деньги у Шамшина, оказался Николаем Иванов. Анниным, швейцаром Студии. Помните, он показывался в ливрее при примерке. Если Вы ещё не уплатили ему — задержите выдачу. Очень может быть, что он же и звонил к Вам по телефону от моего имени. Он жил у Шамшиных и у меня буфетным мужиком. Жму Вашу руку.

К.Алексеев

6 ноября 905.

Автограф: ГЦТМ, ф.216, ед.хр.253. Ср. с.718.

253. К.С.Станиславский — С.А.Попову
Ноябрь — декабрь 1905 г., Москва

Многоуважаемый Сергей Александрович.

Сегодня я буду до 3½ час. в театре. В 3½ кончится репетиция и я свободен. Далее буду в 7 ч. дома. Очень совестно, что задержал долг деньгами, ломаю

голову, как поступить, но никто не принимает в залог пая — подумаем вместе, как поступить.

С почтением

К.Алексеев

Автограф: ГЦТМ, ф.216, ед.хр.254.

254. К. С. Станиславский
Черновой проект создания музыкального кружка
на базе оркестра и хора распускаемого театра Студия
7 ноября 1905 г.

1) 7 ноября 1905. К.С.Алексеев объявил нам о том, что театр Студия не может быть открыта в этом году по следующим причинам:

Революция в России убила театральнй сезон, отчего все театры в Москве несут огромные убытки. Общество терроризировано и не ходит в театры. Газеты игнорируют театры, посвящая им несколько строк на своих столбцах, и то изредка. Для нового дела является невозможным без помощи газет и при равнодушии публики к театрам, — популяризовать себя. Между тем новое дело при возникновении может иметь успех только в том случае, если печатная или устная молва привлечёт к нему внимание общества.

Такое положение для нынешнего дела признаётся К.С.Алексеевым *force majeure*.

Ввиду одного того, что многие из участников студии вошли в дело идейно или заинтересованно, г.К.С.А. предложил нам нижеследующий проект. Он хотел бы попробовать поддержать зародыш идей музыкальной студии и предложить участникам сделать пробу на самых скромных и льготных условиях, уменьшающих риск до *minimum*'а.

а) Он предлагает уплатить оркестру и хору музыкальной студии за два месяца вперёд ради гарантии спокойной подготовительной работы.

б) Он предлагает снятое им помещение по 3 дня в неделю, т.е. по вторникам, четвергам и воскресным дням — с уплатой музыкальным отделом за освещение и проценты вознаграждения со сбора — за помещение.

в) Он предлагает хору и оркестру предпринять ряд концертов и миниатюр по намеченной ими программе, причём доход этих концертов предоставить той группе лиц, которая войдёт в это дело.

г) г.Сац, со своей стороны, предлагает залог в размере 2000 р., который гарантировал бы начало дела и уплату за 3-х месячное жалование.

д) Таким образом, участникам нового кружка предстоит отработать своим трудом небольшую сумму, остающуюся для полной уплаты жалования до Великого поста. При полной комбинации всего получили бы деньги, нажитые ими своим трудом, и идея студии, подобно тому, как это сделано в драматическом отделении, была бы сохранена.

2. К.С.А [лексеев] объяснил нам, что он никогда не предполагал законтрактовывать оркестр и хор до Великого поста и предполагал уплачивать поспектакльную плату участникам музыкального отдела.

3. Мы, участники музыкального отделения, не признали *force majeure*, выставленный К.С.А., и отвергли его комбинацию, указанную в § 1 сего протокола, потребовав с г.К.С.А. уплаты нам полностью до Великого поста причитающегося нам жалования, признав ответственность за г.К.С.А., указав на то, что К.С.А. нашёл возможность таким же образом расплатиться с драматической труппой.

3¹. На это г.К.С.А. дал нам следующие объяснения. Драматическая труппа вела переговоры с ним лично, причём наём был совершён по 1 июня. Труппа, признав *force majeure*, отказалась от получения жалования за время Великого поста — до 1 мая.

4. Мы потребовали, несмотря на это объяснение, уплаты денег до Великого поста и ни на какие уступки не согласились.

К.С.А. уступил нашим просьбам, [с таким условием, что будет составлен этот протокол. — *Зачёркнуто*] просил составить настоящий протокол в обеспечение дальнейшей его ответственности.

5. По уплате нам денег за указанный срок мы будем считать К.С.А. свободным от всех обязательств к нам.

6. Мы обязуемся впредь ни при каких обстоятельствах не пользоваться фирмой театра «Студия».

7. [Не заполнено.]

Автограф: Музей МХАТ, КС, № 14673, л.1-3.

¹ Так в рукописи.

255. И.А.Сац — К.С.Станиславскому

После 7 ноября 1905 г., Москва

Глубокоуважаемый Константин Сергеевич!

Сейчас только вернулся после бурного собрания всех участников-музыкантов. Выяснилось, что возможны один из трёх исходов:

1-ый. Вы, в силу того, что слово гарантировать до поста давалось не Вами и что всё дело музыкальное велось плохо вопреки Вашим желаниям, — ликвидируете дело. Расходов при этом Вы не несёте больше никаких. (Предложение прекратить дело и получить за месяц вперёд вызывает почти во всех чувство обиды.)

2-ой. Вы ликвидируете дело, но, являясь главой предприятия, отвечаете за данное хору и оркестру (хотя бы и неправильно) слово. Расход при этом Вы несёте в размере около 3½ месячного содержания, т.е. около 6,000 рублей.

3-й. Вы передаёте дело мне. При этом Вы гарантируете расход в размере 2-ух месячн. с 12 днями — 4,000 р. Гарантию на месяц я беру на себя, — и весь доход дела обращается на возмещение Вашего расхода, причём помещением мы пользуемся в дни, когда это будет наиболее для Вас удобно.

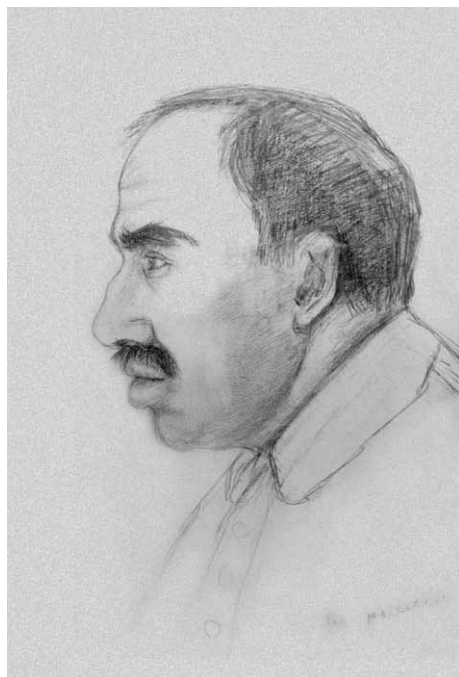
1-ый исход вызовет немедленно очные ставки для отыскания истинного виновника данного слова, вызовет дела в суды и в театр. бюро (т.к. наличие *force majeure*'а отвергается), вызовет бесконечную полемику и письма в газетах, которые при нынешнем понимании свободы слова некоторыми угрожают быть не совсем корректны.

2-й я считаю не менее ужасным, т.к. он самый убыточный для Вас и кроме того я думаю, что плата без требования труда есть деморализация молодых артистов, и являясь точно поощрением отрицательных сторон их характеров.

3-й. Обставленный документально, *гарантируя Вашу полную изолированность* от дела, и менее убыточен, т.к. в этом случае Вы дадите возможность мне войти [в] дело и при помощи труда и субсидированной мне для дела [нрзб.] суммы — придти на помощь Вашему положению.

Простите, Константин Сергеевич, что не иду к Вам сейчас — я бесконечно изнервничался и изболелся душой, благодаря всей этой истории, которая мне особенно тяжела, потому что она беспокоит Вас, — и мешает Вам, величайшему из известных мне художников драмы — работать и жить своей художественной деятельностью.

PS. Если я могу хоть немного содействовать ускорению Вашего решения, то я сию минуту приеду, чтобы избавить



И.А. Сау
Рисунок С.Ю. Судейкина (?)

Вас завтра утром от новых депутатий, от новых объяснений, среди которых прорывающиеся у Вас обвинения по моему адресу угрожают подорвать мой и без того потрясённый последними событиями авторитет, и тем закрыть дальнейшие горизонты.

Верьте, однако, дорогой Константин Сергеевич, что я во всех этих беспорядочных фразах забочусь не о себе, а прежде всего хочу отдать свой посильный труд Вам и начатому делу — в которое я верю.

Жду Вашего ответа письменного или, если пожелаете, словесного — т.е. приду немедленно по вызову — если нужен.

Уважающий и преданный Вас

И. Сац

Простите, если письмо бестолково — я очень устал.

Автограф: Музей МХАТ, КС, № 10240. На бланке «Театр-Студия. Музыкальный отдел».

256. И. А. Сац — К. С. Станиславскому

После 7 ноября 1905 г., Москва

Глубокоуважаемый Константин Сергеевич!

Сообщаю Вам результаты вчерашнего совещания участников музыкального отдела бывшей Студии. Буду краток, т.к. детальная мотивировка вряд ли может Вас заинтересовать, к тому же я бесконечно устал.

Основываясь на высказанном Вами собранию решении — ликвидировать дело, и на невозможности при остающемся случайном, несообразном составе продолжать его самим с надеждой на успех, Вас покорно просят:

предоставить сегодня всем артистам возможность получить жалование по пост, т.е. за 3½ месяца, те же, кто может и хочет, будут уменьшать свои требования без всякого давления со стороны. Для этого (принимая во внимание уже имеющиеся категорические заявления об отказе от части жалования) потребуется 5600 р.

Многие лица не дали ещё категорического ответа, т.к. пожелали — кто справиться на местах прежней службы, кто посоветоваться с домашними. Таким образом, предвидится, что по свершении расчёта некоторая часть означенной суммы (5600 р.) будет Вам сегодня же возвращена.

Собрание считает, что ликвидация дела должна быть окончательной и, не желая в дальнейшем затруднять Вас, *просит Вас считать себя совершенно свободным* относительно Вашего обещания предоставлять кружку театр на какие бы то ни было дни.

По счетам должно уплатить 54 р. (счета предъявляются).

Ещё следует мой личный денежный вопрос, — возбудить который меня понуждает *самая крайняя необходимость*: в июне настоящего года Вс.Эм. Мейерхольдом — как уполномоченными Вами лицом — была мне заказана музыка к драме Метерлинка «Смерть Тентажиля». По мнению опытной комиссии из 5 человек (среди которых были гг. Богословский и Глиэр) партитура моя должна цениться от 500 до 1000 р. Указывая Вам на мнение экспертов, я отнюдь не имею в виду навязывать Вам цифру гонорара — и готов принять ту, которую Вы считаете соответствующей, — но делаю это ввиду того, что сам оценивать своё не желал, — а предвидев возможность такого вопроса с Вашей стороны, — отказаться же совсем от гонорара за работу, потребовавшую у меня чуть ли не 4-х месячного труда, я не имею возможности в силу крайне обострившихся неожиданным крахом студии материальных обстоятельств, особенно чувствительных при наличности семьи.

Итак, — подвожу ещё раз денежный итог:

1) для уплаты жалованья артистам по пост — *5,600 р.* (сумма эта является максимальной — весь остаток будет мной подсчитан и возвращён Вам кассиром);

2) по счетам — *54 р.* и

3) музыка к «Тентажилю» — *x?*

Вы просили меня ликвидировать музыкальные инструменты. На 4 из них 1) ксилофон 2) там-там 3) кастаньеты 4) триангль — находится покупатель, наш оркестровый музыкант. Вместо номинальной стоимости их 39 р. он предлагает 25 р. В магазинах дают несравненно меньше — *если хотите — продам ему.*

Ввиду желательности, даже необходимости окончить всё сегодня же — покорно Вас прошу, Константин Сергеевич, сделать г-ну Лео соответствующее внушение относительно того, чтоб он по возможности озаботился бы своевременным разменом денег, а не гонял бы каждого артиста в лавочку, чтоб не уходил бы до конца, хотя бы пришлось просидеть часов до 7 вечера, и *чтоб вообще держался бы так же, как и при Вас* (он бывает временами достаточно груб при исполнении своих обязанностей), не считая себя ни законодательным, ни совещательным голосом, — выдавал бы под расписки согласно указанию бухгалтера и заведующего отделом, — *которые также будут неотлучны.*

В этом случае я *ручаюсь Вам за то**, что дело сегодня же придёт к вожделенному концу.

Стану надеяться, что сие письмо моё — будет последним по этому досадному, опостылевшему вопросу, как и визиты мои к Вам «по делу Студии».

Визиты — глубоко оскорбительные для самолюбия, когда я чувствовал себя в силу какого-то проклятого рока — [что] погружаюсь, чуть ли не в роль при-

* Подчёркнуто дважды. — *Ред.*

казчика [которому говорят]: «Пусть берут с меня хоть вдвое, только бы...» — и следуют пункты письма, из которого явствует Ваше, скажу прямо, неправильное и резкое ко мне и к моим товарищам отношение. Но не стану Вас утомлять объяснением; Вы как-то недели 3 назад сказали ласковое слово, — я поверил, думал оно не случайное, — готов был идти на неоплатные долги, трудиться до истерики, только бы хоть немного помочь Вам... Но, оказалось, что случайной ошибкой внимание Ваше остановилось на нас, что мы Вам не нужны, Вы мне не поверили, не потрудились хоть раз прослушать и разобраться и разрушили с таким старанием строившееся здание «нового».

Кто знает, лучше ли это? Ну, всё равно. Передаю Вам — Художнику — от себя и от вчерашнего собрания чувства самой глубокой признательности и преданности. Часы, когда нам довелось слушать Ваши указания — останутся отраднейшим воспоминанием в жизни.

От души желаю Вам счастья; я верю, что Вы ещё много, много великого, истинного можете сделать в области искусства.

Уважающий Вас

И. Сац.

PS. Интимный кружок из 12 лиц, сгруппировавшийся вокруг меня, ставит себе целью популяризацию (не вульгаризацию) искусства. Как только оправлюсь от нервного расстройства, будем работать вовсю, — и всё, что заработаем за пост *с радостью и благодарностью отошлём Вам.*

Прошу ответа.

Автограф: Музей МХАТ, КС, №10241. На конверте рукою И.А.Саца: «ЕВВ. Константину Сергеевичу г.Станиславскому. Весьма нужное».

257. Из хроники журнала «Театр и искусство»

13 ноября 1905 г., Петербург

Нам пишут: Театр-Студия не откроется: труппа распущена, причина — нынешние события, при которых театр успеха иметь не может.

Артистам заплачено до Поста, хотя они законтрактованы до мая; получающие небольшое жалование очутились в скверном положении, некоторые собираются обратиться в суд. Рабочим заплачено вперёд только по 4 р. (!), так как они служили без контракта.

Из распавшейся труппы театра Студия Мейерхольд организует новую, пойдут пьесы реального, а не декадентского направления, более отвечающие современному настроению. Предполагаются между прочим к постановке «Ткачи» и др. пьесы такого же характера.

По слухам в организации этого нового театра «Маяк» принимают участие также писатели Брюсов и Кречетов («Гриф»).

Печатается по тексту журнала.

258. В.Э.Мейерхольд — К.С.Станиславскому
15 ноября 1905 г., Москва

Дорогой Константин Сергеевич.

Из транспортной конторы брались мои вещи для театра и за них уплатила касса театра. Покорнейше прошу включить эту сумму пока в счёт моего аванса и вычесть эту сумму при выдаче мне гонорара за последующие месяцы.

Уважающий Вас

Вс.Мейерхольд.

Автограф: Музей МХАТ, КС, № 14623, л.2. На бланке счёт: «Уплачено 4 октября за перевозку вещей 73 р. 55 коп.».

В составленном В.С.Сергеевым списке «Неотложные счета» (Музей МХАТ, КС, № 14601) стоит помета К.С.Станиславского: «С Мейерхольда (за таможно) получено 73 р.»

259. Из хроники газеты «Русские ведомости»
18 ноября 1905 г., Москва

Театр «Студия», проектировавшееся филиальное отделение Художественного театра, как передают, не откроется совсем: причина — происходящие события. Артистам уплачено до Поста.

Печатается по тексту газеты.

260. Из хроники журнала «Театр и искусство»
20 ноября 1905 г., Петербург

Театры в Москве сильно терпят от современного положения вещей. Погиб, не родившись, хрупко-декадентский театр Студия.

Печатается по тексту журнала (№ 47, с.723), заметка подписана: *Farceur* (псевдоним А.Р.Кугеля).

261. Н.Ф.Костромской — К.С.Станиславскому
27 ноября 1905 г., Москва

Многоуважаемый Константин Сергеевич!

Обстоятельства принуждают меня уехать из Москвы немедленно, и потому я не могу, к сожалению, сам зайти первого декабря к Вам за деньгами, которые мне следует дополчить.

Не откажите передать их моему хорошему знакомому — Александру Ивановичу Балык.

Простите, что беспокою.

С уважением

Н.Костромской-Чалеев.

Москва, 27 ноября 1905.

Автограф: Музей МХАТ, КС, № 14623, л.3. На письме помета Станиславского: «Читал. К.Алексеев».

Там же (л.4) записка Станиславского кассиру Студии К.Ф.Лео: «Многоуважаемый Константин Фёдорович, подательница сего г-жа Мельгунова — мать жены г.Костромского. Она удостоверяет, что г. А.И.Балык, которому поручено получить деньги Костромского, — действительно живёт у Костромского, и тот поручил взять эти деньги. Прошу Вас выдать деньги Костромского г.Балыку. С почтением *К.Алексеев*. 9 декабря 905». Деньги были получены 11 декабря.

262. В.Э.Мейерхольд — И.Э.Грабарю
1 декабря 1905 г., Москва

1 декабря 05

Многоуважаемый Игорь Эммануилович!

Имею Вам сказать кое-что по поручению Георгия Ивановича Чулкова. Убедительно прошу Вас назначить мне свидание, как только приедете в Москву.

Мой адрес: Б.Бронная, д. Полякова, кв. 3 Всеволод Эмильевич Мейерхольд.

Часы безразличны.

С почтением

Вс.Мейерхольд

Автограф: ОР ГТГ, ф.106, ед.хр. 8012, л.1.

На конверте: «Здесь, Пятницкая, Овчинниковский пер., контора Мещериных. Игорю Эммануиловичу Грабарю». Судя по штемпелям на конверте, письмо было доставлено по указанному адресу не ранее 8-го декабря 1905 г.

Поручение Г.И.Чулкова было связано с организуемым им журналом, см. с.46.

**263. Из хроники журнала «Театр и искусство»
4 декабря 1905 г., Петербург**

В труппу Художественного театра приняты бывшие артисты театра Студии: Кобецкий, Ракитин, Костромской и Максимов, который дублирует г.Мейерхольда в роли Треплева.

Печатается по тексту журнала.

**264. Расчётная ведомость
на уплату жалованья артистам театра «Студия»
за время с 1 декабря 1905 по 12 февраля 1906 года
от К.С.Алексеева (окончательный расчёт)
1 декабря 1905 г., Москва**

Зонов Аркадий Павлович. 160 р.

В окончательный расчёт сто шестьдесят рублей получил, таким образом все расчёты с К.С.Алексеевым покончены и претензий каких-либо к нему не имею.

Аркадий Павлович Зонов.

7 декабря 1905 года.

Кобецкий Михаил Александрович. 92 р. 42 к.

В окончательный расчёт девяносто два рубля сорок две копейки получил и все расчёты с Константином Сергеевичем Алексеевым считаю поконченными и никаких претензий не имею.

7 декабря.

Михаил Александрович Кобецкий.

Костромской Николай Феодосеевич. 225 р.

В окончательный расчёт двести двадцать пять (225) получил для передачи Николаю Феодосеевичу Чалееву по сцене Костромскому.

Присяжный поверенный Александр Иванович Балык,

Москва, 11 декабря 1905 г.

Мунт Екатерина Михайловна. 299 р. 56 к.

В окончательный расчёт двести девяносто девять рублей и пятьдесят шесть копеек получила и все расчёты с К.С.Алексеевым покончены и никаких претензий к нему не имею.

Екатерина Михайловна Мунт.

Мейерхольд Всеволод Эмильевич. 441 р. 45 к.

В окончательный расчёт четырёхста сорок один рубль и 45 к. получил, таким образом все расчёты с К.С.Алексеевым покончены и никаких претензий к нему не имею.

Всеволод Мейерхольд.

7 декабря 05.

Пронин Борис Константинович. 119 р. 92 к.

В окончательный расчёт сто девятнадцать рублей и 92 коп. получил, таким образом все расчёты с К.С.Алексеевым покончены и никаких претензий к нему не имею.

Борис Константинович Пронин.

7 декабря 05.

Ракитин Юрий Львович. 87 р. 42 к.

В окончательный расчёт восемьдесят семь рублей сорок две копейки от Константина Сергеевича Алексева получил. Все расчёты считаю поконченными и никаких претензий не имею.

7 декабря 1905 г.

Юрий Львович Ракитин (Ионин).

Кассир *К.Лео*

Музей МХАТ, КС, № 14623, л.1.

265. В.Э.Мейерхольд — В.П.Веригиной

21 декабря 1905 г., Петербург

Добрейшая Валентина Петровна!

Сегодня приехал в Петербург; имею в виду здесь устроить то, что не удалось сделать в Москве: театры работают вовсю, в Москве даже Художественный закрывается.

Напишу, если удастся сделать в этом сезоне.

Немедленно пишите, готовы ли Вы явиться по первому зову. Караванная, 9, меблированный дом Афанасьева.

Ваш

Вс.Мейерхольд.

21/XII 05.

Автограф: РГАЛИ, ф.998, оп.1. ед.хр.891. Опубл.: *Переписка*, с.58.

266. В.П.Веригина — В.Э.Мейерхольду
После 21 декабря 1905 г., Козмодемьянск-на-Волге

Боже мой, что я тут пережила за это время!

Мало того, что я волновалась за судьбу нашего дела, я ещё боялась за Вашу жизнь! Не могу без ужаса подумать, что нам может ничего не удастся в этом сезоне. К весне уже, наверное, всё успокоится более или менее. Я всё равно приеду в Москву, чтобы увидеться с Вами. Ради Бога, напишите, когда Вы туда приедете, я здесь с ума сойду, день и ночь думаю об одном и том же. Мне тащиться до Петербурга придётся дня четыре по крайней мере, напишите заранее.

Жду известий. Ради Бога, не бросайте дела! Может быть, нам удастся куда-нибудь уехать. Не надо, не надо никогда сдаваться! Я верю в Вас, Всеволод Эмильевич, Вы из тех людей, которые умеют хотеть.

В.Веригина.

РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.1271, л.1-2.

Спустя полвека В.П.Веригина, знакомясь с архивным фондом Мейерхольда, сделала пояснение к этому документу:

«Это письмо я написала в конце 1905-го или в январе 1906-го года из провинции, куда уехала на время после закрытия «Театра Студии» на Поварской. Мейерхольд оставался в Москве во время вооружённого восстания. Затем он отправился в Петербург, а весной состоялась поездка по Кавказу. Я была вызвана телеграммой.

В.Веригина.

21 июня 1957 года».

267. К.С.Станиславский — С.А.Попову
22 декабря 1905 г., Москва

Многоуважаемый Сергей Александрович!

Посылаю Вам чек на 5000 руб. и ещё раз извиняюсь в том, что задерживаю уплату остальной части долга.

С почтением

К.Алексеев.

Не откажите выдать расписку подателю: получено в счёт тех денег (14 000), на которые мною выдана Вам расписка.

К.А.

Печатается по копии, снятой С.А.Поповым: ГЦТМ, ф.216, ед.хр.256.

268. И.Э.Грабарь — В.Э.Мейерхольду
28 декабря 1905 г., Петербург

Многоуважаемый Всеволод Эмильевич.

Я приеду в Москву сегодня 28-го вечером. Может быть, будете добры зайти ко мне 29-го в Филипповский пер. (у Арбатской площади), д. Шилова, кв. д-ра В.И.Трояновского. Если у Вас не будет времени или это окажется для Вас неудобным, то известите меня туда письмом, когда Вы будете дома. Я про-
буду *наверное* 29-е и 30-е в Москве. Буду дома и 30-го утром. В обоих случаях буду ждать Вас от 9-10 ч. утра.

Уважающий Вас

Игорь Грабарь

Автограф: РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.1432, л.1.

269. Н.Н.Волохова — К.С.Станиславскому
6 января 1906 г., Москва

[Рукою К.С.Станиславского:]

Получила в полный расчёт по театру Студия с г.К.С.Алексеева с 1 декабря 1905 по 12 февраля 1906 — двести сорок рублей. Полный расчёт по означенному театру мною učinён с г.К.С.Алексеевым и никаких претензий к нему я более не имею. 6 янв. 906. Москва.

[Рукою Н.Н.Волоховой:]

Наталья Николаевна Анцыферова (по сцене Волохова).

[Рукою К.С.Станиславского]

Получено по доверенности от г-жи Нарбековой в полный расчёт по театру Студия следуемые ей, г-же Нарбековой, с 1 декабря 905 по 12 февраля 1906 г.: двести сорок рублей.

Удостоверяю под свою ответственность, что по означенному театру Студия — полный расчёт между К.С.Алексеевым и г-жей Нарбековой učinён и что она никаких претензий к К.С.Алексееву более иметь не будет. 6 января 906 г. Москва.

[Рукою Н.Н.Волоховой:]

По доверенности от Ольги Павловны Нарбековой —
Наталья Николаевна Анцыферова (Волохова по сцене).

Автограф: Музей МХАТ, КС, №14602.

270. К.С.Станиславский — С.А.Попову

20 января 1906 г., Москва

Глубокоуважаемый Сергей Александрович!

Прилагаю чек Куп[еческого] банка на 2500 р. и ещё раз очень прошу Вас внести эти деньги Титову.

Не откажитесь узнать у него: получил ли он моё нотариальное письмо об отказе моём от театра?

Заранее благодарный и уважающий Вас

К.Алексеев.

20/1 - 906.

Печатается по копии, снятой С.А.Поповым: ГЦТМ, ф. 216, ед.хр. 255.

271. С.А.Попов

Черновая тетрадь. Театр «Студия».

Май 1905 г. — август 1906 г.

На страницах своей «Черновой тетради» С.А.Попов с максимальной точностью фиксировал суммы прихода и расхода денежных средств, на которые он вёл финансовые дела Студии. Оригинал «Черновой тетради» он передал в Музей МХАТ (КС, № 14594), а для своего фонда в ГЦТМ сделал её копию, публикуемую ниже, — в ней он тщательно упорядочил хронологическую последовательность записей, в оригинале иногда нарушавшуюся.

Приход:

Май. [Получено от] К.С.Алексеева — 5000; 3400 [руб.].

Июнь, 3. [От] В.В.Калужского 300 р. кред., 700 р. (5% внутр. заём 1905 г.), [всего] — 1000.

Июнь, 7. Залог арендатора буфета — 1000.

Июль, 14. [От] К.С.Алексеева (через «Т-во Вл. Алексеева») — 1500.

Сентябрь, 21. [От] К.С.Алексеева (через «Т-во Вл. Алексеева») — 10 000.

Сентябрь, 24. [От] К.С.Алексеева (через «Т-во Вл. Алексеева») — 15 000.

Сентябрь, 27. В.Э.Репман на устройство боскета в фойе — 500.

Октябрь, 11. Высшие женские курсы — 250.

Декабрь, 22. [От] К.С.Алексеева — 5000.

[1906 год:]

Январь, 23. [От] К.С.Алексеева — 11 000.

Январь, 25. [От] К.С.Алексеева — 800; 2500; за проданные скамьи — 20.
[Итого] 56 970 р.

Расход [1905 г.]:

Мая 28. Выдано Пронину — 600.

Мая 31. Выдано Пронину — 25.

Июнь, 1. Выдано Пронину — 400.

Июнь, 2. Выдано Пронину — 15 [и] 50, Кирилину — 50.

Июнь, 3. Архитектору Краузе — 100, в Пушкине священнику — 10,
[в Пушкине] на чай — 5, выдано Пронину — 100 [и] 200.

Июнь, 3. Уплачено Титовой — 3000.

Июня 7. Выдано под отчёт Пронину 349 р. 90 к. [и] 400, гербовая бумага и марки по заключению контракта 60 р. 50 к.

Июнь, 14. Выдано под отчёт Кирилину — 250, Пронину — 1200.

[Итого] 6815 р. 40 к.

Июня 21. Пронину — 200, Краузе (Кирилину) — 100.

Июня 28. Пронину — 150.

Июля 1. Пронину — 1700, Краузе (Кирилину) — 100.

Июля 7. Краузе (Кирилину) — 400, Пронину — 100.

Июля 9. Выдано Говердовскому — 100, Пронину — 150,
убыток от продажи % бумаг — 17 р. 89 [к.]

Июля 13. Пронину — 100, выдано Говердовскому — 50.

Июля 14. Пронину — 1500.

Июля 16. Краузе — 300, Говердовскому — 100, Кирилину — 70, Пронину — 200.

Июля 21. Кирилину — 150, Говердовскому — 50

[Итого] 5537 р. 89 к.

[Итого: 5537 р. 89 к. + 6815 р. 40 к.] 12 353 р. 89 к.

Июля 22. Жуковскому по счёту — 110, выдано Краузе — 200.

Июля 26. Выдано Говердовскому — 150.

Июля 30. Говердовскому — 100, Краузе — 400, Пронину — 1000.

Август, 2. Жуковскому по счёту 6 % — 670 р. 54 к.; Надеждину
[по счёту 6 %] — 229 р. 38 к., выдано Говердовскому — 100,
Кирилину — 191 р. 54 к.

Август, 3. Выдано Пронину — 100.

Август, 8. Пронину — 200.

Август, 9. За лесной материал — 493 р. 35 к., выдано Говердовскому — 200.

Август, 12. Пронину — 500.

Август, 13. Говердовскому — 100, Говердовскому (для Пронина) — 1300,
Краузе — 500.

Август, 17. Пронину — 700.

[Итого] — 7244 р. 81 к.

[Итого 7244 р. 81 к. + 12 353 р. 89 к.] 19 598 р. 10 к.

Август, 17. Выдано Кирилину — 194 р. 54 к., Говердовскому — 150.

Август, 19. Александрову по счёту — 90, выдано Сергееву — 400,
Говердовскому — 100.

Август, 20. Краузе — 300.

Август, 22. Сапунову и Судейкину — 200, выдано Говердовскому — 100.

Август, 23. Канину аванс — 100, О.Мейерхольд, на кост[юмерную] — 200.

Август, 25. Полетаеву подрядчику — 130 р. 50 к., выдано Говердовскому —
100.

Август, 26. Выдано Говердовскому — 100, Сергееву — 400,
О.Мейерхольд на кост[юмерную] — 150.

Август, 27. Выдано Говердовскому — 75.

Август, 30. Говердовскому — 150, Краузе — 400.

Август, 31. Говердовскому — 100.

[Итого] — 3440 р. 04 к.

[Итого: 3440 р. 04 к. + 19 598 р. 10 к.] — 23 038 р. 14 к.

Август, 31. Сергееву (для О.Мейерхольд) — 100.

Сентябрь, 1. Выдано К.Лео — 1300, И.Сац жалованье с 15 августа — 75,
Судейкину и Сапунову — 100.

Сентябрь, 2. Выдано Лео — 200.

Сентябрь, 3. Суфлёру Валик — 30, выдано Лео — 100, Лео — 100.

Сентябрь, 6. Выдано Лео — 1100, Сапунову и Судейкину — 325.

Сентябрь, 7. Выдано Лео — 300.

Сентябрь, 9. Судейкину — 35, За квартиру для костюмерной мастерской
45 р. 85 к.

Сентябрь, 10. Выдано Лео — 200.

Сентябрь, 12. Выдано Лео — 200.

Сентябрь, 13. Выдано Лео — 200, Краузе — 600, Говердовскому — 100.

Сентябрь, 15. Выдано Лео — 1500.

[Итого] 6610 р. 85 к.

[Итого: 6610 р.85 к. +23 038 р.14 к.] 29 648 р. 99 к.

Сентябрь, 15. Выдано Лео — 300, Об-во элек. освещения 10 р. 59 к.,
Журавлёву по счёту — 128.

Сентябрь, 17. Выдано Лео — 500.
Сентябрь, 20. Выдано Лео — 350.
Сентябрь, 21. 3% сбор с театра — 210, выдано Лео — 300.
Сентябрь, 22. Выдано Лео — 50 [и] 300, Говердовскому — 25.
Сентябрь, 24. Выдано Лео — 1600.
Сентябрь, 27. Выдано Лео — 300.
Сентябрь, 28. Выдано Лео — 300.
Сентябрь, 30. Выдано Лео — 2100 [и] 200, Краузе — 210, Полетаеву подрядчику — 300, Титовой за освещение — 23 р. 25 к., аренда театра Титовой — 3000.
[Итого] 10 206 р. 84 к.
[Итого: 29 648 р. 99 к. + 10 206 р. 84 к.] — 39 855 р. 83 к.
Сентябрь, 30. Управляющему Титовой — 50.

Октябрь, 2. Выдано Лео — 340.
Октябрь, 3. Выдано Лео — 300, 500.
Октябрь, 4. Выдано Краузе — 103 р. 68 к.
Октябрь, 5. Выдано Лео — 300.
Октябрь, 6. Лео — 200, вывоз мусора — 95.
Октябрь, 7. Выдано Лео — 350.
Октябрь, 8. Выдано Лео — 500.
Октябрь, 9. Выдано Лео — 600.
Октябрь, 11. Выдано Лео — 250.
Октябрь, 12. Лобанову по счёту — 314 р. 15 к.
Октябрь, 13. Выдано Лео — 100.
Октябрь, 14. Выдано Лео — 300.
Октябрь, 15. Выдано Лео — 2500, Жуковскому по счёту — 800.
Октябрь, 16. Выдано Лео — 100 [и] 425.
[Итого] 8127 р. 83 к.
[Итого: 8127 р. 83 к. + 39 855 р. 83 к.] — 47 983 р. 66 к.
Октябрь, 16. Выдано Говердовскому — 25.
Октябрь, 19. Жуковскому по счёту — 867 р. 20 к., выдано Лео — 100.
Октябрь, 20. Выдано Лео — 200, переделка отопления — 40.
Октябрь, 21. Выдано Лео — 1200, квартира костюмерной мастерской — 50, по счёту «Шуккерт» (электрическое освещение) 8 р. 85 к., выдано Лео (по письму К.С.Алексеева) — 996 р. 21 к.
Октябрь, 29. «Гантерт» (электрическое освещение) — 30.

Ноябрь, 2. Возвращён залог буфетчику — 1000.
Ноябрь, 2. Титовой за электрическое освещение — 5 р. 41 к., Титовой за электрическое освещение — 6 р. 38 к.

Ноябрь, 30. Полетаеву подрядчику — 500, за планы в городскую управу — 33 р. 68 [к.]

Декабрь, 23. Полетаеву — 550.

Январь, 25 [1906 г.] Титовой, аренда театра — 2500.

Январь, 26. Городничеву — 800.

Август, 18. 1906. Городничеву — 400.

[Итого] 9312 р. 73 к.

[Итого: 9312 р. 73 к. + 47 983 р. 66 к.] — 57 296 р. 39 к.

Приход — 56 970 [руб.].

Расход — 57 296 [руб.] 39 [коп.].

[Итого] — [минус] 326 р. 39 к.

Автограф: ГЦТМ, ф.216, ед.хр. 223.

272. Аврелий [В.Я. Брюсов]

Искания новой сцены

«Весы», декабрь 1905 — январь 1906, Москва

В Москве сделаны были две попытки создать новый театр, театр «нового искусства».

К.С. Станиславский, один из руководителей Московского Художественного театра, вместе с Вс.Э. Мейерхольдом, бывшим артистом этого театра, образовали новое предприятие, получившее имя «Театра Студии». Дело было задумано широко; было снято прекрасное здание, собрана труппа, привлечены к участию талантливые художники, приглашены дельные и опытные помощники. Несколько пьес было срепетировано и совершенно приготовлено к представлению. Обстоятельства времени заставили учредителей закрыть Театр, не дав ни одного представления.

Я был среди немногих, кому посчастливилось видеть в «Студии» генеральную репетицию «Смерти Тентажиля» Метерлинка. В общем, то был один из интереснейших спектаклей, какие я видел в жизни, но всё же я вынес убеждение, что устроители не понимали сами, чего они искали.

Во многих отношениях сделаны были попытки порвать с реализмом современной сцены и смело принять условность как принцип театрального искусства. В движениях было больше пластики, чем подражания действительности, иные

группы казались помпейскими фресками, воспроизведёнными в живой картине. Декорации, мастерски написанные (лучше сказать созданные) г. Судейкиным и г. Сапуновым, нисколько не считались с условиями реальности: комнаты были без потолка, колонны замка обвиты какими-то лианами и т.д. Диалог звучал всё время на фоне музыки (написанной г. Сацем), вовлекавшей души слушателей в мир метерлинковской драмы.

Но с другой стороны властно давала себя знать привычка к традициям сцены, многолетняя выучка Художественного театра. Артисты, изучившие условные жесты, о которых грезил прерафаэлиты, — в интонациях по-прежнему стремились к реальной правдивости разговора, старались голосом передать страсть и волнение, как они выражаются в жизни. Декоративная обстановка была условна, но в подробностях резко реалистична. Комнаты без потолка были просто комнатами в разрушенном здании; лианы, окутавшие колонны в подземелии, казались настоящими лианами. Там, где кончалась выучка режиссёра, начиналась обыкновенная актёрская игра, и тотчас было видно, что играют плохие актёры, без истинной школы и безо всякого темперамента.

И хотелось сказать устроителям Театра: дайте мне или то, или другое — или реалистическую сцену, или сцену условностей. Остров, где происходит действие «Смерти Тентажиля», ещё не открыт путешественниками, но это земной остров. Мы не знаем, к какому народу принадлежали действующие лица, на каком языке они говорили, — но это люди. И страсти их — человеческие страсти, в той или другой мере знакомые всем нам. Драмы Метерлинка *можно* воплотить в условия действительности. Но тогда мы, зрители, строго взыщем за все промахи против жизненной правды; мы спросим, как живут эти люди без потолка, мы спросим, почему в подземелье вместо плесени выросли лианы, спросим, зачем актёры принимают позы, не виданные нами никогда в жизни, и т.д. Хотите воспроизвести действительность? — то берегитесь. Мы потребуем, чтобы всё было, как в жизни, и чем вернее будут воспроизведены сотни деталей, тем строже мы спросим, тем резче почувствуем неправду сто первой.

Если же вы признаёте реализм на сцене недостижимой мечтой, если вы согласны, что сцена может дать только условное, — смело идите до последних выводов. Тогда не нужны декорации-картины, с точностью изображающие стены замков, скалы, деревья, облака, луну. Тогда не нужно передразнивать голосом те интонации, которые слышишь в повседневности. Не нужны все подделки под действительность, под солнечный или лунный свет, под гул моря и свист ветра, под пение птиц и т.д. Вместо декораций с разными кулисами достаточно будет поставить красочный фон, соответствующий действию драмы, но нисколько не иллюстрирующий её. Движения, жесты и речь артистов должны быть стилизованы, должны стремиться не к подражанию тому, как бывает «на самом деле», а к той степени выразительности, какой в жизни *не*

бывает. Ведь достигает же слово высшей выразительности в стихе, между тем как стихами люди не объясняются друг с другом, даже в минуты величайшего возбуждения. Дайте нам в Театре художественную условность, и очень быстро всё наше внимание обратится к тому, что составляет сущность всякого сценического представления: к идее исполняемой драмы.

Театр «Студия» не посмел окончательно порвать с традициями; он сделал нерешительный шаг вперёд, но ещё не сошёл с прежних позиций. Но он показал для всех, ознакомившихся с ним, что пересоздать театра на прежнем фундаменте нельзя. Или надо продолжить здание Антуан-Станиславского театра, или начинать с основания.

В январе 1906 г. в Москве была сделана другая попытка создать «новый театр». Некто г.Вашкевич дал в зале Литературно-Художественного театра¹ первое представление «Театра Диониса». Исполнена была, при полном зрительном зале, драма К.Бальмонта «Три расцвета»*.

Если приходилось жалеть, что устроители «Студии» не отдавали себе отчёта, к чему они стремились, то, напротив, надо радоваться, что г.Вашкевич не сумел осуществить того, к чему порывался он. В своей брошюрке о «дионисовом действе»** он проповедовал «слияние искусств», требовал, чтобы в театральную технику были введены «звуковые фоны», «красочная темнота», «вуалирование сцены», «осязательные впечатления» для зрителей, чтобы зрители, надев венки, стали не зрителями, а «молящимися этой мистерией» и т.д. Но, по счастью, на спектакле из этих страшных угроз ничего осуществлено не было.

Вместо «звуковых фонов» была музыка за сценой, вместо «красочной сцены» — освещение сцены красным фонарём, вместо «вуалирования сцены» — за рампой была повешена (увы! с некрасивыми складками) тонкая кисея. Всё это практиковалось и до г.Вашкевича даже на сценах императорских театров. «Осязательных» впечатлений зрителям никаких не предоставляли; венков на них не надевали, а раздавали им при входе цветы; и менее всего можно было признать их молящимися; потому что господствующее настроение в зале было насмешливое. Играли просто плохо; без особых ухищрений, а тем более нововведений в игре. Играли иные как любители, иные как провинциальные трагики, плохо произнося, неумело двигаясь по сцене, делая некрасивые жесты.

Почему спектакль был назван «Театром Диониса», — осталось непонятно. Драма Бальмонта — красивые лирические сцены, увлекательные диалоги о любви, — никаких новшеств для постановки её на сцену не требовала. Надо было просто хорошо, вдумчиво прочесть слова драмы, сыграть её без риторики и без манерничанья. Артисты под управлением г.Вашкевича играли плохо — и,

* Напечатана в «Северных Цветах Ассирийских». Мск. 1905. К-во «Скорпион». [Примеч. В.Я.Брюсова.]

** Рецензию на неё см. «Весь», 1905 г., № 9-10. [Примеч. В.Я.Брюсова.]

право, не о чем было бы говорить, если б не претенциозная вывеска с именем бога Диониса.

Газеты приносят вести о третьей попытке создать «новый театр», на этот раз в Петербурге².

Будем надеяться, что его основатели поймут необходимость не нововведений, а коренного преобразования. Театр должен отказаться ото всех своих вековых традиций, сложившихся за время от Шекспира до Ибсена. Как новым художникам приходилось черпать в эпохе до-рафаэлевской, так режиссёрам нового театра можно искать указаний только в до-шекспировских временах. Не усложнять сценическую технику, а упростить её, не усовершенствовать подделку, а дать нечто истинное, хотя бы и условное, сознать, что *символизм*, единственный принцип всех искусств, — вот путь, к «новому» в театре.

Конец XIX века ознаменован великим преобразованием всех отраслей искусства. Поэзия, живопись, музыка возродились в новых формах, расширили свои владения, увеличили свою власть. Сценическое искусство отстало от них, и драмы поэтов «нового искусства» исполнялись до сих пор на старых сценах, по устарелым приёмам*. Театр отстал от века, современный театр не удовлетворяет нас, мы более не хотим признавать его истинным искусством. Вот почему так охотно верится во все попытки преобразовать театр.

Серьёзным препятствием, однако, является необходимость верить исполнение драмы артистам. Как бы ни был гениален режиссёр, он никогда не будет в состоянии влить в душу актёров того, чего нет в них. Чтобы найти тон, как произнести иные слова, надо пережить те чувства, которые их вызывают. Чтобы понять диалог Метерлинка, надо быть причастным тем настроениям, которые веют над его драмами. Актёр, самый бесталаннейший, понимает ревность Отелло, понимает судьбу Лира, но многим ещё чужд ужас Тентажиля и невразумительны проповеди Аглавены. Новый театр создастся лишь тогда, когда возможно будет собрать артистов с душами «новых» людей. И как понятно, что, не найдя их, Метерлинк предпочёл писать «пьесы для театра марионеток»!

Аврелий

Печатается по: «*Весы*», 1905, № 12, с.72-75; то же: *Весы*, 1906, № 1, с.72-75. Две эти книжки журнала тождественны по содержанию, о чём редакция, изменив условия подписки, предупредила подписчиков, ссылаясь на неблагоприятную обстановку, сложившуюся в Москве в декабре 1905 года и задержавшую выход декабрьской книжки и подготовку январской.

¹ Имеется в виду помещение московского Литературно-художественного кружка.

² Речь идёт о замысле театра «Факель».

Театр Н.Н.Вашкевича, названный первоначально Театром трагедии, затем переименованный в «Театр Диониса», был основан на собрании учредителей в московском Литературно-

* Я говорю вообще, но, конечно, отдельные попытки делались как во Франции ([Théâtre de l'] Oeuvre, театры на открытых сценах, театр д'Альгейм и т.д.), так и в Германии. [Примеч. В.Я.Брюсова.]

художественном кружке 8 апреля 1905 года. В его репертуарных планах среди пьес Д'Аннунцио, Уайльда, Ведекинда, Гюйсманса были пьесы Метерлинка и, в частности, «Смерть Тентажиля». Ещё в марте Вашкевич обратился к Н.М.Минскому с просьбой о разрешении поставить в его переводе «Аглавену и Селизетту» Метерлинка, сообщив ему о намерении «создать театр эмоционализма и импрессионизма» и играть «при запахе живых цветов, стенах света, с декорациями, затянутыми вуалью», а также использовать «целый ряд других эмоциональных эффектов». Создаваемый театр, сказано в другом письме Вашкевича Минскому, «не будет совсем стремиться к типичности, к подражанию жизни, а будет схемой для мечтаний зрителя», стиль театра определит «большая сдержанность движений», будут допускаться «переходы только для символизации некоторых самых важных моментов» («остальное в строгой неподвижности», «мы идём от итальянских примитивов, от гобеленов»). В том же письме упомянуто, что С.Ю.Судейкин, Н.Н.Сапунов и П.В.Кузнецов будут делать «декорации и панно для фойе».

В мае письмо Вашкевича в редакцию «Театра и искусства» с изложением его позиций (1905, № 19, с.304-305) вызвало немало откликов, их общий смысл сводился к тому, что автору свойственна «излишняя лёгкость полёта» (См.: *TuИ*, 1905, № 20, с.319-320). Тогда же, в мае цензура разрешила издание теоретического этюда-манифеста Вашкевича «Дионисово действо современности. Эскиз о слиянии искусств», выход книги в свет задержался до конца августа.

Надеясь на поддержку Вяч. Иванова, Вашкевич в письме от 22 августа просил у него разрешения назвать театр «Дионисово действо», мотивируя просьбу стремлением «вырвать театр из тисков позитивизма» и «возвысить зрелище до культа»; в числе драматургов, чьи пьесы предполагается поставить, в письме названа Л.Д.Зиновьева-Аннибал. Черновик ответа показывает, что первоначально — и заочно — Вяч. Иванов доброжелательно отнёсся к проекту Вашкевича.

В августе одновременно с выходом в свет этюда Вашкевича его большая статья, повторяющая те же положения, была напечатана в «Театре и искусстве» (1905, № 35, с.558-560; № 36, с.577-580). Отклики на их появление были резко отрицательными. В рецензии В.Я.Брюсова говорилось: «... горько и больно, когда искажают и унижают дорогую мысль, заветную идею, особенно под видом её защиты. Лучшие умы нашего времени мечтают о том, чтобы сценическое представление вновь стало священнодействием, как то было в древней Элладе. На страницах “Весов”, в сильных и убедительных статьях, развивал эту мечту Вяч. Иванов. Он указывал, между прочим, что в ней заложена другая, бóльшая надежда: в ней намечен путь от нашего современного, келейного, “малого” искусства к искусству “великому”, всенародному». Имея в виду Вашкевича, Брюсов писал о том, что «эту проповедь подхватывают непрошенные радетели, не понимающие её смысла, оскорбляют её нелепыми доводами, делают смешной в бессвязном пересказе» (*Весы*, 1905, № 9-10, с.92, 95).

Вашкевич не сдавал позиции и, прочитав статью Г.И.Чулкова о Студии на Поварской (см. *док. 201*), упрекал его в том, что тот не уделил внимания проекту его театра, «начинанию, которое должно возродить культ священной Трагедии, выделить трагическую драму-молитву из цикла “театральных представлений” — “развлечений”».

Свой единственный спектакль («Три расцвета» К.Д.Бальмонта) театр Вашкевича показал 4 января 1906 года, первоначальная дата премьеры — 10 декабря — пришлась на время уличных боёв в Москве. Спектакль потерпел сокрушительный провал. П.М.Ярцев полагал, что Вашкевич в своём эскизе (пусть представляющем «образец вульгарного модернизма, который подражает теоретикам нового в искусстве туманной формой изложения») «был более изобретателен и казался даровитее», чем в спектакле (*Правда*, 1906, № 2, с.95, 97). Афиша обещала, что спектакль соединит «пластику, декламацию, живопись, световые эффекты, запах живых цветов, музыку». В отзыве Н.Е.Эфроса сказано, что спектакль представлял собой «плохую декламацию плохих любителей под плохую хаотическую музыку в плохо разрисованных декорациях» (*TuИ*, 1906, № 3, с.42).

Вяч. Иванов счёл необходимым заявить в печати, что не связан с театром Вашкевича: «...я не только далёк от практического в нём участия, но, судя по недавно вышедшей брошюре г. Вашкевича, расхожусь с последним теоретически» (*Народное хозяйство*, 14 января 1906).

В черновике статьи 1909 года Мейерхольд оценил «явление Вашкевича» как «показатель безнадежного стремления нового поколения найти наконец заваленный хламом вековой культуры, превращённый в балаган храм Мельпомены» (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.404, л.27). «Это был театр какой-то сценической неразберихи», — вспоминал Мейерхольд о театре Вашкевича в 1918 году (см.: *Лекции*, с. 125).

Фрагменты писем Н.Н.Вашкевича к Н.М.Минскому, В.И.Иванову и Г.И.Чулкову приведены по статье Ю.Е.Галаниной «Из истории первого символистского спектакля в России (Вяч. Иванов и Н.Вашкевич)», подготовленной к печати.

273. К.С.Станиславский — В.Э.Мейерхольду

25 января 1906 г., Москва

Глубокоуважаемый Всеволод Эмильевич!

Пишу Вам в последнюю минуту перед отъездом. Принуждён быть очень лаконичным.

М.П.Григорьеву я письменно просил о костюмах. Получила ли она письмо, то есть в Москве ли она или уже уехала, — не знаю. Может ли она достать эти костюмы — без своих помощников портных, которые уже уехали, — тоже не знаю.

Очень желал бы, чтобы Ваша просьба была исполнена. Как и что у Вас происходит — не знаю.

Волохова в Москве и всё Вас искала. Нарбекова тоже сидит где-то и ждёт извещений. Они не могли выехать, несмотря на попытки, благодаря Волге, на которой треснул лёд или что-то в этом роде.

Где Кобецкий?

Если он у Вас, нужен Вам и хорошо себя чувствует в новом деле, — я, конечно, его не переманиваю, но при случае скажите ему, что он мне был бы очень нужен в Художественном театре.

Я мог бы ему выхлопотать содержание (годовое) — в 100 р. в месяц и обещать работу. Советовал бы не пропускать случая. Если его это заинтересует, пусть напишет в Берлин (Berliner Theater).

От души желаю успеха.

С почтением

К. Алексеев

25/1 906.

274. В.Э.Мейерхольд — О.М.Мейерхольд
30 января 1906 г., Москва

...в Москве те же городовые с ружьями, та же мертвенность, как в больших сёлах в будни...

Печатается по: *Волков*, т.1, с.221.

275. В.Э.Мейерхольд — О.М.Мейерхольд
31 января 1906 г., Нижний Новгород

...Актёры делят свой календарь на сезоны. И как землевладельцы подсчитывают свои ресурсы при посевах и жатвах, так и актёры взвешивают свои благополучия по сезону. В этом году я потерял сезон, потому что не играл. Казалось бы, так. Но это только кажется так, глядя с внешней стороны.

Когда я сел в вагон, чтобы начать новый сезон, невольно оглянулся назад и понял, как много дал мне минувший сезон. В этом году в душе моей зародилось что-то новое, что распустит ветви, даст плоды, они созреют, и жизнь моя должна расцвести пышно, прекрасно. Кто-то недавно сказал, что жизнь созидающего художника — кривая, где 25 лет вверху, 30 лет внизу и 35 лет снова вверху. И этот год для меня одна из ступеней кверху, как мне кажется.

Май — работа в макетной. Рядом с художниками, которые помогают сознать несознанное, и душа зарождает новый мир. Лето открывает театр Метерлинка, и на сцене впервые воплощён примитив. Падение студии — моё спасение, потому что это было не то, не то. Теперь только понимаю, как хорошо, что студия пала.

Потом московская революция. Я часто трепетал, но не от страха, а от нахлынувшего постижения истины. Меня влекло на улицу в часы, когда все люди прятались. Не опасность влекло, как влечёт нервных людей бросаться с колоколен и под поезд. Влекло желание видеть преобразённый мир.

И до сих пор помню площадь, которая от зажжённого фонаря на одном только углу её, казалась наклонённой. Тёмная сторона площади пошатнулась вниз, и края её исчезали в тёмной дали, где белела одинокая колокольня.

Влекло желание перебежать с угла на угол и видеть, как перебегают также ещё какие-то тёмные фигуры, тёмные фигуры на фоне неосвещённого фонарями белого снега, теперь дающего обильный свет. Влекло желание слушать, как эти перебегающие с угла на угол фигуры шепчут друг другу, куда не опасно идти. Влекло желание застыть, когда просвистит пуля сухая, больная, холодная и вместе с тем горячая.



Арбатская площадь в Москве. Начало 1900-х гг.

В моей душе от *страшной* недели осталось что-то такое, что даст силы почувствовать потом, когда-нибудь. Душа созидателя художника так содрогалась! Так сильно содрогалась, и никто не замечал, никто не знает.

Потом Петербург.

После всего, чем я жил там, душа моя, как сосуд полный живительной влаги. Теперь я задыхаюсь от полноты. Влага плещет через край. Я боюсь её растерять, но вижу, что организм спешит впитать её в себя. И если всё впитает, как это будет великолепно.

...Здесь морозно и солнечно. Вспомнилась Пенза и гимназические годы. Почему, не знаю. Может быть оттого, что, пережив так много, я чувствую себя молодым, всё-таки молодым...

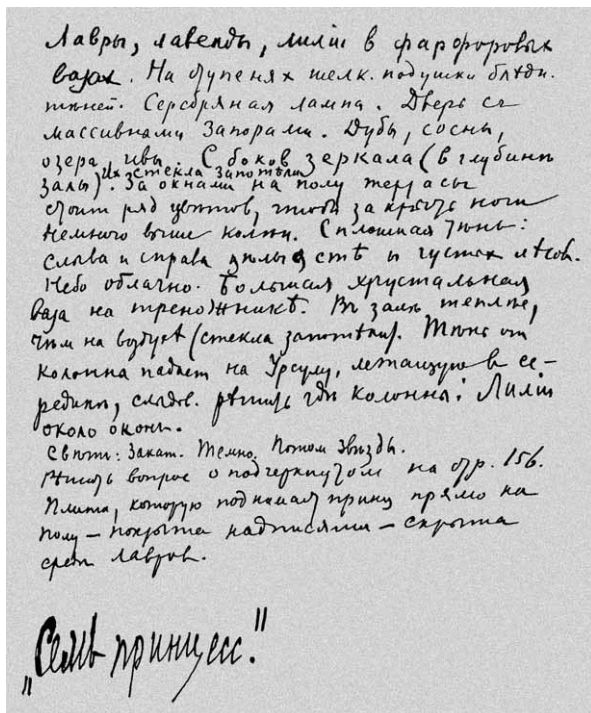
Печатается по: *Волков*, т.1, с.221-222. Оpubл.: *Переписка*, с.60-61.

РАЗДЕЛ СЕДЬМОЙ

276. «Семь принцесс»

Режиссёрские заметки

На самом раннем этапе составления репертуара Студии «Семь принцесс» М. Метерлинка предполагалось ввести в «Метерлинковский вечер», и тогда же, в начале мая, появился листок кратких заметок Мейерхольда, восходящих в основном к авторским ремаркам и к первоначальным предположениям, относящимся к планировке сцены и к световой партитуре этой сценической миниатюры.



Лавры, лавенды, лилии в фарфоровых вазах. На ступенях шёлковые подушки бледных теней. Серебряная лампа. Дверь с массивными запорами. Дубы, сосны, озёра, ивы. С боков зеркал (в глубине залы). Их стёкла запотели. За окнами на полу террасы стоит ряд цветов, чтобы закрыть ноги немного выше колен. Сплошная тень: слева и справа целые стены густых лесов. Небо облач-

но. Большая хрустальная ваза на треножнике. В зале теплее, чем на воздухе (стёкла запотели). Тень от колонны падает на Урсулу, лежащую в середине, следовательно, решить, где колонны. Лилии около окон.

Свет: Закат. Темно. Потом звёзды.

Решить вопрос о подчёркнутом на стр. 156¹.

Плита, которую поднимает принц, прямо на полу — покрыта надписями — скрыта среди лавров.

Автограф: РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед.хр. 32, л.1.

¹ Режиссёр пользовался вторым томом «Полного собрания сочинений» Метерлинка в издании В.М.Саблина (М., 1904).

277. «Снег»

Режиссёрский экземпляр

Май — июнь 1905 г.

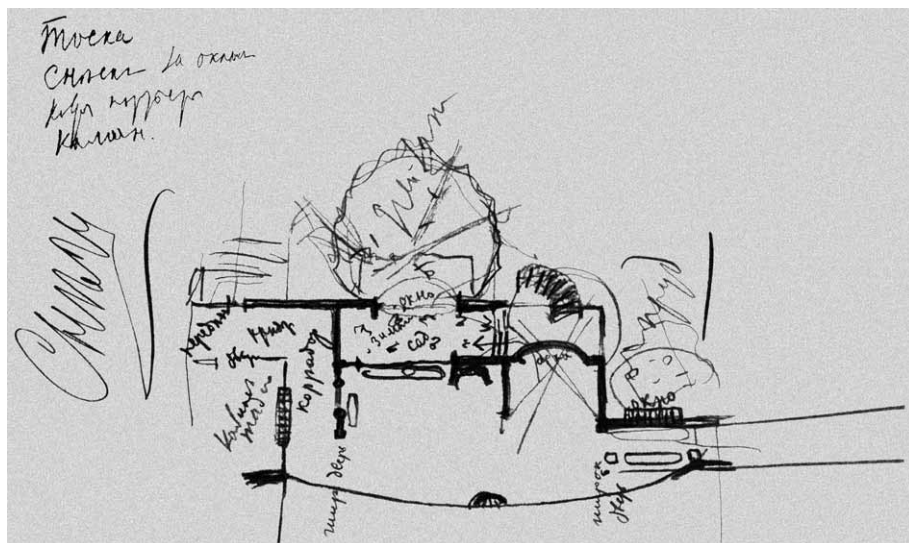
Трактовка «Снега» в новой редакции, приготовленной в Мамонтовке в июне 1905 года, оставалась той же, какой она была создана при непосредственном участии А.М.Ремизова в 1903 году в Херсоне, пьеса Пшибышевского вновь была воспринята как «симфония <...> успокоения и неукротимой жажды» (ср. *Наследие* 2, с.85-88, 172-174, 202-204). Но режиссёрский рисунок стал иным. Мейерхольд видоизменил сценическое пространство, единое на все четыре акта.

Приступая в 1903 году к работе над «Снегом», Мейерхольд в планировке сцены поначалу следовал вводной описательной авторской ремарке и вычерчивал будущий интерьер по указаниям Пшибышевского, детализируя, но не нарушая их. Он одинаково обстоятельно размечал дальние планы сцены (зимний сад и гостиную) и её передний план — «роскошную», по автору, столовую замка. Затем многое из намеченного он отбросил и ввёл новые детали, ставшие опорными для рисунка мизансцен. Это был уходящий в глубину сцены широкий коридор у левой кулисы и небольшая игровая зона у кулисы справа, где группировкой мебели был обозначен фрагмент «четвёртой стены». Уют этого угла режиссёр противопоставлял открытому пути во внешний мир, обозначив две стихии, покой и движение, борьба которых рождает конфликт «Снега».

Это же столкновение легло в основу пространственного решения, изложенного Мейерхольдом в мае 1905 года в публикуемом режиссёрском экземпляре. Режиссёр по-новому смонтировал основные игровые точки, найденные в 1903 году, отказавшись от авторских заданий, бесполезных — нейтральных — для развития действия.

Поиски пространства новой редакции «Снега» отражены в черновых планировках, осевших в двух архивных папках (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.15 и 31); первая отнесена архивистами к 1903 году, но хранящиеся в ней наброски вызваны стремлением перенести находки херсонского спектакля на меньшую сцену со слегка скруглённой рампой, такая существовала на Поварской.

В первом наброске вопреки явно небольшим размерам сценической площадки подробно размеченный павильон не только сохранил все элементы прежней (херсонской) планировки, но и разросся:



На чертеже: Кабинет Тадеуша, передняя. Коридор, коридор. Широкая дверь, пейзаж, окно, зимний сад, арка, широкая дверь, пруд, окно.

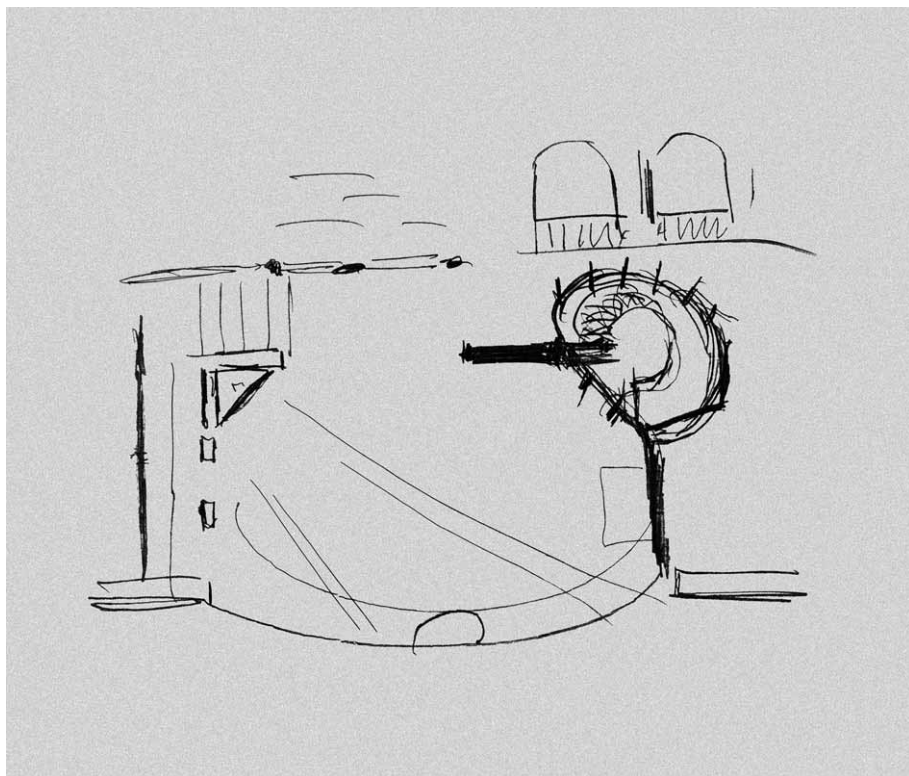
К монтировке: Тоска. Снег за окном. Ковры, портьеры. Камин.

Большую переднюю, как и входную лестницу в замок (невидимые зрителю, но изображённые слева за поворотом коридора) не предполагалось, разумеется, воспроизводить, но их точное ощущение воспринималось режиссёром как необходимость для актёров и зрителей. Сохранялся зимний сад в глубине павильона, за его окнами отмечен поставленный полукругом пейзажный задник. За аркой гостиной прямо против зрителей помещена винтовая лестница в комнаты гостей (что сделало бы неизбежно повторяющимися мизансцены их появления и уходов).

Справа у авансцены намечена отсутствовавшая в прежнем варианте павильона небольшая узкая диванная. Это было важное нововведение. Режиссёр искал возможность по временам максимально изолировать диванную от основного павильона и ввёл разделяющие их «широкие двери», кадрируя линию рампы. Он предполагал повторить такие же двери слева между основным павильоном и коридором, но они загромождали бы сцену и не были нужны по ходу действия. В окончательном варианте Мейерхольд нашёл остроумный способ на глазах зрителей замыкать пространство диванной, чтобы стало возможным мгновенно разрушить её изолированность. За широким окном диванной отмечен пруд, место будущего упокоения Бронки и Казимира, от подобной иллюстративности Мейерхольд откажется в окончательном варианте.

На обратной стороне той же страницы сделан набросок, упрощавший дальнейшие планы павильона. Зимний сад заменили два широкие арочные окна (их место обозначено

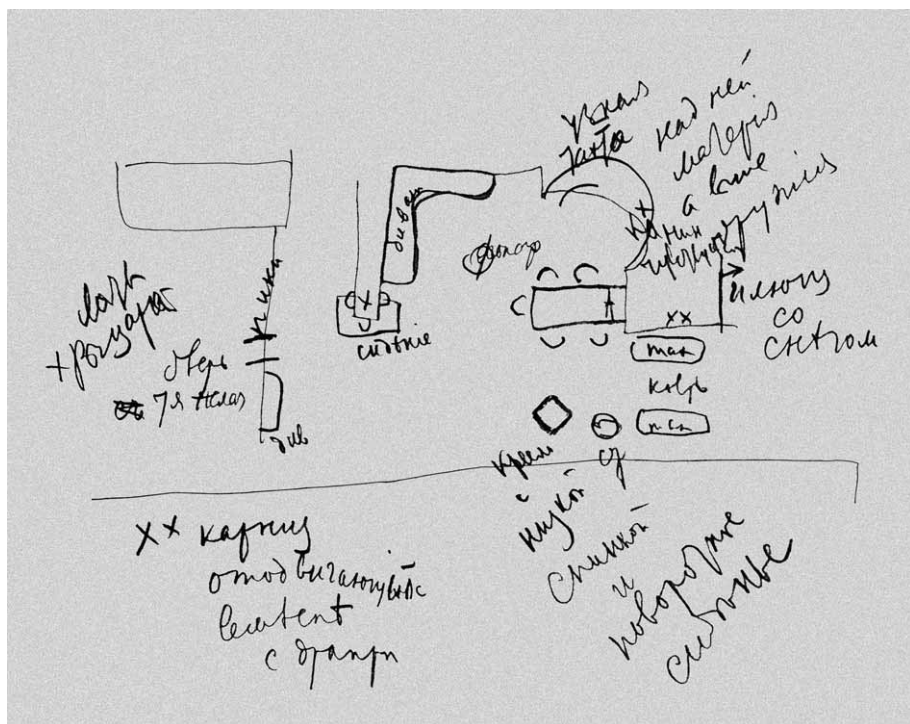
в центральной стене, и они нарисованы отдельно в верхней части листа); на месте прежней гостиной появилась круглая башня с винтовой лестницей. Передний план сцены в этом наброске размечен не был:



В самом позднем из подготовительных набросков сформированное заново пространственное решение изложено лаконично и легко. Сохранены все намеченные в предварительных эскизах мотивы оформления и игровые точки: тяжёлая дверь кабинета Тадеуша в коридоре; сидение вокруг колонны, отделяющей коридор от основного павильона; длинный угловой диван и обеденный стол (эта единственная деталь, продиктованная авторской ремаркой, видоизменится в окончательном чертеже, стол превратится из прямоугольного в овальный, непокрытый скатертью); скруглённая узкая тахта в башне (притом, что камин в башне не виден зрителю, но должен ощущаться), и, наконец, справа у авансцены крохотная диванная и в ней две длинные тахты, поставленные параллельно рампе.

Большое окно диванной, за которым должна была быть видна увитая заснеженным плющом стена башни, режиссёр задумал завесить такой же большой портьерой на подвижном карнизе, и она, если карниз развернуть под прямым углом к рампе, на глазах зрителей отгораживала диванную, изолируя её от основного павильона. Эта находка потребовалась Мейерхольду для финального эпизода первого акта — для мгновенного катастрофического нарушения господствующей умиротворённой ситуации.

Этот чертёж — эскиз планировки, перенесённой Мейерхольдом в режиссёрский экземпляр:



На чертеже: Дверь тяжёлая, пики, диван. Сиденье. Латы рыцарей, диван. Фонарь. Узкая тахта, над ней материя, а выше оружие. Камин чувствуется. Площ со снегом. Тахта, ковер, тахта. Кресло с низкой спинкой и поворотное сиденье, стул. Карниз, отодвигающийся вместе с драпировкой.

К монтажке: Пики. Рыцари. Фонарь. Диван на левой [стороне] сцены. Оружие над левой нишей. Сиденье вокруг колонны.

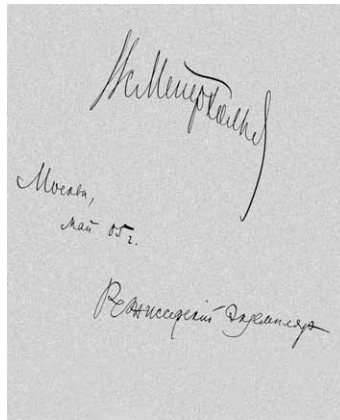
В планировку, сделанную в режиссёрском экземпляре, были введены ещё несколько существенных деталей. Одна из них — забытая в предыдущем наброске лестница в башне: её, как и камин, зритель не видел, но также должен был ощущать. В центре задней стены павильона за большими окнами обозначены терраса и ведущая на неё лестница, понадобившиеся для того, чтобы каждый входящий в замок был бы виден сквозь эти окна и чтобы, соответственно, уходящие, покидая замок, появлялись бы на террасе за окнами. Этот приём потребовался прежде всего для ключевых ситуаций — для экспозиции и развязки событий, для встречи Бронки и вернувшегося Тадеуша в первом акте и для трагического ухода Бронки и Казимира в финале спектакля. В обо-

их случаях в планировке была заложена возможность развёрнутых пантомимических эпизодов.

В пояснениях к чертежу, сделанному в режиссёрском экземпляре, Мейерхольд назвал основной павильон не «столовой», а «башенной гостиной», что определило стиль её убранства. В провинции для замка Тадеуша Мейерхольду приходилось использовать детали декораций «Смерти Грозного». Теперь на стенах замка появились рыцарские доспехи и средневековое оружие. Думая об оформлении «Снега», Мейерхольд в журнале «The Studio» отметил изображение рыцаря в полном вооружении, там же он выбрал образцы мебели (см. с.450). Пики и алебарды для декорации, выполненной В.И.Денисовым, делал лепщик Б.Г.Тессен, взявший образцы из коллекции рыцарского оружия, с давних пор украшавшей квартиру Станиславского.

Тщательно переписанный от руки большеформатный экземпляр пьесы, по которому работал Мейерхольд в Студии, был приготовлен А.М.Ремизовым много ранее: его рукою на одной из страниц поставлено: «19 декабря 1903. Херсон». Возможно, это лишь обозначение даты и места первого исполнения, манускрипт был выполнен позже этой даты. Им пользовались в Тифлисе в сезон 1904/05 года (на его последней странице запись: «г.Тифлис. 2-го октября 1904 г. Суф[лёр] П.Сквозняков»).

Весной 1905 года Мейерхольд озаглавил рукопись: «Москва, май 05 г. Режиссёрский экземпляр»:



Вслед за тем на вpletённых в неё чистых листах он начертил новую планировку декорации, составил её описание и изложил задания Б.К.Пронину о расположении мебели.

Расстановка мебели не изменялась от акта к акту, и потому Мейерхольд ограничился подробной ремаркой к первому акту, перечислив все сочинённые им элементы интерьера. В ремарках к второму и третьему актам размечена только игра света в начальных эпизодах. Предварительных пояснений к четвёртому акту Мейерхольд не сделал. Режиссёрские ремарки и рабочие пометы в тексте экземпляра не многочисленны. Все они отсылают к планировке павильона, сделанной в мае, и, следовательно, появились в летних репетициях. Лишь одно замечание касается стиля актёрской игры, оно возникло при работе над первым же эпизодом и обращено к И.Н.Певцову (Кази-

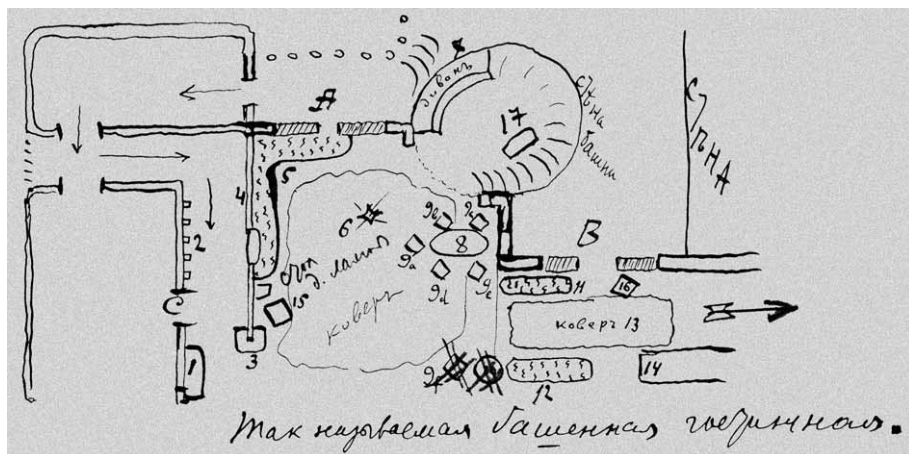
миру), свидетельствуя обустраиванию режиссёра к поискам нового сценического языка: «Простота хорошего актёра, но старая школа» (см. с.399).

Мизансцены первого акта размечены подробно и позволяют прочесть прочерчиваемую режиссёром логику. Менее отражена разработка последующих актов, количество рабочих помет убывает от акта к акту, в последнем акте ремаркой «Переход» дважды отмечены переломы внутренней линии действия, но мизансцены переходов не указаны. Завершавшую спектакль фразу монолога Макрины, появлявшейся в опустевшем замке, режиссёрская ремарка поручала исполнительнице (О.П.Нарбековой) произнести до падения занавеса пять раз.

Прихотливый синтаксис перевода приближен к нынешним нормам. Усилия переводчиков, направленные к тому, чтобы воссоздать поэтический мир пьесы Шибышевского и избежать бытовизма, принесли неравноценные результаты, фактура перевода несовершенна. В отклике на его публикацию (М., 1903) С.А.Поляков (подпись: Ешбоев С.) писал: «Мне не удалось видеть драмы Шибышевского на сцене, но полагаю, что перевод в значительной мере способствовал затемнению многих мест пьесы и вполне оправдывает недоумение публики» (*Весты*, 1904, № 5, с.55-56). В отредактированном виде перевод С.П. и А.М. Ремизовых был воспроизведён в 4 томе «Полного собрания сочинений» С.Шибышевского, изданном В.М.Саблиным (третье издание, М., 1910), где стал яснее и будничнее. Переводчики пьес, вошедших в этот том, глухо указаны на титульном листе: «Переводы В.Тучапской, А.С., В.В. и Н.Эфроса».

Знаком V отмечены введённые режиссёром паузы. Зачёркнутое Мейерхольдом дано в угловых скобках. Режиссёрские подчёркивания воспроизводятся. Это относится к тексту реплик, а также к авторским ремаркам, одни из которых были вычеркнуты, другие подчёркнуты, третьи оставлены без помет. В прямых скобках приведены необходимые пояснения, введённые редактором в режиссёрские ремарки, печатающиеся полужирным шрифтом.

№. Пронину о расположении мебели перед каждым актом:



Так называемая башенная гостиная.

Обстановка:

1 — рундук;

2 — пики по стене, вделанные в деревянный брусок;

3 — сидение вокруг колонны;

4 — над диваном (5) у окошечка старинные материи и оружие средневековья;

5 — длинный узкий, угловой, диван;

15 и 16 — два оригинальных средневековых кресла;

6 — свешивающийся фонарь старинный с ремнём внизу для опускания.



Над сидением 3 — висят рыцарские латы, руки, ноги, шлемы со всех трёх сторон колонны;

8 — овальный стол, не покрывающийся скатертью;

11 и 12 — узкие персидские тахты;

10 — круглый столик готического образца;

9 — кресла с низкой спинкой с поворачивающимися сидениями;

7 — узкий диван на площадке [башни], над ним материя, а выше — оружие;

17 — камин, который невидим публикой, но он должен чувствоваться по блику на диване и стене и по миганию огня;

13 — ковёр, на нём подушки.

Посреди сцены тоже ковёр.

На окне А — драпировка, открывающаяся шнуром (кольца деревянные на палке).

Драпировка на окне В приделана так к палке, что открывается вместе с последней, закрывая таким образом этот узкий проход между камином (14) и окном (В).

Стены внешние, видные из правого окна (В), обвиты плющом, снег лежит на нём хлопьями.

Дверь С тяжёлая, с железными цепями.

В башне фонарь какой-то решетчатый; когда горит, бросает на пол светлые точки.

Действие первое. Общее настроение

За окнами метель стонет, как человек, охваченный предсмертной болью.

В гостиной темно, в коридоре темно, в башне горит фонарь, который бросает на пол, на стены светлые точки.

Горит главный камин*, бросая красный свет на противоположную стену и на драпри окна В.

* *Главный камин* — камин (№ 14) на авансцене у правой кулисы — *Ред.*

В начале [акта] камин горит слабо, потом по мере того, как Казимир подбрасывает сухие сучья, камин разгорается сильнее, но пламя его всё время качается. Так на протяжении 1-й сцены.

Когда слышатся бубенцы, кто-то слева хлопнул дверью — это слуга идёт в переднюю, услышав хозяина. И сейчас же в передней засветился огонь, который дал луч света в коридор, луч, пробившийся в окошечко*. Когда Бронка убежит к нему [Тадеушу] навстречу, на сцене пауза.

Потом слуга вносит лампу, и вот тогда впервые комната осветилась. (За окнами с начала акта красноватый отблеск заката.)

Когда до прихода слуги с лампой на сцене была маленькая пауза, на террасе видны были два силуэта, Тадеуша и Бронки.

Потом хлопанье дверей и голоса радостной встречи вплоть до прихода на сцену.

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

СЦЕНА I

Казимир, Бронка.

<Роскошная столовая, из которой через большие высокие окна и стеклянную дверь зимнего сада видны нагие, инеем покрытые деревья и густая пелена снегу. В конце большой старинный камин, возле сосновые полена, которые Казимир то и дело нервно подкладывает в огонь. Бронка стоит у окна, беспокойно всматриваясь в метель.>

Бронка у окна [A].

Казимир лежит у камина [14]. Новый [? — нрзб.]

Пауза.

К а з и м и р. Что ты такая беспокойная? Не будь ребёнком. Чего пугаешься?
Б р о н к а. Но, побойся Бога, Казя, или не видишь, какая метель? Чуть ли не целый день сыплет и сыплет. Сугробы намело. V Там за городом дорога без деревьев на какую версту. Заблудится кучер. Санки в ров опрокинутся...
К а з и м и р *<(прерывает её)>*. И что ж? Тадеуш упадёт в ров. Ему будет мягко.

Простота хорошего актёра, но старая школа.

Переход [Бронки] к камину [14].

Казимир лежит.

Бронка садится на тахту [II] под окном [B].

Б р о н к а. О, какой ты противный.

Смех [Казимира].

* Окошечко — из коридора в гостиную над угловым диваном — *Ред.*

К а з и м и р. Ну, не сердись. По правде, смотрю я на вас, как на двух малых ребят. Ваши отношения — редкая аномалия. Год, как женаты, а забавляетесь в такую чувствительность, будто вчера впервые узнали друг друга.

Б р о н к а. Но это, это-то и делает нашу жизнь такой прекрасной.

К а з и м и р. Конечно, конечно. А скажи мне, милая Бронка, сколько любовных писем получила ты от твоего Тади за эту одну неделю, как нет его дома?

Б р о н к а. Ах, если б ты знал, какое прекрасное письмо он написал мне! Если б ты знал, как я люблю эти письма. Таких прекрасных слов никто не умеет сказать.

К а з и м и р. Ну... О, слова не трудно.

Бронка приближается.

Впрочем, Тадеуш тебя действительно любит. (*Задумчиво.*) Да, он тебя действительно любит. Завидую вам, вашей любви и вашему счастью. <(Немного погодя)>. Весь тут около вас оживает. Всё чаще грезятся мне сентиментальные идиллии, где возле любимой избалованной <и балующей> женщины мог бы я свободно работать. Изнурило меня, опостытело это вечное скитание по целому свету. *В* И всё это вздор. Художественное впечатление, поэзия, театр, цирк, Италия, Париж — вздор, вздор, вздор. Только с каждым разом всё большая нудность. Везде одно и то же, и слоняется так человек из угла в угол всё с той же непотухающей нудностью...

Б р о н к а. Казя, Казя, какой ты печальный. Такой бездонной печали я ещё нигде не встречала.

К а з и м и р. Правда.

Б р о н к а. А если б влюбился, Казя, а?

К а з и м и р. Разве в тебя. Как бы то ни было, а до этого мне недалеко.

<Встал и ходит по комнате.>

Казимир встал.

Бронка сидит перед камином [14]. Смех [Бронки].

Б р о н к а <(смеясь)>. Эй, ты, дурачок, что делал бы ты с такой простой девушкой, как я. Такая простая девушка не для тебя.

К а з и м и р <(иронически)>. Вот именно для меня. *В* Довольно мне этих глупых, пустых <павых> самок, которые играют роль демонов и разжигают её несносным и пошлым жонглёрством темперамента и страсти <довольно этих изнеженных и изжитых ангелов вдохновения. Довольно этих сгорбленных ведьм, что разбиваются на лысой горе науки, знания, общественной работы>. Ох, верь мне, от сердца говорю тебе, так я измучился <всеми этими Эпипсихидионами, половинами, половинками душ мужчины>.

*<Потирает лоб и нервно бросает в камин пару веток;
ходит по комнате.>*

Вот именно то, что нужно мне: такая простая девушка, такая белая, так... целые вечера проводить с ней у камина, с такой непорочной, не изведавшей ни греха, ни добродетели.

Казимир подошёл, встал за креслом.

Чувствовать около себя женщину, которая не знает ни основ, ни теорий, ни направлений, <ни всяких этих измов>, только являет собой сердце, горячее, чистое сердце. Эх! забылось бы тогда и скитанье, и нудность.

Бронка. Ох, как ты обманываешь себя. Дня два забавляла б тебя такая девушка, а потом... Ну, а что потом, ты уж сам душой доскажи...

Казимир. Так думаешь?.. Но удивительно то, что с такой простой девушкой, как назвала ты себя, я целый день напролёт разговариваю, во всём ей открываюсь, всякую мысль делю и не только не почувствовал хоть на мгновение нудности, наоборот, никогда я не знал таких хороших, дорогих дней, как тут, у брата и вместе с тобой... (*Легко.*) Знаешь, Бронка, я и вправду влюбляюсь в тебя.

Смех [Бронки].

Бронка (*подражая тону его речи*). Если бы говорил всё это не такой нудный, немножечко печальный, а главное, не занятый совсем другими делами, то я была бы готова посулить тебе любой флиртик, какой только захотел бы завести со мной.

Казимир на диване [5]. V

Бронка перебежала.

Казимир снова к камину.

Смех [Казимира].

Казимир (*смеясь*). А почему и нет, моя прекрасная невестка? Искусство такого невинного разжигания себя и других может быть очень красивым и изысканным... Это вроде того, как бы выпить рюмку пламенного Amontilado.

Бронка. Нет у меня охоты это пламенное Amontilado пробовать. V (*Рассеянно.*) Но что это может быть, что Тадеуш не приезжает? Скажу тебе, Казя, кучер и вправду опрокинул в ров санки.

Казимир. Да не будь же нетерпеливой такой: дорога нелёгкая, снег глубокий, ну и лошадь ведь нельзя насмерть загнать.

Бронка. Ты прав, да. Только вот что, Казя, твоей нудностью, твоей холодной меланхолией ты так раздражаешь, так пригнетаешь человека, что...

Обрывает.

Казимир. Ну, что же «что»?

Бронка. Что готова сейчас же побежать и разбудить Еву... Не понимаю, почему она вечно спит?

К а з и м и р. А может, и не спит.

Б р о н к а. Стало быть, избегает нас.

К а з и м и р. Нет, но чувствует, что без неё нам лучше.

Б р о н к а. Противный ты. Она была всегда самой близкой, самой сердечной моей подругой. Ты и представить себе не можешь, как я счастлива, что наконец-то она приехала! два года не видались. Но, знаешь, Казя, очень изменилась она. Не думала я, что в такое короткое время может человеческая природа так вывернуться вся.

К а з и м и р. В каком отношении изменилась?

Б р о н к а (*немного озабоченная*). Видишь... у меня такой... стыд пансионский... говорить обо всём этом. Ну а тебе всё можно сказать, будто ты и не мужчина.

К а з и м и р. Очень справедливое рассуждение.

Казимир к окну [В].

Бронка на [кресло] 16,

а Казимир отошёл от окна и очутился слева от Бронки.

Но Расскажи мне о Еве, меня это очень заинтересовало.

Б р о н к а. Видишь, она сирота и очень богата. И в этом-то её несчастье: каждый свой каприз могла исполнить... Но не об этом я хотела говорить. Были мы вместе в пансионе, и соединяла нас какая-то удивительная любовь. Она любила меня до такого безумия, что порой любовь её была для меня тяготой и мукой. Была она то бесконечно доброй, как ягнёнок, с которым могла я играть, рабой, которая читала мысли на моём лбу; то такой капризной, как тиран, ревнивой к каждой моей мысли, к каждому биению сердца.

К а з и м и р. Ну, и потом?

Б р о н к а. Опекун, как жена его умерла, взял её из пансиона. И с тех пор стала она царём своей воли, своих богатств, своей меланхолии, а может, и нудности... Видишь, Казя, такая вот была бы женой для тебя.

Казимир на диван 11.

Бронка на [кресле] 16.

К а з и м и р. Гм, гм... Но ты ещё ничего не сказала о перемене, которая так внезапно произошла с ней.

Б р о н к а. Ну <видишь, видишь, такая я рассеянная. Рассказ докончить не могу (*задумывается*)> так вот, помимо всех своих капризов и порывистых вспышек, была она ужасно весёлая, хороводила нами. Всё и всех умела высмеять, к стене прижать. А теперь... глубоко не захожу, только чувствую, что... Знаешь, Казя, стыжусь признаться, мне она чужда как-то... И не так я свободна с ней, как раньше, и какой-то страх на сердце невнятный и... Ах, какая она красивая, ты видел, какая она красивая? Видел?

К а з и м и р. Не глядел я до сих пор на неё.

Б р о н к а. Скажи же мне, или ты слепой? Нет, и вправду ты перестал быть мужчиной.

К а з и м и р. Положим, ты права, однако гость твой начинает меня интересоваться. Ну и чему приписываешь ты эту перемену? Изломанному сердцу? Любви обманутой?

Б р о н к а. У ней?.. Нет-нет, мой Казя.

К а з и м и р. Как это ты можешь так утверждать наверно?

Б р о н к а. Потому что знаю, всю молодёжь, которая её окружала, — знаю, что она играла с ними, а единственным человеком, который её занимал, был Тадеуш: но, наперекор всему, их что-то оттолкнуло друг от друга.

К а з и м и р. Как, Тадеуш её знал?

Б р о н к а. Конечно, знал прежде, чем встретился со мной.

К а з и м и р (*легко*). Ну и не влюбились они друг в друга?

Б р о н к а (*отшатнулась как бы внезапно затронутая чем-то неприятным*). Так ты думаешь, что я с такой сердечностью и горячо так звала бы её к нам в гости, не будь той абсолютной уверенности, что они друг другу чужды?

К а з и м и р. Да, то правда, вернее, может быть правдой, ибо так глубоко сердца женского не знаю.

Б р о н к а. Одно пугает меня: не сделала ли я какой неприятности Тадеушу, что без его ведома так стремительно и так неожиданно пригласила её. Может, возвратясь, он захотел бы хоть дня два провести только с нами... Для меня она милей сестры, больше всех люблю её, а Тадеушу она чужая.

<Слышно колокольчики санок, заворачивающих на дворе.>

Бубенцы (*crescendo*).

Б р о н к а (*с радостным восклицанием*). Тадя едет! Тадя едет! О, наконец!

Выбегает через дверь налево.

Бронка бежит на террасу.

Голосов ещё нет.

Пауза*.

СЦЕНА II

К а з и м и р *<(сидит и смотрит с невыразимой печалью вослед ей, беспокойно крутит усы, подбрасывает в камин ветви, ходит взад и вперёд по комнате, останавливается, хватая себя за голову и тихим шёпотом говорит)>*. V Да, да... поздно... поздно.

<Садится, курит папиросу, апатичный, задумчивый.>

* В этой паузе Тадеуш и Бронка должны были быть видны на террасе за окном А. — Ред.

Из следующей комнаты голос Бронки слышен:

«Дорогой, дорогой ты мой Тадя!» *Казимир резко вздрогнул.*

Голос Тадеуша: «Ах, как я тосковал о тебе».

Лицо Казимира передёргивается болезненной, неприятной улыбкой.

Слуга вносит лампу.

Голоса в передней. Хлопанье дверей.

Тадеуш вносит Бронку на руках. Он в дохе и шапке.

Опустив Бронку, он сбрасывает с себя доху, шапку.

Слуга шёл сзади. Он взял всё это и понёс в переднюю.

И сейчас же вернулся, ждёт приказаний.

СЦЕНА III

Бронка. Иди, иди мой милый; как смёрз ты — иди, иди, отогрейся у камина.

Тадеуш. Но мне совсем не холодно, моя дорогая деточка! *<(Здоровается с Казимиром.)>* Ну, милый Казя, хорошо стерёг дом? Не ломал голову Бронки метафизикой и искусством?

Пока Тадеуш говорит направо с Казимиром,

Бронка отдаёт слуге приказания у колонны*.

Казимир. Где уж там, старался, главное, приготовить Бронку к тому, что от вас уж никуда не тронусь.

Тадеуш. А что, тебе хорошо тут?

Тадеуш снова вернулся к Бронке, а та его толкает к камину [14].

Эта сцена прервала разговор Бронки со слугой.

Бронка. Да иди ж, Тадя, иди к камину, ты весь такой иззябший.

Тадеуш. Спасибо тебе за твой камин, но после такого мороза не отказался бы съесть чего-нибудь, голоден страшно.

Когда Тадеуш сказал о том, что он голоден,

Бронка снова бежит к слуге и вместе с ним исчезает налево.

Бронка. Хорошо, хорошо, сию минуточку.

Выбегает.

СЦЕНА IV

Тадеуш даёт папиросу Казимиру.

Казимир переходит налево за папиросой.

* Имеется в виду колонна, отделяющая гостиную от коридора. — *Ред.*

Т а д е у ш (*весёлый и счастливый*). V А вот, Казя, нашёл я покой и счастье. Никогда даже и помечтать не смел о таком рае. И пока не встретил Бронку, казалось мне, что все силы к жизни утратил я. Сердце было сухим, как щепка, душа изболела, и та наша родовая, страшная, адская нудность медленно ложилась на меня, как тяжкий кошмар.

Казимир садится на передний стул около стола 8.

К а з и м и р. Знаю, знаю <в каком ужасном состоянии недавно находился ты. Каждое твоё письмо читал с волнением, боясь увидеть: «Будь здоров, дорогой брат, заскучал я насмерть, потому и переносусь на лоно вечности»... Собственно, не боялся, ибо от нудности это единственный выход. Но всё же неприятно получить подобное письмо от своего брата... (*Внезапно.*)> V Но скажи мне, почему ты, которого знал таким смелым, милым, таким полным жизни и сил, попал в это адское пекло? Мне это пристало, ибо с детства был неповоротлив и неуклюж, но ты, ты?

Т а д е у ш. Говорить долго, извёлся бы ты от рассказа о тех страшных мучениях, которые пережил я. Измотался бы, если бы не сошёлся с Бронкой.

К а з и м и р (*небрежно*). Женщина была тому причиной?

Т а д е у ш. И да и нет... Разве я знаю... Неясная тоска какая-то, о ком и о чём — не знаю.

К а з и м и р. Женщина была дурной? Развратной?

Т а д е у ш. Нет, наоборот. Она только утратила способность к жизни. Мучает себя и других. Захватила её гибельная жажда разрушения. Ах, как я мучился!

К а з и м и р. Ну и что потом?

Т а д е у ш. Потом?.. Гм... Хотела быть рабой, а должна быть госпожой. И я очень боялся потерять её, но взять её не умел. Презирал себя. Ненавидел её и себя. И ничего из этого не вышло.

К а з и м и р. Ну — и?..

Т а д е у ш (*шутя*). Окончилась печальная баллада.

Выход лакея.

К а з и м и р. Ну и с тех пор никогда уже не видел её?

Т а д е у ш. Последний голос жизни прозвучал в день свадьбы. Получил от неё такое сердечное, горячее, душой переполненное письмо, что о всех обидах забыл.

К а з и м и р. А может, это было злым и мстительным коварством женщины?

Т а д е у ш. О, нет. Была она подругой Бронки, любила её страстной любовью и действительно была счастлива, что Бронка выходит за человека, которого она, по словам письма, скорей всего могла бы сделать несчастным.

К а з и м и р (*испытующе*). И потом уж ты её не видел?

Т а д е у ш. Нет.

К а з и м и р. И никогда о ней не думаешь?

Т а д е у ш. Нет. В моём сердце и уме только для Бронки место.

К а з и м и р. А если б вдруг увидел её?

Т а д е у ш (*задумчиво*). V Если б её увидел? V

Тадеуш нервно курит.

Первый намёк.

Нет... теперь уж это никакого впечатления не произвело бы на меня. Любовь к ней давно уж истлела. А к тому же, разве знаю я, была ли это любовь. Может, это только юношеское честолюбие человека, который не встречал отпора и который до безумия раздражался тем, что не мог взять женщины, которой хотел обладать. Прибавь сюда стыд, какой испытывал перед самим собой, неуверенность и неутолимую жажду, и, может, будешь иметь полное представление о тогдашнем состоянии моей души. (*Встаёт, прохаживается по комнате*). V Если б её увидел... так вдруг... гм... Быть может, что-нибудь там на дне моей души дрогнуло...

К а з и м и р. Кажется мне — будто не очень-то ты верен себе.

Т а д е у ш. V Если бы не была со мною Бронка. Но, видишь, я с моей энергичной и сильной натурой не чувствовал себя хорошо в тех средневековых, холодных и печальных стенах, в которых та только и умела жить. V

Не гнать.

Там ужас по ночам. Там поселились ведьма и духи. Энергия топилась, как воск на огне. И эта бешеная меланхолия разъедала мозг в моих костях. V <А посмотри: мой череп создан на то, чтобы купаться в солнце, мускулы мои на то, чтобы с ещё большею б мощью перейти в поколение, когда бы то надо было>.

*<Мощный и сильный, открыто выглядит
и вдруг с весёлым смехом хлопает в ладоши.>*

Да иди же, Бронка, иди!

Б р о н к а (*за сценой*). Сейчас-сейчас.

К а з и м и р. А где ты Бронку встретил?

Т а д е у ш. Да у моего дяди. Потихоньку ехала она верхом, её конь, испуганный чем-то, понёсся. Гляжу, удивляюсь такой бешеной прыти, но скоро сообразил, что амазонка такого галопа не хотела, хоть и держалась очень мужественно. Не помню уж, как осадил я коня. Две недели отлежал за приключение, зато нашёл Бронку, покой и счастье.

К а з и м и р (*иронически улыбаясь*). Любопытный случай.

Т а д е у ш. Ещё бы не любопытный. Так любопытен, ведь до сих пор о подобных случаях читая в романах, с отчаянной нуды читывал не раз и романы, не думал, что такие истории могут и в жизни происходить.

СЦЕНА V

<Входит Бронка и за ней лакей с подносом, полным закусок и наливок.>

Б р о н к а *<(нежно прижимается к Тадеушу, рукою гладит по его лицу)>*.

Какой же ты нетерпеливый. Ведь я сама хотела приготовить тебе всё это.

Т а д е у ш. Но зачем так много?

Б р о н к а. До ужина ещё далеко, ешь-ешь.

Т а д е у ш *<(наливает водку и пьёт, обращаясь к Казимиру, закусывает и, прожёвывая, говорит)>*. Ну и метель, ни зги не видно. По пояс заносы.

Б р о н к а. Ах, как я боялась за тебя.

К а з и м и р *(изриво)*. Да, самые ужасные образы <твоих мук и страданий> мерещились ей там, под опрокинутыми санками.

Т а д е у ш *(обнимает её голову)*. О, ты неисправимое дитя моё, и ни на шаг от тебя ступить не могу.

Б р о н к а. Потому что знаю, что при мне ничего с тобой дурного не случится.

Т а д е у ш *(вдруг вскакивает)*. Удивительное дело! Память у меня хуже, чем у курицы. Сейчас, сейчас приду.

Идёт к дверям.

Б р о н к а. Куда ты?

Т а д е у ш. Сейчас, дорогая, сейчас... сюрприз

Исчезает в следующей комнате.

<За сценой слышен голос Тадеуша: «Павел, Павел!»>

СЦЕНА VI

Б р о н к а *<(радостная как ребёнок)>*. Верно, опять приготовил мне какой-нибудь драгоценный сюрприз. И вправду рассержусь на него, потому что у меня так много бархата, шёлка, тех ценных материй, которыми он заваливает меня.

К а з и м и р. Любит тебя, а для любящего мужчины великое наслаждение делать такие сюрпризы. Но, слушай, Бронка, ты ему в свою очередь не меньший сюрприз сделала... Думал я сейчас, только будет ли он ему приятен. Тадеуш теперь такой счастливый, а это счастье вдвоём эгоистично и ревниво. Боюсь по временам, не мешаю ли я вам, а что касается женщины, которая, как говоришь, Тадеушу чужая...

Б р о н к а *(живо)*. Нет... нет... совсем нет. В этом соль всей нашей женской хитрости. Если хочешь сохранить любовь мужчины, нужно время от времени оставлять его одного. Хорошо сделала, хорошо сделала. Я с Евой буду забавляться, играть, читать, а он пускай себе походит на охоту, проводывает соседей, торгуется с евреями о цене хлеба и всякий день возвращается всё с большей тоской.

К а з и м и р <(с горькой иронией)>. Не предполагал, чтобы умела ты пользоваться такой изысканной тактикой.

Переход [Казимира].

Б р о н к а (со смехом). Совсе не изысканной, только хорошо испытанной нашими матерями и бабушками.

К а з и м и р. Так, так, одного боюсь, как бы что-нибудь не испортило сегодня расположения духа Тадеуша. Люблю его, когда вижу в нём <эту мощь, этот размах жизни, и> ту спокойную уравновешенность верного себе человека, которую нашёл он возле тебя.

Б р о н к а. О Тадеуше не бойся. А вот если бы ты не бродил целый вечер, как воплощённое несчастье какое, и если бы мне самой не портил расположения духа! Проси прощения, поцелуй руку.

<Казимир берёт её руку, но не целует, а смотрит ей в глаза.>

Б р о н к а. Ну, что это всё значит?

К а з и м и р. Ничего, позволяю себе эту роскошь, чтобы пожать хорошую твою дорогую, тёплую руку ребёнка. V Это будто что-то у меня на сердце тает.

Целует у неё руку. Бронка долго глядит на него.

Б р о н к а. Ты, Казя, и вправду очень печальный и утомлённый такой.

К а з и м и р. Так это и бывает, когда не родится человек в той счастливой сорочке, в какой родился Тадеуш.

СЦЕНА VII

<Входит Тадеуш, расстилат у ног Бронки драгоценную шёлковую шаль.>

Т а д е у ш. Этой шалью я должен был застлать дорогу от санок до порога нашего дома, когда ты выбежала ко мне навстречу. А между тем я, последний из последних, заложил эту чудную ткань под сиденье и совсем забыл о ней.

Б р о н к а (*бросается ему на шею*). Золотой ты мой, неисправимый ты мой расточитель!

Бронка свёртывает ткань.

Тадеуш продолжает ужинать.

К а з и м и р <(смотрит на них мгновенье, потом встаёт)>. V Ну, оставляю вас вашему счастью, я же за это время письма два напишу. (*К Бронке.*)

А на ужин, на это великое торжество, разве фрак надеть?

Б р о н к а. И как бы ты смел иначе на глаза показаться?

К а з и м и р. Ну, до свиданья! <(Выходит, задерживается мгновенье у окна и бормочет.)> Ох, когда этот снег перестанет! (*Обращается к Тадеушу.*)

Эй, Тадеуш, и какой ты счастливый, даже снег не мутит твою душу.

Уходит.

Казимир уходит направо [в башню].

СЦЕНА VIII

Бронка (*смотря во след Казимиру*). Чего не достаёт Казимиру? Такой он страшно печальный, задумчивый.

Тадеуш. Плохо тебе с ним? Ещё не привыкла к нему?

Бронка. Ах, ты ведь знаешь, как хорошо мне. Он так действует, как то нежное, нежаркое осеннее солнце. Немного с ним грустно, но хорошо и тихо.

Тадеуш. Ну да, да. Род наш гибнет.

Тадеуш кончает еду, переходит на кресло 15.

Бронка около него.

Он и я, мы — последние, слабые осенние отростки на старом, а когда-то таком крепком стволе нашего рода.

Бронка. В Казимире род ваш гибнет, правда, но не в тебе. Ах, какой ты сильный и могущественный, сколько счастья и силы бьётся в твоём лице.

Тадеуш ведёт Бронку к окну В,

открывая драпри так, что она загораживает проход,

подвигает большое кресло.

Тадеуш *<(обнимает её, ведёт к камину и сажает около себя)>*. Это твоя любовь, твоя любовь дала мне эту мощь и силу.

Бронка. А глаза твои как уголья пылают, будто хочешь ты целый свет захватить, и опять такие нежные, добрые. *<(Берёт его голову, прижимает к груди и целует его глаза.)>* Когда б их могла целовать — целовать без конца — без памяти...

Тадеуш (*кладёт голову на её грудь*). Ты одно моё счастье, как люблю я любовь твою дивную.

Бронка (*играет его волосами*). Ах, какие у тебя удивительно мягкие волосы. Знаешь, мне кажется, будто не волосы трогаю, а какую-то мягкую-мягкую пушистую траву. Знаешь, перед домом моего отца была клумба такой нежной пушистой травы... не веришь, с каким наслаждением валялась я в ней. Так бы в твоих волосах валяться хотела (*целует его волосы*).

Тадеуш. А помнишь, как тогда твой конь понёсся?

Бронка. Была в смертельном страхе, усталость забыла и в то же время чувствовала удивительное наслаждение, несясь на этом сильном, необузданном, гордом звере.

Тадеуш. А помнишь, как я схватил тебя и вскинул на грудь и обнёс вокруг комнаты?

<Берёт её на колени, она обнимает его шею.>

Бронка. Ты мой — единственный мой. Есть обычай, должна невеста перед алтарём убиваться, плакать, но я не плакала — кричать, кричать хотела от счастья и восхищения, кричать от радости, что скоро уж помчимся в санках на твоих диких жеребцах к тебе, к твоему дому...

Тадеуш. Помнишь эту январскую ночь, искрилось небо, искрился мёрзлый снег, а кони неслись, покрылись белой пеной.

<Обнимает её всё крепче.>

Бронка. Ох, прижми меня так, прижми к себе так, как тогда, когда всю меня спрятал под твою доху*.

<Вдруг отодвигается от него.>

Но скажи, почему, когда мы приехали в дом, глаза твои зажглись стальным, холодным блеском?

Тадеуш. V Крест клал на прошлое.

Бронка. Какое у тебя было прошлое?

Тадеуш. Какое прошлое... Ну... богатое и страшно печальное прошлое... целая Голгофа мучений и боли, целая геенна внутренней борьбы, борьбы с самим собой, падений, отчаяния, презрения к себе и к целому свету...

Бронка. А когда-нибудь любил ты?

Тадеуш. Разве знаю я, была ли это любовь. Быть может, мне казалось, что люблю. Не хочу создавать теории, что может быть названо любовью и что нет, одно скажу: в каждой любви должна быть дума; царская верность себе и тому существу, которое любишь, и эту верность почувствовал единственно с тобою.

Бронка (*глядит его*). Тада, будь искренним. Много с Казимиром говорила я о Еве.

Тадеуш (*удивлённый, немного хмурясь*). О Еве?

Бронка. V Да, о Еве. Что ты так нахмурился?

Тадеуш переходит к окну В, стоит спиной.

К концу монолога обернулся и сел на тахту.

Тадеуш. Нет, только припомнилось мне, что ещё в первые недели после свадьбы хотела ты похвалиться нашим счастьем, а я ничего не хочу, только бы жить с тобой, с одной тобой, ибо счастье в любви безмерно нежно, и легко взволновать его всякой ничтожной песчинкой.

Бронка (*испуганно*). Какой?

Тадеуш. Чаще всего присутствием чужого человека. А ты знаешь, что Ева очень изменилась... Казимир печальный и тихий, верно ты сказала, действует хорошо и нежно, как осеннее солнце, а она, как кратер, погасший снаружи, из него каждое мгновение может выкинуться пламя.

* Первоначальный вариант («...спрятал под твою вильчуру») исправлен режиссёром. — *Ред.*

Бронка. Откуда так хорошо её знаешь?

Тадеуш. Откуда? Ты ведь знаешь, что мы встречались иногда. Заинтересовала меня, как ещё недавно заинтересовал Казимира какой-то неведомый образ, экзотическое явление, цвет свежей коры.

Бронка (*несмело и испуганно*). Тадя! Тадя!

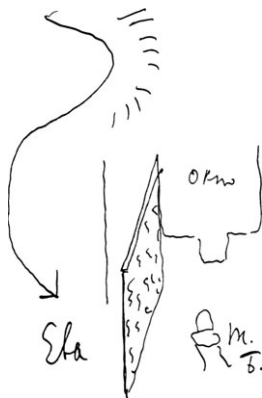
Тадеуш <(удивлённо)>. Ну что, моя детка, что?

На тахте II оба.

Бронка. Видишь, слышала я, что любовь ослабевает, когда люди всегда друг с другом, что необходима им короткая разлука, необходимо одиночество, чтобы поддерживать любовь в вечной свежести и чтобы с большей ещё тоской возвращаться друг к другу... Не знаю, что мне внушило эту мысль, но я хотела бы, чтобы ты на охоту ходил, навещал соседей... а я не могла бы так целый день одна сидеть, тебя ожидать...

СЦЕНА IX

<Раздвигаются тяжёлые портьеры, которые ведут в соседнюю комнату, в дверях стоит Ева. Смотрит смертельно бледная с выражением безумной печали на Тадеуша и Бронку, которые, сидя лицом к камину, не видят её.>



Бронка. Права ли я, Тадя, а? Скажи!

Ева вышла [из башни и остаётся в гостиной].

Тадеуш. Но, дорогая деточка моя, откуда взялись у тебя такие мысли? Может ли человек спустя год после женитьбы больше любить женщину, чем я тебя люблю, и тосковать сильнее о ней, чем я тоскую?

Бронка. Тадя, твои письма, твои самые дорогие письма... А то последнее — такое дивное, на груди его ношу.

<Вынимает письмо из-за лифа и горячо целует.>

Е в а <(которая на мгновение отступает за портьеру соседней комнаты — зимний сад — прохаживается там и возвращается в нервном беспокойстве. Вдруг.)> Слышу голоса в комнате. У вас такие ковры мягкие, шагов моих расслышать невозможно.

Т а д е у ш (*прерывает.*) Что это? Кто это?

Е в а. Можно войти?

Б р о н к а. V Тадя, что с тобой? (Смотрит на него долго-долго и идёт к дверям). V Но иди же, иди; Ева, иди. Ох, как обрадуется Тадеуш.

<Раздвигает настесь портьеры.>

Тадеуш смотрит, будто во сне.

Входит Ева и тотчас же занавес падает.

Конец первого акта

Конец.

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

СЦЕНА I

<Та же комната. Послеобеденные зимние сумерки. За окном искрится белая пелена снега, в камине огонь. Мгновение сцена пустая. Входят Тадеуш и Ева.>

В коридоре горит фонарь. В остальных местах темно.

Правое окно [B] задёрнуто драпировкой. Заднее окно [A] открыто.

В него проникает сильный лунный свет, который ложится мягкой полосой на ковёр.

Потом вносят лампу, стало светло.

Ева к камину [14].

Тадеуш за [стол] 8.

Е в а (*подбегает к камину и греет руки*). Ох, как холодно мне, как холодно мне, а казалось мне, что у вас я отогреюсь.

Т а д е у ш. V Ты нигде не отогреешься.

Е в а. Как? Ведь я затем и приехала, чтобы около вашего счастья отогреть моё сердце.

Т а д е у ш (*иронически*). Чтобы его отогреть, надо сначала иметь его.

Е в а <(протяжно)>. Д-а-а?

Т а д е у ш. Да... Но оставим это в покое. Во всё время нашей прогулки (*смотрит на часы*), а она длилась около трёх часов, довольно уж комплиментов наговорили мы друг другу. Может, начнём о чём-нибудь другом.

Е в а. Начинай ты... но вперёд прикажи засветить свет... сумрак тут, огонь монотонный в камине... искрящийся блеск снега за окнами, эти мягкие ковры, портьеры... Ха-ха... это опасно — это будит тревогу, вносит тоску... <(Задумчиво оглядывается вокруг.)> V Ты сам эти комнаты устроил?

Т а д е у ш. Сам.

Е в а. И вполне отдавал отчёт в том, что делал.

Т а д е у ш. Вполне.

Е в а. А знаешь, твой дом — копия моего?

Т а д е у ш. Знаю.

Е в а. А зачем так сделал?

Т а д е у ш. Чтобы испытать свои силы, убедиться, что я уже отвык, забыл; удушил кошмар в себе.

Е в а (усмехаясь). И для этого повесил в кабинете нарисованную мной и подаренную тебе картину?

Т а д е у ш. Ты была в моём кабинете?

Е в а. Целую ночь накануне твоего приезда.

Т а д е у ш. И что же там делала?

Е в а. Что я делала?.. Была счастлива, что любишь меня и обо мне тоскуешь.

Т а д е у ш. Тут ты сильно обманулась.

Е в а. Нет, нет, я не обманулась. Твой кабинет выглядит той святыней, в которой отрываешься часами от твоего счастья, от твоего тёплого уголка, от коралловых уст Бронки, чтобы там рвать себе сердце и тосковать о том, что даёт тебе великое наслаждение, всею душой жаждать того, что бесит кровь тебе. Ох! жаждать, тосковать, тосковать...

Т а д е у ш. О чём?

Е в а. О том, что даёт тебе боль и неутолимую жажду. V Ты создан для борьбы — ты когда-то мечтал вождём быть, новые миры творить. Только того ты достоин, чтобы среди трупов и разгрома снять боевой шлем и отереть пот с чела... Не для тебя тихие уголки, мягкие ковры, весёлые каминьы. Это хорошо для твоего брата, у которого истлела душа.

Тадеуш встал и перешёл к левому [от зрителей] столбу арки.



Т а д е у ш (смотрит на неё значительно). V Прежде всего скажи мне, зачем ты приехала? Ведь нет у тебя таких преступных инстинктов, чтобы

захотеть нарушить счастье двух людей и того человека, которому едва не испортила жизни.

Е в а (*легкомысленно смеясь*). Едва... Какая жалость, что так скоро тебя из моих рук выпустила.

Т а д е у ш. Не выпустила ты меня, я сам вырвался.

Е в а (*задумчиво и неподвижно смотрит в огонь*). Да, это правда. Удивилась твоей силе и тогда-то впервые тебя полюбила...

Т а д е у ш (*смеётся насмешливо*). Знаю это, знаю. Но позволь только, а то ты меня постоянно прерываешь. V Ответь же, наконец: зачем ты приехала?

Е в а. Разве не знаешь, что Бронка усиленно меня просила?

Ева — переход на [кресло] 15.

Быть может, прибегла даже к невинной лжи, чтобы залучить меня: писала, что больна.

Т а д е у ш. Ты не должна была приезжать.

Е в а (*изумлённая*). Почему? Ведь ты постоянно меня звал, ведь постоянно обо мне ты тосковал.

Т а д е у ш. Я о тебе тосковал, я тебя звал!? Но я же о тебе забыл.

Е в а <*(печально)*>. Ты обо мне не забыл. Весь твой дом мною проникнут.

Как только переступила порог твоего дома, тотчас почувствовала, что это — мой дом, что я здесь нераздельно господствую, что одна собой наполняю всё вокруг.

Т а д е у ш. Ха... ха... имеешь в виду обстановку. V Ну, так я скажу тебе: я умышленно старался украсить комнаты по образцу твоих, потому, видишь, если, например, пьяница отвыкает от водки и хочет убедиться, действительно ли отвык, то, не глядя на зарок, выпивает время от времени одну-две рюмки. Если не будет хотеть целой бутылки, значит, высвободился из цепей привычки. V Понимаешь? Умышленно так устроил, чтобы всё мне тебя напоминало...

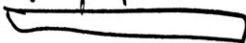
Е в а (*злобно*). И однако...

Т а д е у ш. Однако никогда о тебе не думал, даже во сне ты мне не снилась.

Тадеуш у камина [14].

Ева [на тахте II], профиль.

Э
X профиль




Е в а <(бросает ветки в огонь, будто не слышала, что говорит Тадеуш)>.

В Настродался ты, бедняк. В твоей душе должна быть страшная распря и брань, и спор. Иметь все условия к счастью и быть богатым, всё иметь по мановению руки, при этом жену, которая любит и которую ты любишь... А любишь ли ты её действительно? Может, ты упоён борьбой и болью и страданием, а теперь среди трупов и разгрома на мгновение снял боевой шлем и оттираешь пот с чела?

Т а д е у ш (насмешливо). Забавляли меня когда-то аллегории твои, теперь ничего не говорят мне.

Е в а (не обращая внимания). Ты теперь только для того счастлив, чтобы, отдохнув в зелёной из долин, горы штурмовать... <(Оборачивается снова задумчивая к камину.)> Ах, как бы тогда я любила тебя.

<Тадеуш подсел на II.>



Т а д е у ш. V Слушай, Ева, ты должна оставить мой дом. Перестанем играть в игру недосказывания. Знаешь, как любил я тебя. Снег, белый, мягкий снег задушил все воспоминания и боль, и борьбу, и страдания, а когда снег стает...

Е в а. Ну, и что ж?

Тадеуш отошёл к окну [В] (спиной).

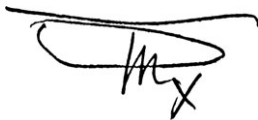
Т а д е у ш. Это было бы плохо.

Е в а. Для кого?

Т а д е у ш. Для тебя, для меня, а главное, для Бронки.

Е в а <(трёт себе лоб)>. Для Бронки, для Бронки. Ох, я её очень люблю... (Спустя мгновенье.) Бронка будет очень несчастна...

[Тадеуш] обернулся.



Т а д е у ш (подходит к ней и садится рядом). Слушай, но слушай внимательно и постарайся понять, что скажу тебе. Имеешь обыкновение представляться глухой, но теперь будь любезна оставить эту привычку, потому что эта забава не к месту.

Е в а (*равнодушно*). Слушаю и постараюсь понять.

Т а д е у ш. Признаюсь по душе, действительно я взволнован и беспокоен, больше тебе скажу, часто думал о тебе, тосковал даже о том страдании, которое давала мне, быть может, тосковал о той муке, которую с тобой пережил, но теперь оставь меня. Бронку люблю. С Бронкой останусь.

Непреренно ходит.

Е в а. Останешься — так замучишь её. V Раны в сердце твоём вскрылись, как моль летишь в огонь с того мгновенья, как за той занавесью мой голос услышал; рухнул этот карточный дворец, который заботливо с таким трудом ты выстроил, а назвал своим счастьем. <(Иронически.)> Хе... хе... меня не обманешь. Тесно тебе тут в этом тихом, тёплом уголке. Всё в тебе рвётся преграды ломать, миры добывать! Ты — последний из этого великого, красивого рода конквистадоров, которым глупый уголок, называемый Европой, был тесен.

Т а д е у ш (*горько*). Очень благодарен за эти новые миры,

Нерв. Мучится.

которые могу добыть, истребив какое-то безвредное, глупое стадо баранов.

Е в а. Это не то. Нужно прежде море укротить, горы раскопать, пройти все мученья и все наслажденья, чтобы новый тот мир глазам открыть, V а если случайно такой конквистадор железной стопою наступит на цветок какой-то, что из того? V (*Протяжно и как бы в полусне.*) Что из того, что сроеся самый дремучий лес, лишь бы новым, неведомым чудом свои глаза напоить...

Т а д е у ш. А что же потом... V потом...

Е в а. Тихе... тихе... (*Вдруг смеётся.*) Ха... ха... какая у тебя вечная страсть, горячая кровь конквистадора. (*Смотрит на него, и снова сжимаясь.*) Нужно прежде море укротить, горы раскопать, железной стопой смести какой-то цветок.

Т а д е у ш (*гневно*). V Подразумеваешь Бронку?

Тадеуш сел впереди стола 8.

<Ева молчит, разгребает лопаткой уголья и подбрасывает свежих веток.>

Т а д е у ш (*сокровенно*). О Бронке?

Е в а (*равнодушно*). Угадал.

<Молчание, во время которого Тадеуш возбуждённый прохаживается по комнате.>

Т а д е у ш <(подходит к ней)>. V Ева, прошу тебя, умоляю, оставь нас в покое.

Е в а. Но ты уж покою иметь не будешь.

Т а д е у ш. Знаю, знаю это, но Бронка, по крайней мере, будет иметь.

Е в а. V Видишь, Тадеуш, ты уж ослеп для того, что тебя окружает. Разве не видел, как следила за тобой беспокойными глазами, какие испуганные глаза, точно у всполошённой ласточки, останавливались на тебе и на мне... Ох, я её так сильно люблю... Не видел ты, как была возбуждена этим неестественным волнением, как обращалась непрерывно к Казимиру, будто хотела защиты у него искать...

<Молчание. Тадеуш всё ходит взад и вперёд по комнате.>

Т а д е у ш. Гм... V значит, думаешь, на то я создан, чтобы миры добывать. Зачем?

Е в а. Чтобы красиво жить и красивым быть.

Т а д е у ш. А если не сумею?

Е в а. Так умри, и это красиво...

Т а д е у ш. А если всё это — только напрасное зверство, бессмысленное истребление себя и всего вокруг?

Е в а. И то красиво. Человек, который рвёт себя и терзает, мучится и чего-то жаждет, хотя цели никогда и не достигнет — красивый.

Т а д е у ш. А если жаждет только мира, покою, тихого уголка, тёплого камина?

Е в а. Это для Казимира.

Т а д е у ш. А для меня?

Е в а *<(пристально смотрит на него и усмехается)>*. Для тебя? — я — только я — одна я.

Т а д е у ш *<(останавливается перед ней; сдавленным голосом)>*. Почему, почему тогда, когда всё клал к твоим ногам, когда с тобой и через тебя мог добыть те новые миры, о которых теперь говоришь, почему тогда оттолкнула меня и отторгнула?

Е в а. Потому что не умел ты быть господином моим.

Т а д е у ш. А теперь?

Е в а. Теперь люблю тебя, люблю за то, что хотел забыть обо мне, за то, что хотел переломить себя, ибо только сильный переломить себя умеет. Люблю тебя всею тоской и ужасом, что быть моим не захочешь ты.

<Тадеуш нервно смеётся.>

[Тадеуш] звонит. Входит лакей. Лакею.

Т а д е у ш. Надо лампу зажечь. Бронка сию минуту придёт. Твоя поэтическая мечта готова осуществиться и мне посулить, что проведу с тобой приятные «heures de confidence». V

<Зажигает лампу. Молчание.>

Е в а *(двусмысленно)*. V Долго ты так по свету скитался?

Т а д е у ш *<(смотрит на неё удивлённо, но впадает в тот же тон)>*. А долго, почти два года.

Е в а. Кажется, в Африке был?

Т а д е у ш (*насмешливо*). Был, но всё там, что было не открытым, уж Стенли открыл, а я забавлялся охотой на тигров... Ты права... Ха... ха... Я создан конквистадором. Когда тигр на моих глазах растерзал двух негров, по правде не чувствовал я триумфа...

Е в а (*насмешливо*). Только?

[Тадеуш] у обеденного стола.

Т а д е у ш. И... самая простая мысль пронеслась у меня, что теперь очередь за мной!

Е в а (*подтрунивая*). И не имел при себе оружия?

Т а д е у ш (*тем же тоном*). Заряды замekli.

Е в а. И не боялся смерти?

Т а д е у ш. Жаждал её. Ведь это тоже красиво — быть растерзанным каким-то царственным зверем.

Е в а. Да, это красиво... Но слышу, уж возвращается Бронка.

*<Слышно, как двери следующей комнаты отворяются;
громкий разговор Бронки с Казимиром.>*

СЦЕНА II

Бронка и Казимир входят.

Б р о н к а *<(неестественно возбуждённая)>*. Ах, если бы вы знали, что за чуждая была езда. Ох, эти искры мёрзлого снега на льду, месяц, месяц... ах, как это чудно. И ты ведь, Казя, говорил, что это чудно. *<(Обращается к Еве.)>* Завтра непременно должна идти с нами, всё это будто для тебя создано: снег, месяц и Казя, Казя. Ха... ха... ха... смотри, Казя такой измученный, а не видела я человека, который бы так ловко скользил по льду.

Бронка подходит к Тадеушу.

Ева к окну [В]. Стоит там.

К а з и м и р. Бронка по обыкновению преувеличивает, совсем так чудно и не было. Пруд не был расчищен, а дорогая моя невестка забавлялась тем, что бродила в снегу по колена.

Б р о н к а (*рассеянно*). Ах, как он не прав, как он не прав... О, нехороший ты... Тадя, может, ты недоволен, что позволила себе так долго злоупотребить свободой? Но, видишь, я знала, что ты с Евой, умышленно хотела, чтобы побыли вместе; хотела, чтобы год спустя нашёл ты ковёр-самолёт и с Евой взвился туда, куда мне, бедной, высоко. *(Прижимается к Еве.)* Ох, какая ты, Ева, счастливая, совсем ты другая, чем мы все. Ах, как хорошо я тебя помню, когда приехала к тебе после моего обручения. Слышишь, Тадя? Комната была та же, ну та же самая, как эта, в которой теперь сидим... V

(*Как бы пробудилась ото сна.*) Ева, удивительно это, та комната была так же обставлена, как наша.

Е в а. Но, Броня, что ж тут удивительного, ведь это совсем случайно.

Т а д е у ш (*холодно*). Вероятно, один и тот же обойщик устраивал ваш дом, Ева, и мой.

Б р о н к а. Гм... вероятно. Помнишь, Ева, как сидели мы у камина? Смотрела в огонь ты, а я тебе рассказывала без конца, без конца, даже не знаю, о чём болтала, а ты была такая добрая, терпеливая такая...

<Разражается вдруг смехом, Тадеуш подходит к ней, нежно.>

Т а д е у ш. Что с тобой, детка моя, что ты такая нервная сегодня?

[Тадеуш и Бронка] у камина.

Б р о н к а. Видишь, видишь, как бы хотела летать я, как птица высоко летать, а только крыльями бьюсь так о землю и так тоскую, и так жажду, жажду взвиться, а крылья свинцом полны... (*К Еве.*) Ах, Ева, какая ты счастливая.

К а з и м и р. Видишь, разве не говорил тебе, что вреден такой рискованный спорт? Столько тебя умолял, просил, не хотела слушать меня, а теперь должна будешь за всё это романтическое катанье расплатиться.

Б р о н к а (*упорно*). Вот уж нет, совсем нет, у меня много таких нервных выходов, я — глупое, капризное дитя.

<Вдруг разражается плачем, выбегает в соседнюю комнату.

Ева вскакивает, хочет идти за ней.>

Т а д е у ш. Нет, останьтесь тут, я живо её сам успокою.

Выходит за Бронкой.

СЦЕНА III

К а з и м и р *<(беспокойно)>*. V Нет, Бронка нездорова, целый день такая непокойная, такая какая-то неестественно возбуждённая.

Е в а. Сама удивляюсь, ещё не видела её такую.

К а з и м и р (*внезапно*). А разве вы не заметили, что со вчерашнего дня Бронка изменилась?

Е в а. Мгновенье назад то же сказала я вашему брату.

К а з и м и р. Так вы заметили её беспокойство вчера за ужином и сегодня целый день?

Е в а. Конечно, и удивляюсь.

К а з и м и р. И не предполагаете, что могло быть причиной этой внезапной перемены?

Е в а. Нет.

К а з и м и р. Гм... Но, вы заметили, верно, и Тадеуш сам не свой, задумчивый, рассеянный...

Е в а. Иным его не знала.

К а з и м и р. Зато я знал: приехал весёлый, счастливый, стосковавшийся о Бронке, давно уж не видел его таким полным силы и веры в себя и в своё счастье.

Е в а. И что же?

К а з и м и р (*быстро взглянув на неё*). Вот уж не понимаю такого внезапного перелома.

Е в а. Вы, кажется, приписываете мне вину этой внезапной перемены?

К а з и м и р. Заметили ли вы, что Бронка пришла сегодня на завтрак с покрасневшими глазами? Могу поклясться, целую ночь проплакала.

Е в а. Думаете вы, что в этом виновата я?

К а з и м и р. Ну где там, мне и в голову не приходило... Вот <уж тут дело идёт совсем о другом... Не хотел бы, чтобы вы хоть на секунду думали, что я имею намерение вас испытывать, но со вчерашнего дня так удивительно и наглядно положение изменилось...> Чувствую в воздухе какую-то туманную загадку, которую рад бы разрешить... <Видите, я человек нервный, а такие люди не выносят зноя перед бурей.

Е в а. Зноя перед бурей?>

К а з и м и р. Да, да, <это всё равно, как ни назвать,> во всяком случае есть что-то в воздухе, что такая впечатлительная душа, как Бронка, инстинктивно чувствует... О, вы слышите, как плачет?

Плач.

<Видно, как в соседней комнате Тадеуш обнимает Бронку и старается её успокоить. Молчание.

Казимир прислушивается всё с возрастающим беспокойством.

Ева вскакивает и ходит всё беспокойнее по комнате.>

К а з и м и р (<идёт за ней>). V Вы слышите?

Е в а. Тихе... тихе...

К а з и м и р (*берёт её за руку, ведёт к окну*). V Будем искренни, я вас не знаю, но того, что слышал от Бронки и от Тадеуша, мне довольно, чтобы составить достаточно ясное понятие о вашей душе.

[Ева] безразлично.

Е в а (<двусмысленно>). Не мучайте вы меня теперь. Я ведь всё знаю, что хотите вы сказать мне.

К а з и м и р. Нет, нет, вы этого не знаете... Я никогда не вмешивался ни в чьи дела, даже в такие, которые касаются самых моих близких, самых дорогих, а значит, Бронки и Тадеуша.

Е в а. Хорошо, будем говорить открыто: вам известно от Тадеуша, что его и меня соединяли тесные отношения, знаю, он писал вам письма, в которых, наверно, открыл состояние своей души тогда, три-четыре года назад. Вы

знаете, он любил меня, и то знаете, что такую любовь может снег запустить, чтобы разгорячить её и сделать ещё сильнее, ещё вдохновеннее.

К а з и м и р. Именно это я и хотел сказать.

Е в а. Бронка рассказывала вам, как безумно я любила её, как были мы неразлучны в пансионе. Всё ведь она сказала вам?

К а з и м и р. Да. Долго об этом вчера говорила.

[Ева] села.

Е в а. Вы искренны, хорошо, и я буду искренней. Два года назад приехала она ко мне невестой Тадеуша, роскошная, счастливая, ох, такая счастливая, что, хотя моё сердце разрывалось на части, помирилась с мыслью, что станет она женой человека, которого я так вдохновенно любила.

К а з и м и р. Вы его любили?

Е в а. Да, тогда, когда его потеряла... V

Встала.

Смотрят мгновенье друг на друга.

А теперь вы хотите спросить, зачем приезжаю волновать счастье моей подруги, не правда ли?

К а з и м и р. V Может быть, поднялся бы у меня через мгновенье такой вопрос, но это совершенно излишне... говорю открыто, особенной симпатии у меня к вам нет. Нет, нет, не то хотел сказать. <Одно скажу, хотя у нас и очень мало общего, но это не мешает быть мне справедливым...> V (*Вдруг.*) Вы всегда тосковали?

<Ева прислонив лицо к раме окна, молчит.>

К а з и м и р. Вы всегда рвались к чему-то, <о чём знали, что достичь его не можете> чего достичь не могли.

Ева поворачивается к нему и молчит.

К а з и м и р. Вся жажда вашей жизни — связать и влечь за собой человека, который с никогда неугасимой тоской слепо за вами пойдёт...

Е в а (<горячо>). V Да.

К а з и м и р (*быстро*). И этот человек — Тадеуш.

Е в а (*с силой*). Да.

К а з и м и р (*быстро*). А Бронка?

Смех Бронки.

Е в а. Слышите вы, как счастливо она теперь смеётся... Вы знаете, что произойдёт сейчас?

К а з и м и р. Ну?

Е в а. Выйдет Бронка, бросится мне на шею и будет у меня прощение просить горячо, горячо, что сделала сцену... V Посмотрите... месяц светит — дайте вы мне мою шубу... пройдемся немножко... найдём, может, ещё большую

искренность в наших признаниях. (*Смотрит долго на Казимира.*)
Послушайте — вы не откажетесь от этого?

К а з и м и р. Почему?

Е в а. Бронку вы любите!

К а з и м и р. (*продолжительно смотрит на неё*). V Да.

Смех Бронки.

Е в а. Вы слышите её смех? Ах, этот красивый, серебряный, девичий смех.

К а з и м и р. Пойдёмте уж, пойдёмте.

СЦЕНА IV

<Входят Бронка и Тадеуш под руку весёлые и счастливые на вид.>

Б р о н к а (*к Еве*). Дорогая, милая моя Ева. Уж ты так давно меня знаешь. Вы все были слишком хороши ко мне. Ты портила меня своей добротой. Тадеуш совсем меня испортил. Милая моя Ева, ты знаешь, какая я сумасшедшая, у меня такие бывают минуты, в которые я даже неучтива.

Е в а. Зачем такая печальная, за что передо мной извиняешься! (*Гладит её по лицу.*) Ох ты мимоза моя, какая ты нервная и чуткая...

Б р о н к а. Ребёнку можно было бы простить, что не может справиться с своими капризами, но мне — нельзя. *<(Нервно, быстро и бессвязно.)>* Видишь, порою на меня такие тяжёлые мысли нападают. *<Нет, это не то, это не то. Это так, как тогда...>* Нет, это не настоящее предчувствие несчастья... это только далёкое, далёкое воспоминание тех страшных часов, какие пережила я ребёнком, когда по всей усадьбе напрасно искала мою сестру. Знала, что что-то худое с ней стало. Чувствовала это, чувствовала. Весь лес обыскала, облетела весь берег реки, вернулась расстроенная и едва дыша домой. (*Более и более расстраиваясь, прижимается всё крепче к Еве.*) Ева! Ева! Казалось мне, кто-то меня настигает, что-то хватает за волосы... упала перед террасой в траву. Всё лицо руками закрыла, лишь бы ничего не видеть, а они шли... шли...

Е в а. Кто?

Б р о н к а. Парни, а с ними моя нянька, и несли на носилках мою любимую сестру... утопилась в пруду.

Е в а (*неволею*). В пруду?

Б р о н к а. Да-да — в пруду. *<(К Тадеушу.)>* Прикажи засыпать тот пруд. Вечно мне припоминается эта чёрная, глубокая впадина нашего пруда...

Т а д е у ш. Успокойся, Бронка, успокойся, всё сделаю, чего не пожелаешь. Хочешь, всё тут вокруг с землёю сравню. V

<Внезапно поражённый, быстро взглядывает на Еву, чего прижавшаяся к Еве Бронка не может видеть.>

Да, я сделаю это. Пруды землёю засыплю, деревья повыдергаю...

Е в а. А может, прикажете вы и снег смести с земли? Ах, дети, дети... Теперь на вас, Тадеуш, нашла раздражительная полоса.

Б р о н к а. Тадя, чем я тебя сегодня раздражила?

Т а д е у ш. Но, милая Броня, меня ты ничем не раздражила, только, знаешь, мне всегда горько, когда вижу, что ты и со мною не можешь забыть о всех этих болезненных впечатлениях своего детства.

Е в а (*глядит её по лицу*). Забудь, забудь. Оставьте меня, господа, на минуту с Бронкой, — она успокоится со мной.

К а з и м и р. Вы правы, иди, Тадеуш.

Т а д е у ш. Успокойся, успокойся, Бронка.

Б р о н к а. Ну, вот я и спокойна, но идите же, мне тут с Евой хорошо будет, она одна умела всегда успокоить меня.

<Казимир и Тадеуш выходят.>

К а з и м и р *<(оборачиваясь в дверях)>*. Но вы собирались пройтись по парку!

Е в а. О, позже, когда Бронка совсем успокоится.

Б р о н к а. А то пойдёмте все вместе.

Е в а. Нет, нет, дорогая, я хочу быть твоим приятным гостем; молодых гостей тяготит, если слишком принуждены бывают занимать его. (*Беспрерывно гладит её.*) Тебя страшит страшная впадина пруда, а тут так живо в этом уголке вместе с мужем.

<При первых словах выходит Казимир.>

СЦЕНА V

Б р о н к а. Ева, я очень несносна?

Е в а (*задумчиво*). Нет, нет, только удивляет меня твой этот внезапный взрыв.

Б р о н к а. Не прими это у меня от дурного сердца, Ева.

Е в а. Нет... даже тогда...

Б р о н к а. (*будто отгадывая её мысль*). Когда?

Е в а. Даже тогда, если бы перемена, которая произошла в тебе... (*Обрывает.*)

Будь искренна, у тебя какой-то неясный страх... может, это не страх, но не вижу того доверия, которое всегда у тебя было ко мне. V

Б р о н к а (*спустя мгновение*). Я искренна, искренно всё тебе скажу... Видишь, ты так изменилась...

Е в а (*усмехаясь*). Я изменилась?

Б р о н к а. Так мне трудно через эти два года доискаться в тебе моей любимой Евы. Бывают мгновенья, кажется мне, целая канула вечность с тех пор, как меня ты так сердечно обнимала и сочувствовала радости моей, что женится на мне Тадеуш.

Е в а (*невольно*). Да, уж канула целая вечность.

Б р о н к а. Видишь, я смотрю так нерадостно и с таким страхом на дно этой вечности... Видишь, видишь, потому-то мне и вспомнилась та чёрная впадина пруда. (*Ева гладит её по волосам.*) Может, я немножко простудилась. Может, я не в духе, но чувствую в прикосновениях твоих рук другое, чем когда-то. Когда-то было так, будто хотела ты мне любовь принести, потому что, знаешь, есть прикосновения, которые жгут раскалённым железом, а теперь они такие чужие и далёкие... Знаешь, знаешь. О, подожди только: то будто осени тоска с каштановых аллей сгребала листья жёлтые...

Е в а. Тоска?

Б р о н к а. Да, тоска! Ах, как твоя тоска поражает меня! Помнишь, когда были мы в пансионе, боялась я твоей порывистой, ревнивой любви, теперь страшусь твоей тоски. Скажи мне, Ева, почему я должна была всегда тебя бояться?

Е в а. Послушай меня, сейчас ты раздражена, но я всё в тебе понимаю. Сокрушительно не чувствую в себе ни малейшей перемены по отношению к тебе, но, может быть, действительно я изменилась... Ты не та, единственная моя, моя нераздельная, как когда-то... ты любишь мужа, может, бессознательно боишься неуловимого чего-то. А я знаю. (*Вдруг смеётся.*) А может, ты, дорогая, ревнива? Ну, скажи мне по правде?

Б р о н к а. Нет, нет, я не ревнива, но действительно боюсь чего-то...

Е в а. Чего?

Б р о н к а. Твоей красоты...

Е в а. Что это значит?

Б р о н к а. Что это значит? Видишь, могла случиться женщина красивая, о, самая красивая на свете, а никогда бы я не боялась, потому что знаю, на такую красоту Тадеуш и глаз не подымет. Но ты по-другому красива... С тобой пробуждается тоска и жажда, которых не ведала. Ты можешь приковать и тянуть за собой человека, хотя и не знаешь, что топчешь кого-то, а он не знает, куда ведут его твои чары... идёт же слепо... идёт безвольно... дальше... дальше...

Е в а. И куда?

Б р о н к а. Я не знаю, не знаю. Видишь, я не понимаю всего этого, я умею только чувствовать. <Что-то мне всю душу разрывает, а я не знаю, что это...>

Задумчиво.

Казя говорил мне сегодня, будто есть какая-то точка, где сливаются все противоречия... не помню хорошо, как это он сказал, но что-то вроде того, будто бесконечно-великая сфера становится пластичной, а я думала о том, что эта чёрная впадина пруда может так погрузиться в бесконечность, что то, что было внизу, сольётся с небом...

Задумчиво.

Куда? Или в чёрный омут пруда, или ввысь, ввысь, к величию неба...

Е в а. Откуда у тебя эти мысли?

Б р о н к а (*смотрит вдруг быстро на неё, а потом усмехается*). Да, да, Ева не может найти себя... (*Вдруг трогательно.*) Смотри, теперь, когда из моих предчувствий, страхов выплыло что-то белое, ясное, когда начинаю отгадывать то, что в моей глубине созревало, а наружу не могло выйти, — теперь я так тебе благодарна... Снова кажешься близкой мне... Но странно, и во мне начинается тоска какая-то... А может, я слаба, чтобы тосковать? Чтобы иметь в себе силы снести мучения тоски?

Е в а. О чём ты тосковать можешь? Разве все твои тоскования не исполнены?

Б р о н к а. Одно ещё нет.

Е в а. Знаешь какое? Знаешь эту тоску?

Б р о н к а. Нет ещё, нет ещё! V

Молчание.

СЦЕНА VI

К а з и м и р <(входит, беспокойно к Бронке)>. Ну, дорогая моя невестка уж успокоилась?

Б р о н к а <(перескакивает вдруг к весёлости)>. Ну, иди ты, хочешь опять меня раздражать. Довольно с меня твоей философии о тех противоречиях, которые должны слиться в какой-то точке.

К а з и м и р (*шутливо*). Не совсем-то так выразилась, но сама на себе можешь этот факт проверить. Минуту назад капризная, печальная, а теперь уж весёлая...

Б р о н к а. Этим не тебе я обязана, ведь можешь ты своим измученным лицом до отчаяния человека довести?

К а з и м и р. Подожди, завтра ещё более изнурённый вид заметишь у меня.

Б р о н к а. Очень благодарна.

К а з и м и р (*к Еве*). Ну, может, вы теперь со мной пройдётесь. Тадеуша запряг я на минуту за работу по какому-то делу об имени, о котором я не имею никакого понятия.

Е в а. А ты, Бронка, забудь свои воображения, отдохни, отдохни...

<*Обнимает Бронку, укладывает её на кушетку и прикрывает шалью.*>

Б р о н к а. Ох, как мне хорошо, как мне хорошо.

<*Ева и Казимир выходят.*>

СЦЕНА VII

Б р о н к а <(лежит мгновение, поднимается медленно на кушетке, тревожно прислушивается, потом из-за лифа вынимает письмо, смотрит

на него, целует его, закрывает письмом лицо и тихо плачет)>. V V
Тадя, мой Тадя, один ты!

Плач. Занавес падает.

Конец второго акта.

23 минуты.

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ.

**Раннее утро, когда ещё в комнате догорает лампа, и свет от неё
борется со светом распускающегося рассвета.**

СЦЕНА I

Бронка. Тадеуш.

<В ясно освещённые окна видно, как медленно идут через зимний сад в гостиную. Раннее утро. Солнце краснеется на снегу за окнами. Бронка входит первая, опирается на кушетку.>

Тадеуш с Бронкой из правого [от актёров] коридора.

Бронка садится на [диван] 5 (под окном),

Тадеуш по правую сторону от неё.

Б р о н к а. Нигде покою, нигде покою найти не могу... Нигде, нигде. А так хотела бы к тебе прижаться и около тебя найти успокоенье... Тадя, Тадя...
Что с нами сделалось?

Т а д е у ш. Но, дорогая детка, милая... Или не понимаешь, ты ведь расстроена?
Разве уж забыла, как плакала ты, когда я уезжал от тебя на одну неделю?

Б р о н к а. О, нет, нет. То было другое. Там было горе избалованной женщины и опасение <той страшной тоски>, что тебя целую неделю, подумай только, целую неделю видеть около себя не буду.

Т а д е у ш. А теперь, что же теперь? Ведь я с тобой, днём и ночью с тобой.

Б р о н к а. А душа твоя где блуждает?

Т а д е у ш. Моя душа? <(Значительно.)> Всегда и всегда с тобой.

Б р о н к а <(прерывисто)>. Со мной? Скажи мне ещё раз, что душа твоя всегда со мной.

Т а д е у ш <(сильно)>. Всегда!

<Ходит взад и вперёд по комнате, глубоко задумчивый.

Бронка следит за его движениями.>

Тадеуш пересаживается на [скамью] 3 (к колонне).

Б р о н к а. Всегда со мной?

Т а д е у ш. Говорю тебе искренно, когда недавно время от времени чувствовал такую великую тоску, которая сердце мне и мозг разрывала...

Б р о н к а <(прерывает порывисто)>. Тоску!? И ты чувствовал тоску? О чём, о чём ты чувствовал тоску?

Т а д е у ш. Успокойся Броня, знаешь хорошо, как я тебя люблю. Ни о ком тоски чувствовать не мог, кроме...

Б р о н к а <(с криком)>. Кроме... скажи мне!

Т а д е у ш <(гладит её)>. V Кроме... V о тоске!..

Б р о н к а <(встаёт)>. Как? — тоска о тоске!! Что это значит?

Т а д е у ш. Не удивляйся так. Позволь с тобой поговорить спокойно... Сядь, Броня дорогая моя, сядь, я тебе всё расскажу... тоска о тоске... гм... гм... Вот, видишь, когда я был юным, грыз землю с тоски, не знал, за что приняться, потому что тосковал — совершить хотел что-то такое большое, сильное и красивое, чего до тех пор ни один человек не совершил...

Б р о н к а. А может, я тебе помешала?

Т а д е у ш. Нет, нет, Бронка, нет! Это давно уж, давно... Чувствовал тогда в себе такой размах сил, что казалось мне, будто сотворю целый свет... Ха... ха... ха... Глотал в себя науку, разгребался в вечных мусорах человеческого знания, весь мир объехал, чтобы исполнить закон, написанный в душе моей, — совершить какое-то великое дело...

Б р о н к а. И я, я, обыкновенная женщина, помешала тебе в этом?

Т а д е у ш. Ох, нет, сто раз нет — это что-то совсем другое. Казимир и я, мы последние из нашего рода... Казимир тоски не знал, а может, и знал... Я ничего не знаю о Казимире...

<Мгновенье молчания.>

Б р о н к а. Говори, говори дальше.

Т а д е у ш. V Нечего больше говорить мне.

Б р о н к а. Тада! Разве ты со мной утратил ту тоску?

Т а д е у ш. Видишь — как могу я ответить на твой вопрос? <(Запинаясь.)> Я почувствовал вдруг такую немощь в себе, был измучен, издёрган — и чувствовал такую бесконечно великую жажду успокоения, покоя...

Бронка встала и немного отошла.

Б р о н к а. А, значит, я была только этой немой подушкой под твою разбитую голову?

Т а д е у ш <(печально)>. Зачем ты, Бронка, так придираешься ко мне?

Б р о н к а. Я к тебе не придираюсь, но всё меня наводит на мысль, что я была до этих пор твоей игрушкой, твоей подругой, с которой так мило было болтать в этом адском, проклятом уголке у камина...

Т а д е у ш. Успокойся, Бронка, успокойся. Почему спокойно не можешь слушать того, что говорю тебе? Ведь я ничего больше не хотел сказать, кроме

того, что с тобой нашёл покой и счастье, что с тобой тосковать перестал, потому что всякую мою тоску могла ты успокоить...

Бронка <(смотрит долго на него и хватает его за руку)>. А почему ты начал тосковать о твоей тоске?

Тадеуш <(с тихой улыбкой)>. Почему ты теперь о том тоскуешь, о чём раньше никогда, никогда не тосковала?

Бронка <(задумчиво)>. Да, правда. <(Спустя мгновение.)> Ты только что спрашивал меня, почему теперь я печальная и расстроенная, теперь, когда ты вернулся, такой сильный, такой счастливый, так адски стосковавшийся... о твоей Еве!

Тадеуш <(поражённый)>. **У** О Еве?

Бронка <(не удерживаясь)>. Еве! Еве! Да. Еве! Думаешь, я не видела, как ты вздрогнул, как ты поразился, когда стала она там, на пороге нашего дома? Думаешь, что на то я создана, чтобы быть твоей игрушкой, подушкой под твою измученную голову, и не чувствовать, не чувствовать той страшной тоски, которая тебя от меня отрывает!?

<Дёргает его, но вдруг затихает, бессильная, и смотрит на него, измученная и почти безумная.>

Движение Тадеуша.

Пауза.

Тада, прости меня, кажется, я сделала тебе сцену за твою тоску... Знаешь, несправедливо я сделала, потому что и моя тоска далеко от тебя ушла.

Тадеуш. <(сокровенно)>. Бронка, о чём?

Бронка <(с сильным взрывом)>. О Еве, о Еве, о Еве!

Тадеуш (сокровенно) Тоже и тебя она заразила?

Бронка <(затихая)>. Да, и меня тоже.

СЦЕНА II

<Входит Казимир, смотрит удивлённый.>

Казимир. Как, вы уж на ногах? Что же так рано?

Тадеуш <(старается не показать виду)>. Именно, хотел тебя спросить: ты уж на ногах? Что так рано?



И потом Казимир к столику налево.

Казимир. Гм, я читал целую ночь, потом хотел освежиться, пошёл на прогулку. Возвращаюсь из парка, с изумлением вижу свет в окнах гости-

ной, вошёл посмотреть, что тут необыкновенного творится, а теперь спать пойду.

Бронка. Ничего, ничего не было. Что могло быть? Только ваши эти вопросы о целях жизни, о погружении в самого себя, исканье чего-то, что не даёт взять себя и что, может, совсем не существует, так отбили меня от сна и так расстроили, что и Тадеушу спать совсем не дала.

Тадеуш. А может, Броня, теперь ты ляжешь спать? *<(Целует ей руку.)>* Иди, иди, Броня, ложись; видишь, я тоже отдохну.

Казимир двинулся.

Бронка удерживает его.

Бронка *<(живо)>*. Нет, нет... и ты, Казя, тоже, останься, останься. Нам так хорошо с тобой...

Казимир *<(смеётся принуждённо)>*. Слышишь, Тадеуш? Теперь, когда ты здесь, Бронке хорошо со мной, теперь я — ширма, та самая удобная мебель, которую скромно отодвигаешь от себя, которая знает, когда войти, когда выйти.

Бронка. Гадкий ты.

Казимир *(к Тадеушу)*. А когда тебя не было, говорила, что я несносный, что внёс в твой дом атмосферу нуды и мученья, каждую минуту бегала будить Еву...

Бронка *<(вдруг с притворным изумлением)>*. Знаешь, Тадеуш, как это странно. Всё время, как тебя тут не было, Ева страдала непрерывной сонливостью, целый день спала.

Тадеуш *<(расстроенный)>*. Спала?.. Целый день спала? Гм... *<(Встаёт, ходит взад и вперёд по комнате.)>* Да, слушай, Казя, это твоё дело по имени действительно очень запутано. Думаю я, думаю непрерывно, или недостаток каких-то бумаг, или вычисления не сходятся. *<(Весело.)>* Слушай, Бронка, оденься, прикажи приготовить завтрак, прикажи запрячь санки, и помчимся потом через поля, через леса...

Бронка. Да, да... через поля — через леса — ох, как красиво. *<(Распускает порывистым движением волосы.)>* А в том вихре, в этой гонке мои волосы, смотри, так, вот так. *<(Развивает свои волосы, закручивает снова, быстро вскакивает.)>* И так всей грудью вдыхать, впивать в себя эту бездну голубую перед нами. *<(Дышит глубоко и вытягивает руки... вдруг с лукавым смехом к Тадеушу.)>* Посмотри ты только, какой Казя изумлённый, думал он, совсем я не умею тосковать о буре вихря, о бездне голубой...

К а з и м и р. Наоборот, я не смотрел изумлённо, я только завидую людям, которые о чём-либо тосковать умеют.

Б р о н к а. Слышишь, Тадя, ах, какой он наивный, завидует людям, которые тоскуют. Ну, иди, Тадя, иди, кончи эти дела, они много ведь не займут времени.

Т а д е у ш. Полчаса, самое большое.

Б р о н к а <(неестественно)>. А я буду этим временем Казю тосковать учить.

Т а д е у ш. V Хорошая мысль, V хорошая мысль.

Выходит.

СЦЕНА III

<Бронка и Казимир.>

Б р о н к а <(подходит к портьеру, через которую вышел Тадеуш, оглядывается, а потом подходит к Казимиру и берёт его за руку)>. Знаешь ты, куда он пошёл теперь?

К а з и м и р. Знаю.

Б р о н к а. Ты знаешь? Ты этого не можешь знать? Думаешь, что он пошёл твои дела заканчивать?

К а з и м и р. Знаю, что нет.

Б р о н к а <(с силой)>. К Еве пошёл, к Еве, к Еве! V

Молчание.

Б р о н к а. Это так должно быть?

К а з и м и р. Эх, такова судьба человеческая: когда рванёт человека такая странная тоска, что превышает себя и всё, когда никакое счастье, никакое наслаждение не наполнит души, — не может он покорить этого внутреннего беспокойства, обуздать этого внутреннего стремления, которое гонит, гонит и гонит человека слепо по трупам, по жертвам своего преступления, через себя вперёд...

Б р о н к а <(поражённая)>. Это сильнее урагана, что вырывает вековые дубы с корнями?

К а з и м и р. Сильнее.

Б р о н к а. И остановить нельзя?

К а з и м и р. Нет.

Б р о н к а <(сокровенно)>. Но сильнее Евы, правда?

К а з и м и р <(качает головой)>. К сожалению, нет.

Б р о н к а <(вскакивает)>. Нет, говоришь, нет! <(Отчаянно.)> Скажи мне, почему нет, почему нет?

К а з и м и р. Потому что Ева и есть та тоска. Он не тоскует о ней, он может вовсе не видеть её, ничего не знать о ней, но понимаешь, это так как бы была она в нём, как бы разрывала его, как бы секла его в какой-то страшной погоне.

Б р о н к а. Зачем, скажи мне, зачем?

К а з и м и р. Этого никто не знает, не знал, не понимал и не поймёт. *V*

Молчание.

Бронка переходит на [тахту] II.

Большая пауза.

Б р о н к а. *V* Что же делать мне, бедной? Ох, и я тоскую, и я тоскую, но о душе его. Милосердный Бог, какая я слепая была, как ослепла моя душа от этого безумия, и теперь впервые поняла, что никогда он не подходил ко мне.

Казимир подходит к ней.



К а з и м и р *<(печально)>*. *V* Слушай, Бронка, я не хотел делать операции на глазах твоей души. Знал хорошо и видел, что никогда он не был твоим, поэтому и был я печальный такой. Глубокую печаль покрывал я маской нуды и постыльностью, что, конечно, не всегда удавалось мне, но думал, эти тучи разойдутся...

Б р о н к а. Почему ты мне этого не сказал? Я имела бы время остынуть, а то упало внезапно, как гром. Моя душа — расщеплённая молнией верба, тысяча щепок вокруг корней, которые сами из земли вылезли. Почему не сказал мне? Почему мне не открыл глаза?

К а з и м и р. *V* Слушай меня, Броня, спокойно, тогда поймёшь, почему.

Сел на стул перед столом 8.

Бронка встала и подошла к углу.

Б р о н к а. *V* Казя, какой ты страшный, что с тобой?

К а з и м и р. Что со мной? И это тоже впервые ты заметила, что неделю уже должна была знать?

<Бронка несмело смотрит на него испуганными глазами.>

К а з и м и р. Не пугайся, Бронка, ничего страшного... Скажу тебе просто и от сердца. Медленно в течение долгих недель я полюбил тебя моей первой любовью, потому что никогда, Бронка, до сих пор не любил. А душа моя была холодная, белая и чистая, как этот снег там на поле. Почему полюбил тебя, почему любовь моя углублялась и сильнее, сильнее росла во мне, ты, может, поняла из всего того, что я тебе говорил о себе. Конечно, это очень неинтересно...

[Казимир] на стуле впереди стола 8.

<Смотрит на неё с тихой улыбкой.>

Только не удивляйся так. Ты могла бы с удивлением отшатнуться и убежать из комнаты, когда бы рассчитывал я на твою взаимность, но я не рассчитываю на неё и не хочу её. Если бы знал, что ты меня любишь, — ни на мгновение не задумался бы оттолкнуть твою взаимность. Не потому, что ты моя невестка, но потому что душа твоя прикоснулась к другой, более сильной, чем моя.

Б р о н к а. V Тихе, Казя, я не понимаю тебя.

К а з и м и р (*измученный*). Это ничему не мешает, умею день и ночь думать о тебе, любить тебя и баловать, и умею думать о том, что ты жена моего брата, и умею ни на мгновение не встревожить недостойной мыслью тебя как хозяйку дома моих отцов и жену моего брата, которого так же люблю, как ты.

Б р о н к а <(подходит к нему и тихо гладит его волосы)>. Уж не говори об этом, не говори.

К а з и м и р. Конечно, о моей любви уж не буду говорить тебе. Только понимаешь эту тоску человека, который, насилуя себя, жил в мути, в грязи жизни, во всём том болоте, что миром и жизнью называется? Захотел схватить тот блуждающий огонёк, что движется над этой топью и трясинной жизни, хотел испытать наслаждение, когда вымолвлю то слово «люблю».

<Молчанье, держатся за руки и сидят рядом.

Спустя долгую минуту.>

К а з и м и р. V <Я счастлив, что свёл такой прекрасный счёт со всей моей жизнью...> Одна у меня скорбь, одна страшная боль! Как ты перенесёшь?

Б р о н к а <(удивлённая)>. Что перенесу, что?

К а з и м и р. V Слушай, Бронка, я с наслаждением смотрел, как в течение последних дней человек рос и мужал в тебе, как ты боролась с собой, с каким страшным трудом старалась узнать всё то, что дремало на дне твоей души. Уж утешался, не как человек, который любит, но как художник, когда творит новое слово для всего того, что душа твоя в этих страданиях создала...

Бронка, будь сильной и красивой, схвати высоко вовремя тот обух, который может голову тебе разmozжить.

Бронка <(расстроенная)>. Что может меня разmozжить?

Казимир <(твёрдо)>. Тадеуш твоим не был и не будет. Полетит душа его, а хочешь при себе труп иметь — имей.

Бронка. Лжётся.

Казимир <(печально)>. V Если бы я не пренебрегал твоей взаимностью, то, может, дошёл бы до таких жалких средин; если бы не любил тебя, если бы не имел в себе той крови, что льётся во мне, может, и тешил бы себя тем, что могу наносить твоему сердцу раны. Не говорил тебе, хотя знал обо всём этом, а теперь, когда уж ничему не дано измениться, хотел бы укрепить твою душу... V

Бронка V<(смотрит полублуждающе на Казимира)>. Ну, хорошо! Буду теперь сильной, буду красивой. А ты, ты мне поможешь?

Казимир. В чём я могу тебе помочь?

Бронка <(с страшным криком)>. Я её убью, убью, убью! И ты поможешь мне!

Казимир. Я — нет.

Бронка <(с презрительным смехом)>. И ты, ты говоришь, что меня любишь? И ты, из слов которого я почувствовала, что ты в состоянии всё для меня сделать и всякую мою тяжесть на себе понести, теперь отшатнулся?

Казимир. Совсем я не отшатнулся, не понимаю только, зачем бы мне прикладывать руку к такому бесцельному и бессмысленному преступлению, которое может продиктовать величайшее заблуждение самки, но никогда правда и красота женщины.

Бронка <(всё сильнее и сильнее)>. Послушай, что говоришь ты, разве у тебя нет крови и сердца? Ответь, как ты любишь, чем ты любишь? Эта твоя любовь не больше, как только баловство, звук красивых слов, и ничего больше, как только наслаждение сонными грёзами и мечтаниями.

Казимир <(смотрит на нее долго)>. V Похотливая боль говорит в тебе, V а в то же время ты права, не годеи я, а может, силен для вашей кровавой любви, для её кровавой добродетели и её кровавого преступления...

<Встает и медленно идет к выходу.

Бронка смотрит вслед ему, потом подбегает к нему, берёт его за руку и тянет назад в комнату.>

Бронка. Не отходи, не отходи, мой брат единственный. Видишь, я уже опомнилась, ты, ты один заговорил с моей душой. Видишь, у меня тоже есть душа, Казя, такая истомлённая душа, но достаточно сильная, чтобы обнять всю красоту и доброту твоих слов, чтобы вместить хоть частицу твоей печали и твоей тоски. Потому что, скажи по правде, Казя, ты тоже тоскуешь?

К а з и м и р. Теперь нет, теперь нет. Через тебя окончилась во мне тоска моя.
 Б р о н к а <(повторяет бессмысленно)>. Через меня... через меня... через
 меня... <(Вдруг перескакивает к весёлости.)> Казя, действительно ты
 говорил, что любишь меня?

К а з и м и р <(задумчиво)>. Говорил.

Б р о н к а. И говорил, что пренебрёг бы мной, если бы я ответила тебе?

К а з и м и р. Говорил.

Б р о н к а. И говорил, что ты гордый и чистый, что не встревожишь недостой-
 ной мыслью хозяйку дома твоих отцов и жену твоего брата?

К а з и м и р. V Говорил — и это душа моей души.

Б р о н к а <(хватает его за руку)>. Ох ты, брат мой! <(Обнимает вдруг
 его шею, прижимает его голову к своей груди, потом полусонно склоня-
 ется на плечо Казимира.)> Так моя душа вычерпалась, такая я сонная,
 так хотела бы, чтобы ты меня баюкал, без конца баюкал до тихого вечного
 сна, потому что ты бесконечно, такой бесконечно хороший... <(Вдруг
 вскакивает.)> Казя, ты знаешь, кто я?

К а з и м и р. Знаю.

Б р о н к а. Скажи мне, скажи, кто я?

К а з и м и р. V Белый чистый снег, что на смёрзшую грудь земли падает,
 греет, прижимает этот труп, пока он не оживёт, не начнёт пробуждаться и
 из тёплого уже лона, из зёрен, из мёрзлых зёрен новые, свежие зародыши
 пускаться станет.

Б р о н к а <(в задумчивости)>. А казалось, что это зерно, посеянное в землю,
 давно уже вымерзло.

К а з и м и р. Вымерзло в морозе, выгнило в болоте...

Б р о н к а. Зерно прорастает, а снег тает... Ты прав — я снег.

<Вскакивает вдруг.>

Голос Евы.

Почему Ева не спит? Слышишь?

<Казимир прислушивается.>

Б р о н к а. Слышишь? Теперь идёт по лестнице вниз... Через мгновенье
 здесь будет. <(Переходит вдруг к неестественной весёлости.)> Ах,
 Казя, какая я удивительно весёлая и счастливая. <(Обнимает его плечи,
 старается нагибать то в ту, то в другую сторону.)> Лю-лю, лю-лю,
 моя крошка, лю-лю... Ну засни же, наконец, беспокойное дитя.

<В дверях стоит Ева и смотрит, видимо забавляясь сценой.>

СЦЕНА IV

Б р о н к а <(смотрит на неё)>. Лю-лю, лю-лю, моя крошка. Ну не хочешь
 спать, так скажи по крайней мере Еве: здравствуйте!

К а з и м и р <(с неестественной весёлостью)>. Здравствуйте!

Б р о н к а <(здоровается с Евой)>. Подумай только, Ева, как рано все мы поднялись тут. Кажется мне, что сегодня Рождество... У нас было обыкновение розгами напоминать этот день детям, потому так живо мы и подымались с постели.

Е в а. Но, что ты, ведь это в Великую пятницу или в Великую субботу.

Б р о н к а. Э, всё равно. Посмотри только на этого <большого,> смиренного, доброго моего медведя. Ах, эта почтительная Казимирка...

К а з и м и р. Бронка пробудилась сегодня в прекрасном настроении.

Б р о н к а. Ты прав... кажется мне, что я маленькая, когда ещё взбиралась на самые высокие ветви тополя над тем проклятым чёрным прудом.

Е в а. И опять этот чёрный пруд?

Б р о н к а <(махает рукой)>. Э, всё равно, пруд, не пруд, бритва ли, виселица, на колыях распростёртая или же просто в своей кровати... Смерть смертью... <(обрыгает вдруг).> Посмотри только, Ева, эта почтительная Казимирка выглядит ветвистым тополем, ах, нет, как мой гигант дядя, на плечах которого так часто живот себе надрывала. V

Сцена смеха.

Е в а. Почему ты такая весёлая?

Б р о н к а <(хватает её за руку, балуясь)>. Видишь, Ева, у меня часто такие какие-то глупые печали, глупые тоскования, которыми себе и другим жизнь отравляю, но всё это проходит, и тогда у меня вдвойне весёлость... <(Немного измученная.)> Но, смотри только, этот Казимир несносный. Ах, какой ты, Казя, нудный, какой нудный... Ева, знаешь что, если бы мы так теперь выбежали в сад, снег по пояс глубокий... Ох, что за наслаждение бродить в этом снеге, разрывать его грудью и ногами, чтобы только как можно скорей проросла эта мёртвая, а теперь уж отогретая озимь...

Е в а <(притворяется, что не слушает, игриво)>. Бронка опять сумасшествует. Теперь в снег, в утреннем платье, в туфлях?

Б р о н к а. Ну и что же из этого, я закалена. А ты ведь уже одета... Пойдём, дорогая Ева, ты такая хододная, так мёрзнешь, а я так тебя в снеге разогрею. Полными горстями снега буду тереть твоё лицо, буду мыть снегом твои волосы, ах, если бы ты знала, как может снег прижать, отдышать, разогреть смёрзшиеся руки и вымерзшее сердце...

Е в а. Нет, Бронка. <(Всё с одной и той же сокровенной улыбкой.)> Не нужно мне снега. Мне хорошо с моими смёрзшими руками и с вымерзшим сердцем. Моя душа ещё никогда не нуждалась в снеге, чтобы, припорошив, согреть её.

Б р о н к а <(продолжительно смотрит на неё)>. Никогда? Правда никогда?.. Ну, пойдём, Казя, вместе в снег полетим, а позволишь облепить

себя снегом? Такого чудного болвана из тебя сделаю. <(Иллюстрирует жестами.)> Тут тебе два угля вложу, — будут глаза, тут тебе кусочек грязи прилеплю, — будет нос, а тут сделаю так, и будут губы, такую трубку тебе в губы вложу... Ох, Ева, Ева, и что ты с нами идти не хочешь? Ну, иди же, Казя, иди. <(Тянет Казимира за собой.)> Ева, сейчас Тадеуш сюда придёт.

<Выбегает вместе с Казимиром в сени.>

Г о л о с Б р о н к и (из сеней). Тадеуш! Тадеуш! Ева одна, приготовьте нам завтрак.

Музыка ff.

СЦЕНА V

<Ева — одна — подходит к окну, мгновенье смотрит, держась пальцами за раму, холодная и суровая, подходит к камину, разгребает кочергой жар, потом садится неподвижная, всматривающаяся в огонь.>

СЦЕНА VI

<Тадеуш входит, оглядывается по комнате, подходит к Еве, берёт кресло и садится рядом.>

Музыка pp.

Т а д е у ш. Сказать тебе: доброго утра?

Е в а (молчит).

Т а д е у ш. V Спросить тебя, кто меня звал?

Е в а (поднимает сонно голову). Бронка тебя звала. Побежала в утреннем платье и в туфельках играть с Казимиром в снегу... Говорила, что это красиво бродить по пояс в снегу, разрывать своей грудью сугробы... Не боишься, что простудится?

Т а д е у ш <(будто во сне)>. V Это всё равно.

Е в а. Не ревнуешь к Казимиру?

<Тадеуш смотрит на неё, но ничего не отвечает.>

Музыка прервалась.

Е в а. V Где ты сию минуту был?

Т а д е у ш. V Сам с собой.

Е в а. Около меня, со мной?

Т а д е у ш <(взбешённо)>. Нет, говорю тебе, был сам с собой.

Е в а <(гладит его руку)>. К чему так раздражаться, ведь с этих пор уж должен раз навсегда остаться и вечно быть со мной.

Т а д е у ш. <Быть с тобой? При тебе? Смерть во сто раз милей мне.> Нет.

Е в а <(задумчиво)>. Когда я вошла в твой дом — ах, нет, нет, не об этом хотела говорить. Да, то мгновенье... Это было одно только мгновенье... Когда ты вернулся, я спала вон в той комнате и не слышала, что говорили вы между собой, но чувствовала, что счастливы вы, задержалась на мгновенье, потом переступила грань вашего счастья и покоя.

Т а д е у ш <(будто от сна пробуждается)>. V Где Бронка?

Е в а. Бронка пошла сама по доброй воле разрывать снег, чтобы озимь, посеянная в глыбе замёрзшей твоей души, могла скорей прорасти.

Ушла музыка.

Т а д е у ш <(собирается с силами, смотрит на неё, смотрит в огонь, а потом вдруг)>. V Ну, чего же ты хочешь?

Е в а <(твёрдо)>. V Чего? ты ещё не знаешь чего?

<Мгновенье молчания.>

Т а д е у ш. Этого никогда не будет! <(Взбешённый.)> Скорей тебе голову скручу, скорей тебя как червяка раздавлю, сам себя с тоски о тебе, ты бешеный сатана, череп разобью скорей, чем позволю, чтобы это могло стать.

Е в а <(смотрит на него с восторгом)>. Какой ты красивый, что любишь меня с такой страшною силой.

Т а д е у ш <(хватает её за руку.)> Ненавижу тебя.

Е в а. Знаю об этом и тем больше люблю твою любовь.

Т а д е у ш. V Не отпираюсь от моей любви, не отпираюсь от моей страшной, страшной тоски о тебе, но дела этого для тебя не сделаю, и в этом клянусь тебе, никогда, никогда не станет этого.

Е в а. Должно стать.

Т а д е у ш <(поражённый, с страшным криком)>. Ещё раз скажу тебе: никогда, никогда.

Е в а <(неподвижная, с широко раскрытыми глазами)>. Сегодня ещё это будет.

Шум.

<Слышен шум в коридоре, два беспокойных голоса.>

Т а д е у ш <(прислушивается)>. Что это значит?

Звонит.

Через мгновенье входит лакей.

СЦЕНА VII

Т а д е у ш. Что это за ссора и шум?

Л а к е й. Это какая-то женщина пришла и непременно хочет видетсья с барыней.

Т а д е у ш. Почему не приказал впустить её в кухню подождать?

Л а к е й. Сказал, но она не хочет идти в кухню, говорит, что имеет такое же самое право идти к барыне, как её родная мать.

Т а д е у ш <(потирает себе лоб).> Впусти её.

<Лакей выходит.>

Пауза.

СЦЕНА VIII

<Входит незнакомая женщина, пасмурная, осматривается, а потом говорит спокойно, без следа унижения.>

М а к р и н а. Ты не хотел меня сюда впустить, приказано мне войти в кухню и ждать, но я имею право входить теми дверями, в которые входят в ваш дом всякие господа и хоть бы самые важные владыки этого света.

Т а д е у ш <(подходит удивлённый к ней).> V Что это значит?

<Ева, обернувшись спиной к Тадеушу и Макрине, раздражается внезапным смехом.>

Т а д е у ш <(не слыша смеха Евы, хватая Макрину за руку со всё большим и большим испугом).> V Скажите же мне, что это значит?

М а к р и н а <(показывает пальцем на Еву и говорит очень спокойно и значительно).> Я вас знаю, и вы меня хорошо знаете.

<Ева перестаёт смеяться, вдруг оглядывается и они меряются взглядами.>

Барин позволит, усядусь я тут в уголок и подожду, пока придёт моя госпожа, жена ваша — самое дорогое дитя моё, которое вынынчила и выходила.

<Садится в углу у дверей. Тадеуш подвигается к Еве, но Ева, снова обернувшись к камину, не видит его. Вдруг вбегает Бронка вся в снегу и бросается на Тадеуша и обнимает его изо всей силы.>

СЦЕНА IX

Б р о н к а. Отогрей меня, Тадеуш. В огонь меня положи, положи дров по всему телу. Тадеуш, разогрей меня.

Т а д е у ш <(уклоняется от её тисканья).> V Нянька твоя пришла.

Б р о н к а <(отскакивает удивлённая от Тадеуша, оглядывается вокруг, видит вдруг женщину, которая встала со своего места, бросается к ней).> Ты, ты, моя единственная, ты, мать моя любимая! Ах, как хорошо, что пришла ты! О, как хорошо, что ты тут!

Конец. Занавес падает.

Конец третьего акта.

ДЕЙСТВИЕ ЧЕТВЁРТОЕ

СЦЕНА I

За окнами белеет снег в послеобеденном сумраке поздней зимы. На сцену входит медленно Бронка, больная и как бы ошеломлённая мукой, держит в руке измятое письмо, подходит к окну и смотрит долго в парк, потом развёртывает письмо, гладит его руками и читает, спиной повернувшись к зрителям.

Б р о н к а *V (горьким шёпотом читает)*. «Моя ты единственная, самая, самая любимая Бронка...» <(опускает письмо и шепчет)>. «Единственная Бронка, Бог ты мой...» А, да, да, единственная. Правда, правда, я единственная, единственная на целом свете <(оборачивается)>. Да, конечно, правда. Я теперь действительно одна единственная на свете... А! Макрина, Макрина! <(Звонит, блуждающе смотрит перед собой.)> Макрина, нянька — сестру тоже выняньчила, потом в гробик положила... Ох, этот пруд, этот чёрный пруд.

СЦЕНА II

Л а к е й <(входит)>. Барыня звала?

Б р о н к а. Да, прикажи смести снег с пруда...

<Лакей стоит и молчит.>

Б р о н к а <(нетерпеливо)>. Чего ж ты ждёшь?

Л а к е й. Два часа назад такая была страшная метель, снег на аршин лежит, работа два часа займёт.

Б р о н к а <(нетерпеливо)>. Ну и что же. Всю деревню созови, пруд должен быть как стекло чистый, и прикажи <проруби прорубить> сделать проруби, рыбака позови, <прикажи> вели факел приготовить — сегодня ловля рыб будет.

Л а к е й. Сделаю, барыня, как сказали.

Б р о н к а <(очень расстроенная)>. Но это должно быть сейчас, сейчас, сейчас!

<Лакей кланяется и хочет выйти.>

Б р о н к а. Где Казимир?

Л а к е й. Заперлись в своей комнате и приказали сказать...

Б р о н к а. Что приказал сказать?

Л а к е й. Что сегодня уж не выйдут, потому что должны работать.

Б р о н к а <(протяжно)>. Да-а? Ну, ты попросишь его, чтобы через минуту пришёл сюда.

<Лакей кланяется и хочет снова выйти.>

Б р о н к а (вдруг смешавшись) А ты видел барина?

Л а к е й. Барин минуту назад пошли в лес.

Б р о н к а <(беспокойно)>. Один?

Л а к е й. Нет, с госпожой, которая тут у нас.

Б р о н к а <(смотрит на него)>. V Ага, ну хорошо... <(Задумчивая.)>

Попроси Макрину придти ко мне, но помни, чтобы как можно скорее был сметён снег с пруда, <прорублены проруби и приготовлен факел>, а Макрину попроси — пусть сейчас придёт.

Лакей выходит.

СЦЕНА III

Б р о н к а <(одна, хватается за голову и ходит по комнате)>. Одна, одна, одна... Он пошёл с Евой. Казя заперся, во всём доме Макрина и я... Ха... ха... ха... <(ходит по комнате)>. А дня два назад я была его единственной, а сегодня, а сегодня... <(Опять развёртывает письмо и читает тихо.)> «Неделя едва минула, а как я страшно стосковался о тебе, как тебя жажду»... <(Бросает письмо на землю.)> Ложь! ложь! <(Через мгновение наклоняется и подымает письмо и целует его.)> Нет, нет, это не ложь. <(Лелеет письмо, садится на оттоманку.)> Так Бог хотел, так Бог хотел...

СЦЕНА IV

Входит Макрина и тихо стоит в дверях.

Б р о н к а <(не видя Макрины, всё более и более ослабевает)>. Так Бог хотел.

Молчание.

Б р о н к а <(вскакивает внезапно с удивлением)>. V Кто здесь? <(Увидела вдруг Макрину.)> Ах, это ты, Макрина, Макрина, хорошо, хорошо, что здесь ты. <(Подходит к ней, берёт её за руку и сажает рядом с собой.)> Это очень хорошо, что ты пришла, Макрина, очень хорошо... <(Смотрит вдруг быстро на Макрину.)> Скажи мне только, откуда так вдруг мысль тебе пришла столько дней идти в такую метель, в такой мороз, чтобы проведать меня? Столько лет не думала о том, чтобы увидеть дитя, для которого с минуты сиротства была наилучшей матерью, откуда вдруг?..

<Прерывается и смотрит задумчиво на Макрину.>

М а к р и н а <(задумчиво)>. О, это не было внезапно. Выходила тебя, как зеницу ока берегла, была такою для тебя, что лучшей не могла бы быть и родная мать.

Б р о н к а. От колыбели меня хранила... и когда я была такая маленькая — своим молоком меня кормила. Знаешь, Макрина, V нисколько, нисколько ты не постарела и осталась такой же спокойной, доброй и тихой.

Ма к р и н а <(кивает головой)>. Спокойной, доброй и тихой.

Б р о н к а. Макрина, помнишь, как бережно вынимала ты меня из колыбели, когда была я беспокойная, и целыми ночами ходила со мной по комнате и качала и прижимала.

<Ма к р и н а. И то помню, как в колыбель тебя положила.>

Б р о н к а <(вдруг)>. Что ты говоришь?

Ма к р и н а <(спокойно)>. Знаю тебя с тех пор, как ты на свет появилась. Прижимала тебя, баловала, целовала, чтобы к жизни тебя пробудить. <(Задумчиво.)> Теперь прихожу, чтобы те самые веки, которые моим поцелуем к жизни будила, замкнуть, замкнуть... но уж не поцелуем, только этими, этими пальцами...

Б р о н к а <(вскакивает)>. Мне снится?

Ма к р и н а. Снится ль тебе? А что же есть жизнь? Сон во сне... Тот самый огонь звезды какой-то, который к жизни будил тебя, странствует, странствует, блуждая и не зная своих предназначений, предназначений людей, на которых ласки свои проливал, когда они в мир приходили, а потом возвращается через много-много лет, чтобы уничтожить жизнь, которую воскресил.

<Бронка подвигается медленно к звонку.>

Ма к р и н а <(с улыбкой)>. V Почему ты меня пугаешься? Хочешь звать своих лакеев. Может, меня отсюда выгнать хотела?

<Хватает Бронку за руку.>

Б р о н к а <(с удивлением)>. Какая рука твоя холодная, какая холодная...

Ма к р и н а <(смотрит на неё нежно)>. Бронка, как теперь ты мне своего отца напоминаешь... Тогда сидел в своём кабинете, сидел и вдруг будто молния вошла в него, вскочил...

Б р о н к а. Почему вскочил?

Ма к р и н а. Твоя сестра утопилась...

Б р о н к а. Что? что? что?

Ма к р и н а. Твоя сестра утопилась. Я сама и из пруда её выловила, из такого же, как этот ваш, перед окнами. Взяла на руки бедное тельце: качала, отогревала, прижимала, целовала — ничего не помогло... Разбудила её к жизни поцелуем, а угасшие её веки пальцами моими замкнула... Твой отец стоял в дверях террасы как столб каменный, ты же лежала, уткнувшись лицом в траву, когда с той дорогой моей ношей я прошла мимо тебя.

Б р о н к а <(смотрит на Макрину полублуждающе)>. Макрина, кажется мне, я больна, не понимаю того, что говоришь ты. На то ты поцелуем своим разбудила к жизни сестру мою и меня, чтобы потом холодными пальцами нам веки замкнуть? Так ты сказала? Правда? А потом сказала, будто есть такие звёзды, что людей к жизни будят, идут дальше блуждающей дорогой тёмных предназначений и возвращаются обратно, чтобы уничтожить жизнь

своим внутренним огнём? Так ты сказала? Ах, какие ты дивные сказки рассказываешь... О, расскажи мне эту единственную; подожди—подожди... Я такая ужасно сонная... Правда! Есть звёзды такие, что рвут, тянут, разрывают человека, надо идти за ними ввысь в небо, вниз в бездну; вдоль всех океанов, но надо идти за ними, надо... *<(Прижимается к Макрине.)>* Он пошёл за своей звездой, а я, Макрина, я... одинокая; возьмёшь меня на эти руки и понесёшь меня в своих объятиях, чтобы положить меня у ног моего отца. Сестру увижу... мать увижу... Макрина, ты такая спокойная и добрая и тихая... Ох, какая я сонная... Сядь около меня, Макрина...

<Прислоняется, вытягивается на оттоманке, закрывает глаза.>
Макрина *<встает тихо, смотрит на неё, а потом с значительным видом> выходит из комнаты.*

<Мгновенье глубокого молчания, Бронка как будто спит, входит Казимир, подходит к Бронке.>

СЦЕНА V

К а з и м и р. V Бронка, что с тобой?

Б р о н к а *<(будто разбуженная ото сна)>*. Ах, Казя, как это хорошо, что ты пришёл.

К а з и м и р. Броня, ты спала?

Б р о н к а. Не знаю, не знаю. Моя голова такая тяжёлая, а я одна, такая одинокая. Тадеуш пошёл с Евой в лес, а я такая одинокая. Казя, почему я такая одинокая?

К а з и м и р *<(с испугом)>*. Ведь Макрина была тут около тебя?

Б р о н к а *<(потирая глаза и виски)>*. Макрина? Что ты говоришь? Макрина? Снилось Макрина мне, снился мне мой отец, снилась мне мать моя... Казя, Казя, мать моя мне снилась. Знаешь, как это было: шла я, шла, каким-то пустым, тёмным полем шла. Вокруг в сером сумраке только кресты глядятся, а там, на дороге какая-то женщина сидит, не видела я, ничего не слышала, только чувствовала, что там мать моя сидит и прижимает к груди смёрзшее дитя. Ха-ха-ха! Казя, почему ты такой удивлённый? Слушай — и смотрю, как другое дитя босыми ногами блуждает через тернистые тропы и тропинки... надрываясь... всё в гору. И иду я, иду так, как будто кто-то волочёт меня за собой. А там мать моя опускает дитя, которое к себе прижимала, и протягивает руки ко мне, а я, уже смертельно усталая, бросаюсь на грудь матери... потом, потом, будто вихрь всю мглу с неё свеял, и она лежит в страшных железных тисках костей и мёртвых черепов... О!..

К а з и м и р. Броня, Броня, ты больна.

Б р о н к а. V Ха... ха... ха... больна, больна. Что это значит быть больной?! *<(Смотрит долго на Казимира, потом говорит сокровенно.)>* V V

Казя, Казя, говорил ты мне сегодня утром, что любишь меня. Или это мне снилось, или это действительно правда, ты говорил мне, что любишь меня?

К а з и м и р. Да, да, говорил тебе и ещё раз повторяю, что люблю тебя.

Б р о н к а. V Ах, как это хорошо, что ты любишь меня. Ты меня не оставишь, Казя? Нет, ведь?

К а з и м и р. Нет.

Б р о н к а. А знаешь ты, почему Тадеуш меня оставил?

К а з и м и р. Знаю.

Б р о н к а. И я тоже знаю. Значит, так, Казя, правда?

К а з и м и р. Что?

Б р о н к а. Я была снегом, таким хорошим, белым снегом, что обнимает бедную землю, согревает её, так ведь, Казя?

К а з и м и р <(задумчиво)>. Так... А может, была ты доброй, врачующей рукой, что обнимает какую-то израненную птицу... так с тобой хорошо было, пока был он болен, а теперь крылья его новыми перьями обросли, набрались силой, и готовятся к полёту... готовиться не надо, потому что он расправил уж свои крылья...

Б р о н к а <(поражённая)>. Не говори, не говори этого!

К а з и м и р <(расстроенный)>. Вот именно буду говорить об этом. Тадеуш отлетит от тебя с Евой.

Б р о н к а. С Евой? С Евой? Кто это Ева? Что она?

К а з и м и р. Кто это она, что она?! Мой сон, твоя болезнь, кошмар и адская жажда Тадеуша. Это вот и есть Ева. <(Усмехается.)> Ещё не понимаешь? Так слушай: Ева — сон мой, потому что мне нужна была она на то, чтобы узреть тебя во всей твоей силе и красоте. Для тебя Ева — страх и изумление, потому что ты чувствуешь, что ведёт тебя в чёрный омут отчаяния, чувствуешь, разрывает тебя с Тадеушем, для которого она — адская жажда какой-то великой силы и мощи, неугасимая тоска, что вечно рвала его ввысь — ввысь, в небо.

Б р о н к а <(вскакивает и выпрямляется)>. V Смотри, я сильна, я настолько сильна и холодна, чтобы её и его раздавить, уничтожить. Я сильнее их всех, я разорву и убью её, потому что я — единственная, единственная его тоска!

К а з и м и р. Отпрыск его души выбежал дальше тебя.

Б р о н к а <(обезумела)>. Но, Казя, смотри на меня, смотри! Смотри, я тоже молода, красива... целую вечность он повторял мне это слово: какая ты красивая, почему его тоска должна выбежать дальше меня?

К а з и м и р <(останавливает её руки и говорит тихо и нежно)>. Для меня ты красивое и великое и святое упование...

Б р о н к а <(смотрит на него, а потом вдруг)>. V Искушаешь меня?

К а з и м и р. Нет, Бронка, нет, уж сегодня утром я говорил тебе, что пренебрёшь бы тобой, если бы ты отвечала мне взаимностью, но я тебя люблю той

красивой, какая ты во всей твоей немощи и отчаянии... Что-то нехорошее в этом доме делается, а я хочу тебе быть братом, другом, чем хочешь...

Бронка. V Казя, почему ты это говоришь?

Казимир. Настолько не знаешь меня?

Бронка <(гладит его)>. Знаю тебя, Казя, знаю. Я одна, одна на свете, и ты один, единственный... тебя не люблю, но твою хорошую, красивую любовь люблю. Скажи мне, Казя, что это такая я сонная, такая измученная?

Казимир <(трогательно)>. Целую ночь не спала ты.

Бронка. Ох, как я его мучила и как он мучил меня.

Казимир. Что он говорил тебе?

Бронка. Ничего, ничего, ничего. Был хороший, был нежный, был любимым... я поняла одно, что отпрыск его тоски упал далеко, далеко за меня. <(Вдруг с криком.)> Казя, где Тадеуш?

Казимир. Пошёл в лес с Евой.

Бронка <(вдруг задумчиво)>. Через леса, через горы, через моря... Ах, и через любимую Бронку, через эту единственную, любимую Бронку, а теперь такую одинокую Бронку, куда, куда?!

Казимир <(гладит ей руку)>. Не знаю.

Бронка. Казя, Казя снилось ли мне это, но, кажется, Макрина тут была?

Казимир. <Я наткнулся в коридоре на неё.> Да.

Бронка. Да-а? <Наткнулся на неё?> Скажи, а ты кто?

Казимир <(сокровенно улыбается)>. Эх... может, брат Макрины, потому что никто тебя не любил так и не любит, как Макрина и я.

Бронка. Правда это, правда.

Казимир. Правда, издалека к тебе Макрина пришла, издалека я пришёл, чтобы сказать тебе, что я люблю тебя...

Молчание.

Переход.

Бронка. Да, да, ты и Макрина.

СЦЕНА VI

Лакей входит.

Лакей. Барыня, снег сметён.

Бронка. О, как за это я благодарна тебе... Проруби прорублены?

Лакей. Да.

Бронка. Рыбаков приказал призвать?

Лакей. Да.

Бронка. Факелы приготовлены?

Лакей. Да, барыня.

Б р о н к а. Благодарю. Можешь идти.

<Лакей выходит.>

СЦЕНА VII

К а з и м и р. Что это?

Б р о н к а. Ничего, иду на лов рыб... *<(Испытующе.)>* Казя, пойдёшь со мной?

К а з и м и р. Пойду, куда хочешь. V

Переход.

Молчание.

Б р о н к а *<(вдруг весёлая)>*. Помнишь нашу чудную прогулку по пруду вчера и позавчера?

К а з и м и р *<(задумчивый и устремлённый вдаль)>*. Помню.

Б р о н к а *<(быстро, потом замедляя)>*. Что ты так задумался и вперился в синюю даль, даль снега, и в те чёрные поля, на которых прорастает зелёная озимь, когда снег стает...

К а з и м и р *<(будто эхо)>*. Когда снег стает...

Б р о н к а. Казя, ты меня вправду любишь?

К а з и м и р. Люблю!

Б р о н к а. Но ты знаешь, я только Тадеуша люблю?

К а з и м и р. Знаю.

Б р о н к а. И ты так красив, что мог бы мною пренебречь, если бы взаимна была тебе?

К а з и м и р. А, да, пренебрёг бы тобой, если бы хоть одним, одним движением ты выразила мне взаимность.

Б р о н к а. Но если бы я очень, очень попросила тебя о чём-то, в состоянии ли ты исполнить?

К а з и м и р. V Что?

Б р о н к а *<(испытующе)>*. Даже то?

<Мгновенье молчания, смотрят долго друг на друга.>

К а з и м и р *<(задумчивый)>* V. Всё, всё.

Б р о н к а *<(вдруг)>*. Где лыжи?

К а з и м и р. Зачем лыжи?

Б р о н к а. Для виду, для виду...

<К а з и м и р. Хорошо. Как хочешь.

Б р о н к а. Пусть будет так.

К а з и м и р. Гм. Пусть будет.

Б р о н к а *(с величайшим изумлением)*. Должно стать?>

К а з и м и р. Да! *<(Улыбается.)>* Но зачем приказала созвать рыбаков? На что люди? Факелы?

Б р о н к а <(смотрит на Казимира)>. Правда, правда! Ведь, всё это можно так сделать, что и знать никто не будет. Ха, ха, ха, что за глупая мысль! Готовы ещё вытащить человека в последнее мгновение. Ха, ха, ха — ох, что за глупую комедию продиктовало мне моё растерзанное сердце.

Звонит.

СЦЕНА VIII

Входит лакей.

Л а к е й. Что угодно барыне?

Б р о н к а. Скажи, ловли рыб сегодня не будет. Завтра утром — завтра утром — понимаешь?

Л а к е й <(удивлённый)>. А уж всё приготовлено.

Б р о н к а. Это очень хорошо. Но завтра утром будет ловля рыб — ха, ха, необыкновенных рыб...

Л а к е й. Значит, факелы не нужны?

Б р о н к а. Разве меня ты ещё не понял?

Л а к е й. Понимаю, барыня. Но пруд уж разметён.

Б р о н к а. Очень хорошо.

Л а к е й. Проруби прорублены.

Б р о н к а. Ещё лучше.

Л а к е й. Значит, людей отпустить?

Б р о н к а. Ведь я тебе это уж тысячу раз сказала.

<Лакей кланяется и выходит.>

СЦЕНА IX

К а з и м и р. Значит, пойдём?

Б р о н к а. Пойдём! — Таде ведь всё равно, здесь ли, там ли скучать?

<Смеётся истерически.>

К а з и м и р. Совершенно верно — ну а моя особа удивительным образом покроеет странный и в то же время обыкновенный случай, что два человека оказываются в проруби... <(Смеётся.)> Даже завещания писать не нужно...

Б р о н к а <(собирается нервно)>. Ха, ха, ха — без завещания, без завещания... V Ты уж готов?

К а з и м и р. Давно.

Б р о н к а. Пойдём, пойдём...

<Всматривается вокруг, взором прощается с комнатой — выходят.>

СЦЕНА X

Сцена мгновение пустая.

Входит Макрина, оглядываясь по всем углам.

Макрина. Пошли, уж пошли... *V* Моя жатва... моя жатва... *V* одну несла на моих руках... теперь другую... другую... *<(Подходит к оттоманке, обходит медленно вокруг комнаты.)>* *V* Тут сидел тот любимый белый голубок, тут... Я её больше всего любила. *<(Дальше идёт, по пути дотрагивается до мебели.)>* Здесь... здесь моя голубка хоронила свои слёзы. *<(Подходит к креслу.)>* Здесь ещё сегодня утром сидела Бронка... Бронка... Бронка... И не вернётся уж, не вернётся... И тот красивый сокол не вернётся... Так должно было стать... Белое виденье матери её по дому ходит и зовёт... зовёт... Не вернутся уже, не вернутся уж никогда... *V* А теперь уж я тут останусь.

Пять раз [повторяет последнюю фразу].

Садится неподвижно и остаётся.

Конец.

Печатается по: РГАЛИ, ф.420, оп.1, ед.хр.43.

278. Подготовительные материалы к «Снегу», «Комедии любви», «Женщине в окне», «Коллеге Крамптону»

Май—июнь 1905 г.

Подготовительные заметки Мейерхольда к спектаклям, которые предполагалось ввести в репертуар, возникли в самый ранний период существования Студии; ныне листки с этими заметками хранятся в одной архивной папке (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.31). Среди них эскиз окончательной планировки «Снега», выработанной Мейерхольдом в мае (см. с.395).

[1]

«Комедия любви». Проза жизни враждует с поэзией любви.

Христианина.

Неправильно, но со вкусом разбитый сад. Вдали фьёрд с островками. Часть дома — веранда, мезонин. Стеклопакеты. Плодовые деревья в цвету. Яблони. Стройный шпиль, балюстрада, резьба дверей со строгой стильностью. «Ваш домик в зелени густой, в цветах». Аллея. Листы акаций (жёлтые).

Первый акт. Вечерняя заря. Закат солнца, потом сумерки, потом луна. Лампа на веранде. Мезонин.

Второй акт. После полудня. Исландский мох. Каштан. Грушевые деревья.

Третий акт. Яркая луна».

л.4-4 об.

Конспективно изложенные пометы при чтении «Комедии любви» сделаны Мейерхольдом на бланке режиссёрского управления МХТ, что позволяет отнести их к маю. Они восходят к

ремаркам Ибсена, но учитывают отдельные детали, которые упоминаются в диалогах и могли быть обыграны художником. Это относится и к трактовке места действия (все три акта пьесы происходят в одной декорации), и к характеристике атмосферы событий, и к световой партитуре.

[2]

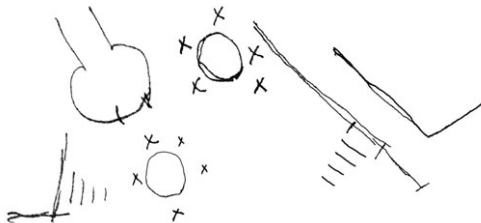
«Комедия любви»



л. 1.

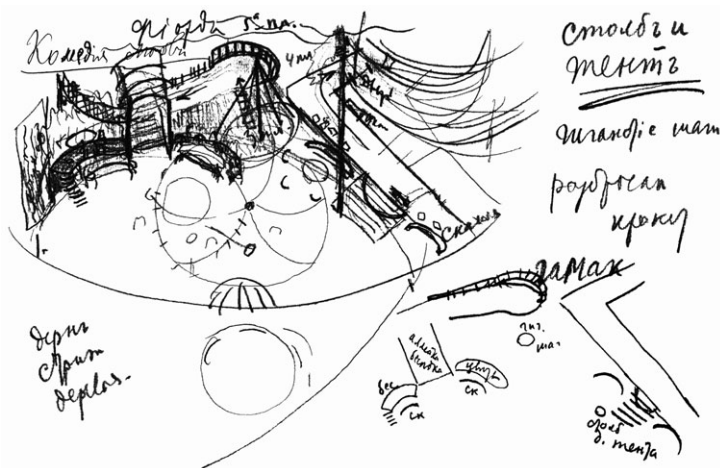
На подготовительном чертеже Мейерхольд обозначил опорные точки будущей планировки: косо поставленная в правой части сценической площадки веранда дома с выходящими на неё окнами внутренних комнат и — в центре сцены — полукруглый боскет с уходящей в глубину боскетной аллеей, реализация авторской ремарки: «Красивый сад с неправильными, но со вкусом расположенными аллеями и клумбами».

Чертёж, сделанный робкой рукой кого-то из сотрудников Мейерхольда в экземпляре помощника режиссёра, послушно передавал авторскую ремарку, но уже содержал отсутствующую у автора боскетную аллею:



Подавляющее большинство помет в этом экземпляре (поступившем в ЦНБ СТД из собрания А.В.Февральского) принадлежит Б.К.Пронину; они возникли, очевидно, при подготовке тифлиского варианта «Комедии любви», когда Мейерхольду активно и инициативно помогал Пронин; спектакль был показан 20 февраля 1906 года. В набросках к тифлисской редакции «Комедии любви» в третьем альбоме «Мизансцен» (РГАЛИ 998, оп.1, ед.хр.33, л.9) Мейерхольд

сохранил соотношение веранды дома справа и полукруга прихотливой садовой затен в центре сцены, но правый полукруг боскета был превращён в цветочную клумбу, а левый в беседку:



Тогда же появились детали, не предполагавшиеся, очевидно, в спектакле Студии, — гигантские шаги и высокий столб с тентом, заменившие аллею между верандой и боскетом. Было подробно разработано возвышение на четвёртом плане сцены между фиордом и садом г-жи Гальм, и появился задник, изображающий фиорд.

[3]

Рыцарь для «Снега» стр. 298 — кн. 7.

Мебель для «Снега» стр. 336 — кн. 7.

«Женщина в окне» [стр.] 86 — [книга] III.

Цветы на краю балкона к «Комедии любви» [стр.] 22 — [книга] I.

Шкафчик «Крамpton» стр. 167 — [книга] № V.

«Комедия любви». Камни на нижней площадке; фонтан стр. 128; столик «Комедия любви» стр. 354 — [книга] № V.

Л.З.

Выписки сделаны из журнала «The Studio» тогда же, когда Мейерхольд искал в нём изобразительные материалы для «Смерти Тентажиля»; см. с.500-503; там же см. о соотношении введённых Мейерхольдом номеров «книг» журнала с издательской нумерацией его томов (книги первая, третья, пятая и седьмая соответствуют 27-му, 29-му, 31-му и 33-му томам «The Studio»).

Отмеченные режиссёром иллюстрации воспроизведены как комментарий к списку на с.450-452. В них отразились начальные подходы к будущим решениям.

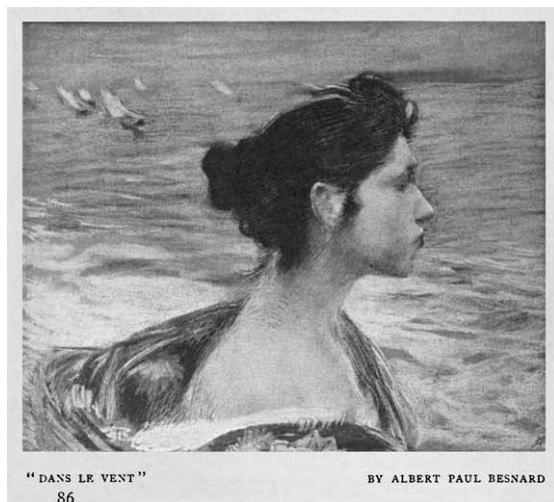
Фигура рыцаря-латника не была использована в декорациях «Снега», понадобились лишь отдельные предметы рыцарского вооружения.

В картине А.-П.Беснара лаконичный ракурс энергичной мизансцены, психологическая характеристика героини (соединение отчаяния и решимости), её внешний облик (не стилизованный) ответили взгляду режиссёра на героиню пьесы Гофмансталия.

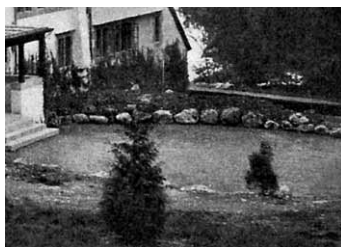
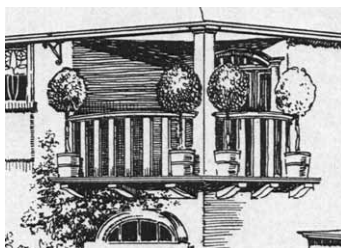
Выбирая стеклянный шкафчик-витрину для мастерской «Крамптона» и детали убранства сада г-жи Гальм для «Комедии любви» (крупные шары цветов — деревья? — на краю балюстрады балкона, привинченный к наружной стене дома столик, окружающий садовую площадку бордюр из диких камней), режиссёр действовал так же, как действовал ранний МХТ, предпочитавший достоверные и броские в своей неожиданности и потому обещающие сценический эффект детали оформления.



К «Cnezy». *The Studio*, vol.33, pp.336, 298



К «Женщине в окне». *The Studio*, vol.29, p.86



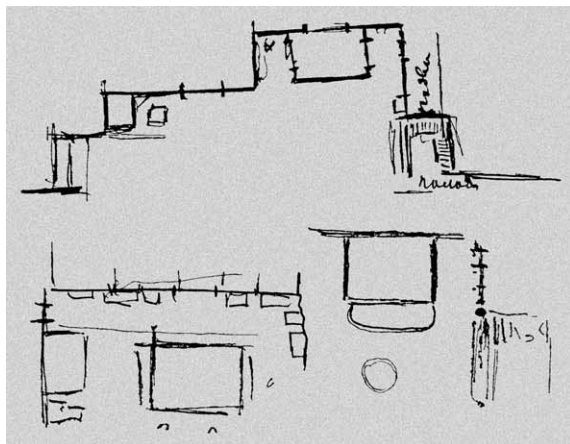
К «Комедии любви». *The Studio*, vol.31, p.354,
The Studio, vol.27, p.22,
The Studio, vol.31, p.128



К «Коллеге Крамptonу». *The Studio*, vol.31, p.167

[4]

[«Праздник примирения» ?]



л.1 об.

В той же папке хранятся наброски планировок, которые можно связать с попытками заново разработать интерьер «Праздника примирения».

РАЗДЕЛ ВОСЬМОЙ

279. «Смерть Тентажиля»

Режиссёрская партитура

Май — октябрь 1905 г.

Над режиссёрской партитурой «Смерти Тентажиля» Мейерхольд работал в тетради, содержащей переписанный Е.В.Сафоновой ремизовский перевод пьесы Метерлинка. Текст перевода занимал нечётные стороны тетрадного разворота, чётные (обороты страниц) предназначались для режиссёрских ремарок.

Точно датировать составление режиссёрской партитуры не удаётся. Создавалась она в два приёма. До начала репетиций были написаны три первые акта и начало четвёртого, затем случился перерыв. Вернувшись к рукописи и подробно изложив мизансцену кульминационного эпизода четвёртого акта, Мейерхольд отметил, что эта мизансцена повторит рисунок начала акта. Но начало акта на предыдущих страницах изложено совсем не так, как намечена его кульминация. Характер рукописи показывает, что приостановившаяся работа была продолжена тогда, когда начало четвёртого акта было отрепетировано в иной редакции, иначе, чем оно изложено в режиссёрском экземпляре.

Манускрипт режиссёрского экземпляра был рабочим, он служил для «кабинетных» занятий режиссёра и использовался на репетициях. В нём правился текст перевода и размечалась усложнённая речевая партитура.

В ходе репетиций перевод был прокорректирован. В 1923 году А.М.Ремизов в «Кукхе» вспоминал: «Готовилась к постановке “Смерть Тентажиля” в моём переводе, проверенном Брюсовым и Балтрушайтисом». Ю.К.Балтрушайтис летом и осенью 1905 года отсутствовал в Москве, в редактировании перевода он не участвовал. Многие исправления были сделаны совместно участниками летних репетиций. «Перевод вы- правляли ещё коллективно, сравнивая с французским текстом», — вспоминала о летней работе В.П.Веригина (см. с.722). В двадцатых числах сентября по просьбе Мейерхольда перевод исправлял В.Я.Брюсов (см. с.308), его правка в том же рукописном манускрипте наслаивалась поверх коллективной летней правки. В проредактированных Брюсовым фрагментах грамматическая структура фразы приобретала строгую ясность и подчинялась многомерности скрыто пульсирующей внутренней жизни персонажей.

Планировки сценического пространства, сделанные Мейерхольдом в режиссёрском экземпляре, сохраняли элемент повествовательной иллюстративности, продиктованный стремлением режиссёра к наглядности в развёртывании сценических ситуаций. Это ощутимее сказалось в двух первых декорациях (для второго и третьего актов исполь-

зовалась одна установка); элемент иллюстративной конкретизации присутствовал и в разработке пейзажа, и в разработке интерьера.

Воля режиссёра сказалась во всех четырёх планировках. В изощрённой лепке планшета двух первых декораций заложены богатые возможности акцентировки основных моментов действия. В них обеих планшет сцены неповторяющимися приёмами расчлён на самостоятельные фрагменты, позволяющие оттенять повороты сюжета. В обеих использован приём «сцены на сцене» — в одном случае (в первом акте) он позволяет максимально сжать игровое пространство и тем сосредоточить внимание зрителей, в другом (третий акт) усиливает заданный автором сложный постановочный эффект. Во второй декорации невысоким барьером (длинной скамьёй) вдоль большей половины рампы режиссёр скрывает походку персонажей и поступает так, как поступают портретисты в тех случаях, когда дают портретируемых не во весь рост, а выбирают поколенное изображение.

Н.П.Ульянову помнилось, что в первой — пейзажной — декорации «Тентажиля» живописный задник висел «почти у рампы» (см. с.746). Это преувеличение. Вычерченная Мейерхольдом планировка требовала некоторой глубины: планшет сцены был сужен, но его рельеф намеренно усложнён. Путь Игрэны и Тентажиля на указанную в вводной авторской ремарке «вершину холма, поднимающегося над замком», по воле режиссёра шёл между малым и большим пригорками через мосток и лесенку в беседку на вершине холма в центре сценической площадки. Эти усложнения рельефа использовались только в введённой режиссёром паузе, открывавшей спектакль. Эта пауза, поделённая на несколько самостоятельных фрагментов, предвляла основной эпизод первого акта, рассказ Игрэны Тентажилю, и становилась дотекстовой пантомимической экспозицией спектакля. В её разработке — в изобретении планировочных точек и дроблении игровых кусков для наглядного развёртывания сценической ситуации — сказывались технические навыки обращения со сценическим временем и сценическим пространством, воспитанные школой раннего Художественного театра.

Появившиеся справа на втором плане сцены Тентажилль (вопреки авторской ремарке режиссёр выпускал его первым) и Игрэна поднимались на сооружённый там небольшой пригорок, Тентажилль опускался на колени, чтобы сорвать лилию на длинном стебле (по воле режиссёра он держал её в руках до конца акта). Затем они скрывались за большим — выше человеческого роста — холмом, занимавшим середину сцены, и появлялись слева от него. Через арочный мосток Игрэна вела Тентажиля за руку (могла быть процитирована «мизансцена рук», привлёкшая Мейерхольда на знаменитом двойном портрете Яна ван Эйка, см. с.535). Тентажилль задерживался у перил моста, после игры с цветком режиссёр предлагал ему игру с перилами («опустил руки через перила»). Игрэна по крутой лестнице начинала подниматься на холм, который они только что обогнули. На первых ступенях она задерживалась, обращалась к Тентажилю с первыми фразами («Твоя первая ночь будет тревожной, Тентажилль. Море уже рокочет вокруг нас, и деревья стонут»), после чего поднималась в беседку, садилась на стоявшую там скамью («ложе») и начинала рассказ.

Содержанием вводной паузы было противопоставление самочувствия Игрэны самочувствию Тентажиля. Игрэна находилась во власти предчувствий, о которых ей

предстояло сказать Тентажилю, ради их фиксации режиссёр вводил первый «барельеф» — застывшую позу Игрэны на дальнем холме, возникавшую тогда, когда Тентажиль срывал лилию. Как контраст сосредоточенности Игрэны режиссёр намечал полудетскую молчаливую реакцию Тентажиля на внешние объекты (цветок, перила) и сочинял ему сдержанную игру с ними. Такое начало роли становилось исходной точкой для тщательно выстроенного затем стремительного погружения Тентажиля в ощущение нависающей угрозы.

Концентрируя внимание на пластическом рисунке последующего диалога, режиссёр ограничивал игровое пространство и помещал персонажей на своего рода сцену посреди сцены, в беседку на центральном холме, Тентажиль поднимался туда на зов Игрэны. Холм превращался в пьедестал для сменявшихся барельефов, фиксировавших чётко развивавшуюся структуру диалога и ясный строй раскрывавшихся взаимоотношений — беззащитность Тентажиля и беспомощность Игрэны в её готовности защитить его. С разработкой рисунка этих барельефов связана серия из восьми эскизов С.Ю.Судейкина. Она выполнена несомненно в контакте с режиссёром тогда, когда уже был установлен будущий рельеф сценической площадки, и воспроизводила выделенные режиссёром моменты действия (см. с.567-575), но ни одна из намеченных Судейкиным мизансцен не процитирована Мейерхольдом в режиссёрском экземпляре в отличие от скопированного им рисунка А.М.Ремизова, передающего суть взаимоотношений сестры и брата и непреодолимость господствующей ситуации (см. с.577).

Путь Игрэны и Тентажиля, выстроенный режиссёром в начале акта, не имел бытовой мотивировки — они удалялись от замка, в который (по сюжету) направлялись, замок предполагался где-то в глубине справа. Тропа, которой они шли, в беседке заканчивалась, холм круто обрывался. Финальную авторскую ремарку «Уходят» режиссёр заменил статичным барельефом.

О цветовом решении первой декорации В.П.Веригина вспоминала: «Судейкин дал голубовато-зелёное пространство, холодный прекрасный мир. Тут цвели громадные фантастические цветы, красные и розовые» (см. с.724).

Судя по пометам режиссёрского экземпляра, началу первого акта было предпослано музыкальное вступление, затем музыка возникала при первых словах Игрэны и вновь при начале её рассказа о жизни в замке, при характеристике замка, при упоминании о королеве и при упоминании об Агловале и, наконец, иллюстрировала в финале начало надвигавшейся бури.

Вторая декорация (второй и третий акты, жилище сестёр) ради акцентировки основных сюжетных ситуаций была спланирована режиссёром усложнённо и дробно. Это было узкое помещение с поднятой на высокую площадку входной дверью слева и с большим окном в слегка скруглённой центральной стене. Верх стены был срезан так, что над нею зритель видел ночное небо. Из-за зауженности игрового пространства боковые стены павильона не понадобились. Длинная мраморная скамья, расположенная вдоль правой части авансцены, и стоявшие на ней цветы скрывали походку Игрэны и Белланжеры в их основном эпизоде второго акта, режиссёр концентрировал внимание на соотношении их фигур и пластике рук.

В третьем акте центральный эпизод сестёр и Тентажиля происходил на максимально сжатом пространстве в центре авансцены между торцом мраморной скамьи и нижними

ступенями лестницы, ведущей на площадку входной двери. В финале акта небольшая площадка, на которой возвышалась массивная дверь, становилась сценой на сцене: сгруппировавшиеся на ней Игрэна, Белланжера и Агловаль пытались не дать двери распахнуться под напором враждебных таинственных сил. Это была кульминация третьего акта; с нею же был связан световой эффект — сквозь раскрывшуюся дверь лился сильный таинственный свет.

Декорации четвёртого акта (три большие плоские колонны коридора на плоской сцене) и пятого акта (последние ступени крутой лестницы перед наглухо закрытой огромной дверью) были спланированы лаконичнее. Оба эти планировочные решения возникли на более позднем этапе стремительно продвигавшейся работы. В набросках на странице монтировочной тетради Мейерхольд точно воспроизвёл рельеф двух первых декораций, а две последние намечал иначе, чем они сделаны на листах режиссёрского экземпляра (см. с. 562-563).

В намерениях Мейерхольда сменились три варианта мизансцены, открывавшей четвёртый акт.

По первоначальной намётке в монтировочной тетради предполагалось, что служанки королевы поднимутся на сцену справа по идущей снизу лестнице.

От этого намерения Мейерхольд отступил при составлении партитуры, решив, что при открытии занавеса зрители увидят служанок застывшими у центральной из колонн, стоящих параллельно рампе.

Затем он отказался и от этой мизансцены, но окончательное решение не внёс в режиссёрский экземпляр. Разрабатывая рисунок похищения Тентажиля, центрального эпизода четвёртого акта, режиссёр вычерчивал условную геометрическую линию слитного движения похитительниц (они несли манекен, одетый в костюм Тентажиля). Их процессия со своею ношей появлялась справа из-за центральной колонны и двигалась вправо до угла авансцены, разворачивалась и направлялась к суфлёрской будке, останавливалась в центре сцены, застывала, пятилась назад, затем стремительно пересекала сцену и скрывалась в левой кулисе. Изложив эту мизансцену в режиссёрском экземпляре, Мейерхольд отметил, что она будет повторять мизансцену появления служанок в начале акта. Следовательно, их выход был решён столь же условным зигзагом. Повторяемость подчеркнута условного приёма должна была усиливать ощущение давящей безличной силы, олицетворённой в служанках королевы.

Служанки начинали этот акт за кулисами, оттуда раздавались их голоса (первые три фразы они произносили хором, все вместе). Затем они появлялись справа, двигались одна за другой по диагонали к суфлёрской будке, застывали, пятились назад, после чего выстраивались в ряд параллельно авансцене лицом в зал на фоне средней колонны. За этой колонной предполагалась дверь туда, где находились охваченные сном Тентажиль, его сёстры и Агловаль. За эту колонну сначала скрывалась первая служанка, затем она не раз возвращалась, ей требовалась помощь остальных. В раннем варианте планировки четвёртого акта с двумя лестницами — поднимающейся снизу (справа) и уходящей наверх (слева) — не была решена основная ситуация акта, долгая подготовка служанок к похищению Тентажиля. В окончательном варианте сдержанные мизансцены их приготовлений были разработаны с музыкальным разрастанием. Использовалось не разнообразие «логически» оправданных мизансцен, а

строгая многозначительность оправданий «мистических». Уходя, служанки каждый раз огибали колонну слева, а возвращались справа, этот приём нарушался лишь раз: оставляя на сцене третью служанку, стоящую в центре их группы, первая и вторая огибали колонну одна слева, другая справа, а после их ухода третья передвигалась к левому краю колонны. Уходы и возвращения сопровождалась скрипом дверных петель и «лейтмотивом привидений».

В предварительном варианте (в «Монтировочной») предполагалось, что служанки появятся снизу по правой лестнице и понесут похищенного Тентажиля вверх по левой лестнице. В окончательном варианте площадка была плоской, мизансцены вычерчивались условными зигзагами. Стилистический принцип мизансценирования стал иным, чем при появлении Игрэны и Тентажиля в первом акте, иная мера условности была подсказана режиссёру не только разной природой персонажей, действовавших в том и другом эпизоде, но и возросшим владением выразительностью условных сценических средств.

Когда похитительницы скрывались в кулисе, из-за центральной колонны одновременно появлялись пробудившиеся Игрэна (слева) и Белланжера (справа). Указанный авторской ремаркой финальный обморок Белланжеры сохранялся в спектакле.

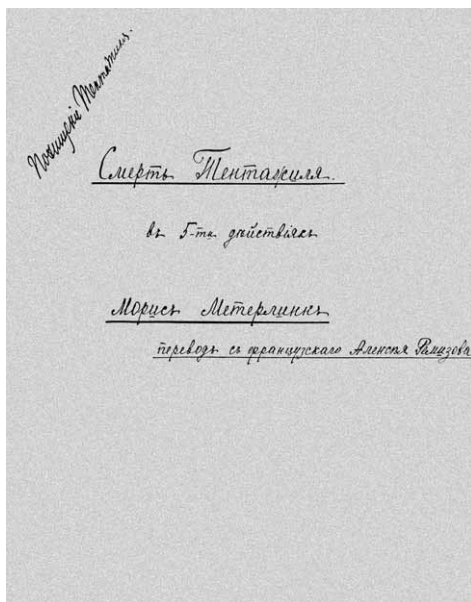
О цветовом решении четвёртого акта у В.П.Веригиной сказано: «Сапуновская декорация была в серо-лиловых тонах. Серые служанки появлялись как бы в паутине» (см. с. 724). Судя по документам, для служанок были приготовлены три лиловые плаща (см. *док. 230*).

Планировку пятого акта Мейерхольд заимствовал у Боттичелли с картины «Покинутая» (см. с. 544), добавлены были несколько ступеней из лока в центре авансцены. «На сцене водрузили огромную дверь, и несколько ступеней вели к ней снизу, — вспоминала Веригина. — Из подпола появлялась Игрэна со свечой в руках. Дойдя до двери, она оборачивалась лицом к залу и наклоняла голову, освещая перед собой пространство. Она звала пустым звуком отчаяния Агловаля и Белланжеру» (см. с. 724). В руке Игрэны был светильник, а не свеча, как помнилось Веригиной. О диалоге Игрэны и Тентажиля, скрытого от зрителей массивной дверью, она пишет: «Сцена между Игрэной и невидимым зрителю Тентажилем, на мой взгляд, была скорее реалистичной». «С моей точки зрения, во внешнем рисунке был также отход в сторону реализма, но другие этого не отмечали», — завершала Веригина описание пятого акта. В музыке Саца ответом на мольбы и проклятия Игрэны неслись «не то эхо, не то подлая ненавистная “проклятая” нездешняя насмешка, “какие-то непонятные” проклятые звуки...» (*Сац 1923*, с. 104).

Важнейший компонент режиссёрской партитуры составляла разметка пауз и «мистических» ударений. Закрепляя найденные законы построения речи, режиссёр фиксировал небытовой ритм сценического переживания. Обильную и многообразную разметку, сделанную Мейерхольдом в режиссёрском экземпляре и бесспорно отразившуюся в работе с актёрами, следует считать предварительной. В ходе репетиций она уточнялась. Её окончательный вариант зафиксирован в экземпляре суфлёра (система пауз в экземплярах суфлёра и помрежа совпадает). Оба эти варианта воспроизведены в публикации, паузы режиссёрского экземпляра обозначены знаком Y, паузы экземпляра суфлёра — знаком V. Тем самым выявлены совпадения, отвечающие окончательному звуковому рисунку. Суфлёр использовал иногда двойной знак, что означало глубокую

паузу. Для обозначения длительности пауз он ставил подряд два, три и даже четыре одинаковых значка.

Размечая установленный им ритмический строй текста, Мейерхольд пользовался прямыми вертикальными чёрточками (иногда он ставил их две рядом), — это и была система «мистических» ударений.



Титульный лист режиссёрского экземпляра

Одновременно с режиссёрским экземпляром Е.В.Сафонова приготовила суфлёрский экземпляр — первоначальный вариант перевода в них совпадает; последующая правка вносилась в режиссёрский экземпляр и тщательно переносилась в экземпляр суфлёра. В отдельных случаях самые поздние исправления зафиксировал только экземпляр суфлёра.

Экземпляр помрежа написан А.П.Зоновым позже, в нём дан в основном уже выправленный вариант перевода, учтены правка В.Я.Брюсова и (неполно) более поздние поправки. Режиссёрские пометы перенёс в него Б.К.Пронин, это преимущественно моменты включения музыки и структура сложных игровых пауз.

Сопоставление режиссёрской партитуры с экземплярами суфлёра и помрежа, прослеженное ниже в подстрочных примечаниях, показывает, что замыслы Мейерхольда были последовательно осуществлены на сцене, и это позволяет воссоздать логику построения спектакля.

Текст пьесы печатается в редакции, которую можно считать окончательной — той, которая возникла в ходе репетиций и правки Брюсова. Первоначальные варианты заменённых фрагментов перевода приведены в подстрочных примечаниях.

Все три рабочие экземпляра «Смерти Тентажиля» хранятся в РГАЛИ — ф.998, оп.1, ед.хр. 23, 24 и 25.

«СМЕРТЬ ТЕНТАЖИЛЯ»

в 5-ти действиях.

Морис Метерлинка.

Перевод с французского Алексея Ремизова¹

Действующие лица

Тентажиль

Игрэна

Белланжера

} — сёстры Тентажиля²

Агловаль

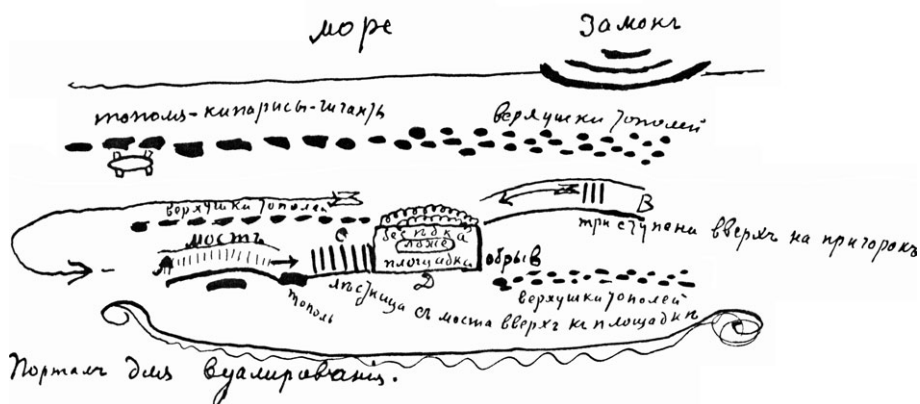
Три служанки королевы

АКТ I

На вершине холма, поднимающегося над замком.

Входит Игрэна, держа за руку Тентажиля.

Горизонт



На чертеже: Горизонт. Море. Замок. Тополя-кипарисы-гиганты. Верхушки тополей. Верхушки тополей. А — мост. Тополь. С — лестница с моста вверх к площадке. D — площадка, беседка, ложе. Обрыв. Верхушки тополей. В — три ступени вверх на пригорке. Портал для вуалирования.

¹ В левом верхнем углу страницы Мейерхольд записал вариант названия спектакля, обсуждавшийся летом 1905 года: «Похищение Тентажиля».

² В процессе репетиций пробовали заменить транскрипцию женских имён на Игрэн и Белланжер; она отразилась (непоследовательно) в экземпляре суфлёра и, очевидно, была принята в спектакле. В публикации сохранено первоначальное написание имён. Мейерхольд обычно писал: «Игрена».

Хор № 1. Хор № 2³.

На пригорок В входят Тентажиль (впереди) и Игрэна (позади).

**На вершине холмика Тентажиль приостанавливается
и, опустившись на колени, срывает цветок —
высокий стебель стройной лилии, растущей на вершине холма.**

Игрэна приостановилась. Барельеф.

Потом они идут дальше по стрелке на рисунке плана.

Одно время их не видно. Они скрылись за пригорком D.

**Потом они снова появляются. Теперь уже слева на мостике А
впереди Игрэна, позади Тентажиль.**

Тут они приостанавливаются.

**Тентажиль спустил руки вниз через перила
(цветок в руках, как и дальше — всё время).**

Игрэна остановилась и глядит на него.

Пауза. Затем слова.

И г р э н а. Твоя первая ночь будет тревожная, Тентажиль. Море уж рокочет
вокруг нас, и деревья стонут⁴. УУ

³ Две эти поздние карандашные пометы Мейерхольда касаются музыкальной партитуры спектакля, здесь же зачёркнуто пояснение: «Вой ветра». В экз. помрежа им соответствуют две группы помет: «Море, шум деревьев» и «Занавес — последний возглас. Занавес — вступление баса. №. Вуаль поднята. Свет тёмный».

⁴ Перевод первого монолога Игрэны в рабочих документах Студии сохранился в трёх редакциях. Поверх первоначального перевода Ремизова на первые страницы режиссёрского экземпляра легла обильная стилистическая правка, делающая более отчётливым внутренний рисунок, уточняющая общий интонационный строй и отдельные детали текста. Судя по пометке, эта правка почти полностью выполнена В.Я.Брюсовым. Она перенесена в приготовленный заранее (до начала репетиций) и затем тщательно выправленный суфлёрский экземпляр и учтена при подготовке экземпляра помощника режиссёра (этот экземпляр был переписан Зоновым на том этапе работы, когда перевод уже был окончательно установлен).

В первоначальном переводе монолог звучал так: «Твоя первая ночь будет плохая, Тентажиль. Море уже рокочет вокруг нас, и деревья стонут. Поздно. Луна сейчас скроется за тополями, которые окружают замок. Быть может, здесь мы одни, но всё-таки надо быть настороже. Кажется, что здесь подстерегают приближение малейшего счастья. Однажды я сказала себе в самой глубине своей души, — даже Бог едва мог это расслышать, — я сказала себе однажды, что становлюсь счастливой... Этого было достаточно, и несколько времени спустя умер наш старый отец и наши два брата исчезли, и ни одно человеческое существо не может нам сказать, — где они. Вот я совсем одна с моей бедной сестрой и тобой, мой маленький Тентажиль; и у меня нет доверия к будущему... Поди сюда, сядь ко мне на колени. Сначала поцелуй меня и обвей своими маленькими ручками, вот, вокруг моей шеи... может быть, их не смогут

Пауза. Обернулась. Смотрит в сторону замка⁵.

Поздно. У Луна сейчас скроется за тополя вокруг замка. У

Игрэна молча идёт через лесенку С на пригорок D.

Повернувшись впереди ложа спиной к публике

и поворачивая правое плечо,

она садится на правый край ложа⁶.

**Опустив голову вниз и вытянув сложенные руки на коленях,
начинает говорить.**

Тентажилль... Вот мы одни, быть может, хотя здесь всегда надо быть насто-
роже. Словно кто-то подстерегает || здесь малейшее счастье. У

Поза такая же, как раньше. Откидывает голову.

Помню, как однажды в самой глубине души я сказала себе — и сам Бог, я
думаю, едва мог | расслышать это, — я сказала себе однажды, что становлюсь

разнять... Ты помнишь, как я проносила тебя вечером по длинным коридорам без окон,
и ты боялся тени от лампы? — Я почувствовала, что душа моя задрожала на моих
губах, когда я вдруг снова увидела тебя сегодня утром... Я думала, что ты далеко и в
безопасности. Кто привёз тебя сюда?»

Не ограничившись правкой на страницах режиссёрского экземпляра, Брюсов
передал Студии переписанный на отдельном листе новый вариант перевода монолога
Игрэны:

«И г р э н а. Тентажилль, твоя первая ночь будет тревожной. Море воеет уже вокруг
нас, и плачутся деревья. Поздно. Луна готова закатиться за тополями, закрывающими
замок... Вот мы с тобой одни, быть может, так как здесь всегда надо быть насто-
роже. Словно кто-то подстерегает здесь малейшее счастье. Как-то раз я сказала себе в глубине
души (сам Бог едва мог расслышать мои слова!), я сказала себе как-то раз, что буду
счастлива... Этого было довольно! Вскоре умер наш старый отец и двое наших братьев
исчезли, и ни один человек не может сказать, где они. Мы теперь одиноки: я, бедная
моя сестра и ты, мой Тентажилль, и будущему я не доверяю... Подойди. Сядь ко мне на
колени. Прежде всего поцелуй меня, и своими ручонками обойми меня вокруг шеи,
вот так... быть может, их не смогут разнять... Помнишь ли ты, как я носила тебя ве-
чером, когда наступало время ложиться, и как ты боялся теней моей лампы в длинных
коридорах (переходах) без окон? — Вся душа моя задрожала у меня на губах, когда
вдруг я увидела тебя, нынче утром... Я думала, ты далеко и в безопасности... Кто велел
тебе приехать сюда. — Т е н т а ж и л л ь. Не знаю, сестрица» (Автограф В.Я. Брюсо-
ва — Музей МХАТ, РС, № 14548, л. 93).

Остаётся не ясным, был ли использован этот вариант в спектакле.

⁵ В экз. сфүлэра уточнение: «На первой ступени».

⁶ Экз. сфүлэра: «Села». В данном случае «правый край» указан не «от режиссёра»
(то есть из зрительного зала), а от актёров.

счастливой... Этого было достаточно⁷, и несколько времени спустя умер наш старый отец |

Тентажиль пошёл [к Игрэне].

и наши два брата | исчезли, и ни одно человеческое существо | не может нам сказать — где они. | V

**Новый барельеф.
Приложив руки к лицу
(Мадонна).**

Вот я совсем одна | с моей бедной сестрой и с тобой, | мой маленький Тентажиль, и я не доверяю будущему... Y V

Вытянув руки.

Поди сюда;

Тентажиль подошёл, поднявшись по лестнице.

сядь,

Тентажиль садится около неё слева.

поцелуй меня

**Тентажиль целует
(резко картину тянущихся губ).**

и обвей своими маленькими ручками,

Тентажиль тянет руки, но ещё не обвивает⁸.

вот, | вокруг моей шеи... может быть, их не смогут разнять...⁹ Y V V

Ты помнишь ли то время, когда я каждый вечер в один и тот же час проносила тебя Y по длинным коридорам | без окон; и ты боялся тени от моей лампы? Y V Я почувствовала, что душа моя | задрожала на моих губах, когда я вдруг снова увидела тебя | сегодня утром... Я думала, что ты далеко | и в безопасности. Y V V

Теперь Тентажиль занят цветком¹⁰.

⁷ В экз. суфлёра исправлено: «Этого было довольно...»

⁸ Карандашный рисунок, пояснявший эту ремарку в режиссёрском экземпляре, был почти полностью стёрт.

⁹ Экз. помрежа: «Музыка игры ветра. Начать слова при финале музыки».

¹⁰ Рисунок Мейерхольда совпадает с рисунком А.М.Ремизова, относящимся к этому именно моменту сценического действия. Ср. с.575



Весь диалог дальше неподвижно.

Кто привёз тебя сюда?

Тентажилъ. Не знаю, сестра.

Игрэна. И ты не помнишь, что говорили?

Тентажилъ. Говорили, что надо ехать.

Игрэна. Но зачем | V надо было ехать?

Тентажилъ. Потому, что этого хотела | V королева.

Игрэна. Не говорили, почему | она этого хотела? — Я уверена, что говорили о многом...

Тентажилъ. Я ничего не слышал, сестра. V

Игрэна. О чём они говорили?

Тентажилъ. Они говорили тихими голосами, сестра.

Игрэна. Всё время?

Тентажилъ. Всё время, сестра Игрэна, когда не смотрели на меня.

Игрэна. Они ничего не говорили | про королеву?

Тентажилъ. Они говорили, сестра Игрэна, что её V нельзя видеть.

Игрэна. А те, которые были с тобой | на корабле, ничего не говорили? Y

Тентажилъ. Они были заняты только ветром и парусами, сестра Игрэна.

Игрэна. А!.. V Это меня не удивляет, дитя моё. V

Тентажилъ. Они оставили меня совсем одного, сестра. V

Игрэна. Послушай меня, Тентажилъ¹¹, я расскажу тебе, что знаю...

Перемена барельефа у Тентажиля (подготовительного).

**Тентажилъ кладёт левый локоть на ложе,
правую руку вместе с цветком на бедро Игрэны.**

Тентажилъ. Что ты знаешь, сестра Игрэна?

Игрэна. Немного, дитя моё. V

Перемена барельефа (активно со стороны Игрэны)¹².

¹¹ В экз. помрежа помета: «Предупрежд[ает]».

¹² Экз. суфлёра: «Взяла за подбородок». Экз. помрежа: «Музыка. Хор смерти». В режиссёрском экземпляре стёртый карандаш: «Музыка. Мотив моря, смерти».



Я и сестра моя, | мы томимся здесь с самого рождения, | не смея понимать того, что здесь происходит... Я долго жила на этом острове как слепая; и всё здесь мне казалось естественным...¹³ Я видела здесь только пролетающую птицу, трепещущий лист, распускающуюся розу... Такая тишина царила вокруг, что шум от плода, упавшего с дерева в парке, привлекал к окнам все лица... И ни у кого, казалось, не было подозрений... V но однажды ночью V я поняла, что здесь наверно есть и ещё что-то... Я хотела бежать Y V

Перемена.

Игрэна развела руками. Руки Тентажиля упали на колени.

и не могла...¹⁴ Y V Ты понял, что я сказала?

Переживание Тентажиля¹⁵.

Т е н т а ж и л ь. Да, да, сестра, я понимаю всё¹⁶. Y
И г р э н а. Итак, не будем говорить о неизвестном. | V

Хор № 1¹⁷.

Игрэна сложила руки в молитвенную позу. Тентажиле тоже.



После паузы молитвенной тишины Игрэна быстро встала¹⁸.

¹³ Далее в первоначальном переводе: «Из окружающего я замечала только пролетающих птиц, листья, которые дрожали, розы, которые распускались... Здесь царила такая тишина, что спелый плод, падавший в парке, заставлял всех подходить к окнам».

¹⁴ В первоначальном переводе: «...и я не могла этого сделать».

¹⁵ Поздняя карандашная помета Мейерхольда.

¹⁶ Первоначально: «... понимаю всё, что от меня хотят».



Видишь ли ты | замок, вот там в глубине долины, за этими мрачными, мёртвыми деревьями?¹⁹

Тентажилъ наклоняется вперёд.



Т е н т а ж и л ь. То чёрное, сестра Игрэна?

И г р э н а. Да, он чёрный...²⁰

Левая рука опустилась у Игрэны.



Он в самой глубине мрака... Приходится там жить... Его могли бы построить на вершине больших гор, которые его окружают... Горы днём голубые... Там легко дышится²¹. Оттуда видно | море и луга | по ту сторону скал... | Но они предпочли запрянуть его в самую глубь долины²². И воздух не спускается так низко... Он разрушается, и никто не заботится об этом... Стены оседают, | и

¹⁷ Первоначальные пометы в режиссёрском экземпляре (полустёртый карандаш): «Молитвенные позы. Музыка, молитва». Экз. суфлёра: «Музыка», «Молитвенная поза». Экз. помрежа: «Музыка № 2-ой “Т”». Повторяет квартет один раз.

¹⁸ Экз. суфлёра: «Встала, обернулась».

¹⁹ Перевод этой реплики Игрэны вписан в режиссёрский экземпляр Брюсовым. Первоначально было: «Итак, не будем больше говорить о том, чего не знаем. | Ты видишь | там | за этими наводящими тоску | мёртвыми деревьями, которые омрачают горизонт, ты видишь там замок | на дне долины?»

²⁰ Первоначально: «Он действительно чёрный...».

²¹ Первоначально: «Там легко дышать...»

²² Первоначально: «Предпочли выстроить его на самом дне долины».

можно сказать, | он тает во мраке...²³ Только одну башню не трогает время...
Она громадная, | и дом вечно в её тени...²⁴

**Тентажиль, нагнувшись так,
как будто вематривается во что-то страшное.**



Т е н т а ж и л ь. Что-то светится, сестра Игрэна... Видишь, видишь большие красные окна?..²⁵

И г р э н а. Это окна башни, Тентажиль; только в них одних ты и увидишь свет, и там-то V V трон королевы.

**Тентажиль опустил левую руку и выпрямился.
Теперь лицом в публику.**

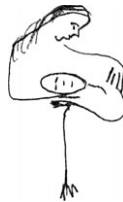
Т е н т а ж и л ь. Я её не увижу, королеву?

И г р э н а. Её | никто не может увидеть...

Т е н т а ж и л ь. Почему её нельзя видеть?

И г р э н а. Подойди ближе, Тентажиль... Y V

Тентажиль подошёл, и барельеф. См.:



**Пока барельеф не устроили, говорить не начинают.
Игрэна — профиль.**



Ни одна птица, ни одна травка не должны нас слышать...

²³ Экз. помрежа: «Конец квартета».

²⁴ Первоначально: «... и дом не выходит из её тени...»

²⁵ Экз. помрежа: «Муз. “Огоньки”».

Т е н т а ж и л ь. Тут нет травы, сестра... (молчание). УУУУ

Тишина²⁶.

Что же она делает, королева?²⁷

И г р э н а. Этого никто не знает, дитя моё. Она не показывается... Она живёт там, совсем одна в своей башне²⁸, V

<и те, что ей служат, днём не выходят оттуда... Она очень стара; она мать нашей матери, и она хочет править одна... | Она подозрительна и завистлива, и, говорят, она | безумная... >²⁹.

Она боится, чтобы кто-нибудь не занял её места; и вот, вероятно, из боязни этого она и пожелала, чтобы тебя привезли сюда... Её приказания исполняются, но никто не знает, | каким образом...³⁰

Она никогда не сходит | вниз; и все двери башни заперты | день и ночь... Я никогда не видала её; но другие, кажется, видели её, когда она была молодая...

**Тентажилль повёртывает голову. Барельеф: нос к носу.
Всё остальное также — руки.**

Т е н т а ж и л ь. Она очень V страшная³¹, сестра Игрэна?

И г р э н а. <Говорят, она некрасива и стала очень тучной... Но те, кто её видел, не смеют уже говорить об этом... Да и могли ли они её видеть?>³²

Она обладает непонятной властью; и мы живём здесь с тяжёлым гнётом на душе... V

**Позы меняются. Теперь щека к щеке.
См. рисунок ниже:**



²⁶ Поздняя помета Мейерхольда.

²⁷ Первоначально: «Что делает королева?»

²⁸ В экз. помрежа помета «№ 4», относящаяся, очевидно, к музыкальной партитуре.

²⁹ В угловые скобки взяты фразы, зачёркнутые в режиссёрском и суфлёрском экземплярах. Вместо: «...завистлива и, говорят, она безумная», — первоначально было: «...ревнива и, говорят, сумасшедшая».

³⁰ В экз. помрежа помета, предположительно читаемая: «Крепче».

³¹ Первоначально: «Она очень отвратительная...»

³² Взятые в угловые скобки фразы перечёркнуты в режиссёрском экземпляре.

Но тебе не надо слишком пугаться её, чтобы тебе не снились дурные сны; мы будем бодрствовать над тобой, | мой маленький Тентажилль, и зло не коснётся тебя, У но не отходи | от меня, от твоей сестры Белланжеры, от нашего старого учителя Агловаля...

Т е н т а ж и л ь. И от Агловаля, сестра Игрэна?³³

И г р э н а. И от Агловаля... Он нас любит...

Т е н т а ж и л ь. Он такой старый, сестра!

И г р э н а. Он старый и очень мудрый. Это единственный друг, который остался у нас; и он так много знает...³⁴ V

**Перемена барельефа.
Молящая Мадонна³⁵.**

Странно; она никого не предупредила | о твоём приезде... V Не понимаю я, что в моём сердце... У Мне было грустно и радостно знать, что ты далеко, по ту сторону моря... А теперь... У Я была удивлена... Я вышла сегодня утром посмотреть, взошло ли солнце | над горами, V и увидала тебя на пороге... Я тебя тотчас же узнала...

**Перемена барельефа.
Опустила руки вниз, голову склонила.**

Т е н т а ж и л ь. Нет, нет, сестра; я первый засмеялся... V

И г р э н а. V Я не могла засмеяться... Ты поймёшь это потом. V

**Руки опять кверху.
Лицо в профиль.**



Подняла руки.

³³ Экз. помрежа: «Из № 4 мужской хор».

³⁴ Первоначально: «...и он знает много вещей».

³⁵ Суфл. экз.: «Музыка»; экз. помрежа: «1-е аккорды Чёрный ветер "Т". Темнить».



Опустила руки³⁶.



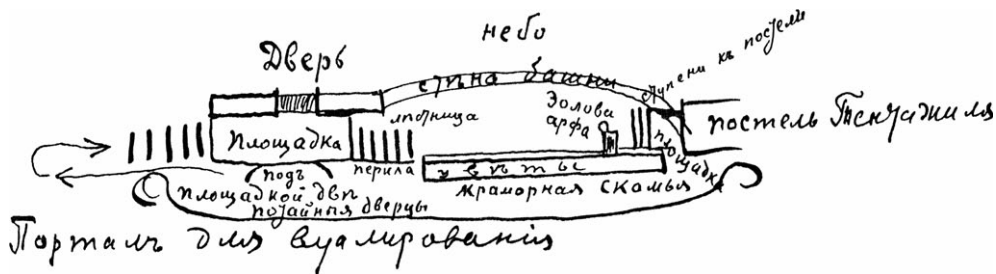
Пора, Тентажилль, чёрный ветер несётся над морем...³⁷ Поцелуй меня | покрепче, | ещё, | ещё, прежде чем мы пойдём, Тентажилль...³⁸ Ты не знаешь, как тебя любят³⁹. Дай мне твою маленькую ручку... Я крепко буду держать её. Сейчас мы будем в этом больном замке...⁴⁰

Они уходят.

Барельеф⁴¹.

АКТ II

Комната в замке. Агловаль и Игрэна. Входит Белланжера.



На чертеже: Площадка. Дверь. Под площадкой две потайные дверцы. Лестница, перила. Стена башни, небо. Цветы; мраморная скамья. Эолова

³⁶ Экз. помрежа: «Гудение бури», «Буря. Басы».

³⁷ Первоначально: «Ветер становится тёмным над морем».

³⁸ В экз. помрежа помета: «Мрачнее, ещё, ещё».

³⁹ Первоначально: «Ты не знаешь, что такое любовь».

⁴⁰ Первоначально: «...и мы вернёмся в больной замок». Экз. помрежа: «Умиро-творение».

⁴¹ Экз. суфлёра: «Немного подержать занавес».

*арфа. Площадка, ступени к постели, постель Тентажиля. Портал для вуалирования*¹.

Начало акта. Настроение — ²

Агловаль сидит у порога³.

Слева входят на площадку Белланжера (впереди) и Игрэна (позади), спускаются по лестнице вниз и идут на середину сцены⁴.
Остановившись, Белланжера спрашивает о Тентажиле, обе стоят в профиль спина в спину.

Белланжера. В Где Тентажиле?

Игрэна. Здесь; не говори так громко. Он спит <в следующей комнате>⁵. У него был немного бледный и больной вид. Его утомил долгий морской путь. А может быть, наш замок так поразил его маленькую душу⁶. Он плакал без причины. **Я** убаюкала его <у себя на коленях>⁷.

Игрэна подошла ближе, касаясь подбородком правого плеча Белланжеры.



Подойди, посмотри... Он спит на нашей постели... Спит с серьёзным видом, положив руку на лоб, словно грустный маленький принц...⁸ **У**

¹ В экз. помрежа второму акту предшествует перечисление необходимой буафории: «Меч. Лампа. Цепь, кольца. Скамеечка. Гирлянда. Ковёр», «Цепь, замок, ключ», «Цепь на дверь». Там же ранние полустёртые карандашные указания, относящиеся к музыкальной партитуре: «Колыбельная № 6. Музыка “Т”, П (дважды)». К музыкальной партитуре относится, очевидно, и помета: «Повторяют».

² Страница, отведённая для расшифровки этой ремарки, осталась не заполнена.

³ В экз. помрежа о самочувствии Агловаля сказано: «Борется со сном».

⁴ Первоначальный вариант ремарки: «**В.** Начало акта. Агловаль под площадкой лестницы. Белланжера и Игрэна, выход, обе слева», «Ветер на башне».

⁵ Взятые в скобки зачёркнуто. По планировке кровать Тентажиля находилась не «в следующей комнате», а в правой стороне сцены, полускрытая кулисой.

⁶ Первоначально: «Он устал от путешествия и от долгого морского переезда. А может, это атмосфера замка охватила его маленькую душу».

⁷ Взятые в скобки зачёркнуто.

⁸ Первоначально: «...как маленький печальный король». На той же странице режиссёрского экземпляра предложены другие варианты перевода: «царевич», «королевич».

Белланжера делает два шага вперёд
и, откинув руки назад (барельеф), начинает тихо плакать⁹.
Потом после маленькой паузы говорит.

Белланжера (вдруг разражается слезами). *V* Сестра моя! сестра моя!..
бедная моя сестра!.. *V*

Игрэна подходит к ней¹⁰.

Игрэна. Что с тобой?¹¹

Белланжера. Я не смею сказать, что я знаю... и я не уверена, что что-
нибудь знаю... и вместе с тем я слышала то, чего нельзя было слушать...

Пауза.

Игрэна. Что же ты слышала? *V У*

Белланжера обёртывается лицом к **Игрэне**¹²,
которая тоже потом поворачивается лицом в сторону площадки,
но она делает это тогда,
когда глаза **Белланжеры** направляются в сторону площадки.
Белланжера обхватывает рукой за плечо **Игрэну**.



Вся сцена без перемены поз.

Белланжера. Я проходила | мимо коридоров башни...

Игрэна. А?..

Белланжера. Одна дверь была приоткрыта... Я толкнула её | очень остро-
рожно... вошла...

Игрэна. Куда?

Белланжера. Я никогда раньше не видала... Там были другие коридоры,
освещённые лампами; потом низкие галереи, из которых не было выходов...
Я знала, что запрещено ходить дальше... Мне было страшно, и я хотела
вернуться, когда услышала едва слышный шум голосов...

⁹ В экз. суфлёра плач **Белланжеры** передан восклицаниями: «А!.. А!.. А!..». Экз. помрежа: «Слёзы». Ср. описание В.П.Веригиной (с.722).

¹⁰ Экз. суфлёра: «**Белланжера** опустила руки».

¹¹ Первоначальный перевод: «Что случилось?»

¹² Экз. суфлёра: «**Обернулась**»; экз. помрежа: «**Поворот**».

Игрэна. Должно быть, это были служанки королевы; они живут у подножья башни...

Белланжера. Я не знаю наверное, что это было... Вероятно, между нами было несколько дверей; и голоса доходили до меня как голос человека, которого душат... Я подошла, насколько было возможно. Я ни в чём не уверена, но мне кажется, они говорили о ребёнке, который приехал сегодня | (и о золотой короне... Они как будто смеялись...

Игрэна. Они смеялись?

Белланжера. Да, мне кажется, они смеялись...)¹³ если только они не плакали **У**или, может быть, это было ещё что-нибудь, чего я не поняла, потому что было плохо слышно, и голоса их звучали тихо... и как-то нестройно носились под сводами... Они говорили о ребёнке, которого королева хотела видеть... **У** Сегодня вечером они вероятно придут сюда¹⁴. **У**

До сих пор Белланжера весь предыдущий диалог вела с постепенным нарастанием нерва.

И слова «придут сюда» — высшая точка этого нервного подъёма.

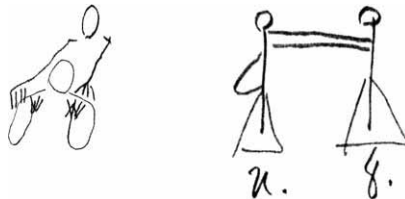
Она глухо выкрикивает эти слова.

**Эти слова вызывают отзвук в башне
(эхо исполняется хором служанок)¹⁵.**

Отзвук: придут сюда¹⁶.

Игрэна держит большую паузу. И отходит шага два вперёд.

Игрэна отходит. Белланжера кладет на её плечи свои руки¹⁷.



Игрэна. **У**Что?.. сегодня вечером?..

Белланжера. Да... да... Я думаю, что да...

Игрэна. Они никого не называли?

Белланжера. Они говорили о ребёнке, о совсем маленьком ребёнке...

¹³ В круглые скобки этот фрагмент текста заключён в режиссёрском экземпляре; в экземплярах суфлёра и помрежа текст сохранён.

¹⁴ Первоначально: «Сегодня вечером они вероятно поднимутся к ней». В экз. помрежа фраза подчёркнута.

¹⁵ Экз. помрежа: «Эхо — служанки».

¹⁶ Поздняя карандашная вставка Мейерхольда.

¹⁷ Экз. суфлёра: «Две руки».

Игрэна. Здесь нет других детей...

Белланжера. В эту минуту они несколько возвысили голос, потому что одна из них сказала, что время как будто ещё не настало¹⁸.

Игрэна. V Я знаю, что это значит, и не в первый раз они выйдут из башни...

Я хорошо знала, зачем она велела его привезти... но я не думала, что она будет так спешить!.. V Мы увидим... нас трое, и у нас есть время...

Движение Игрэны¹⁹.

**Игрэна отходит на шаг вперёд,
Белланжера осталась с вытянутыми руками.**



Белланжера. Что ты хочешь делать?²⁰

Игрэна. Я ещё не знаю, что я сделаю, но я удивлю|её... Знаете ли вы как, вы, которые дрожите?.. Я скажу вам...

Белланжера. Что?..

Игрэна. Ей не удастся взять его так легко²¹.

Белланжера. Мы одни, сестра Игрэна.

Медленно склоняет голову и медленно становится на колени.

**Игрэна опускает голову²²,
но, сказав первую фразу, снова её поднимает.**

И всё последующее говорит в тоне молитвенного экстаза.

Игрэна. А! V правда, мы одни... UV

Игрэна вытянула руки.



¹⁸ Первоначально: «...что, кажется, ещё не наступил день».

¹⁹ Экз. суфлёра: «Сбросила с плеч руки».

²⁰ Эта реплика и четыре следующие объединены на полях режиссёрского экземпляра скобкой и пометой «crescendo».

²¹ Первоначально: «Легко она не достанет его».

²² Экз. суфлёра: «Опускает голову».

Есть одно средство²³, и оно всегда нам удаётся!.. Бросимся на колени...²⁴ (С иронией.) Может быть, она и сжалится!.. Её можно обезоружить слезами... Надо соглашаться на всё, что она ни потребует от нас; может быть, она и улыбнётся; она щадит всех²⁵, кто становится перед ней на колени... Уже много лет живёт она в этой огромной башне, истребляя всех близких нам²⁶, а никто не осмеливается ударить её по лицу.

Барельеф.

Она лежит на наших душах, как могильная плита, и никто не осмеливается протянуть руку... В то время, когда были здесь мужчины, они тоже боялись и падали ниц перед ней... Теперь очередь за женщинами... посмотрим... Пора наконец восстать... Никто не знает, на чём основывается её могущество, и я не хочу больше жить в тени её башни...

Опустила руки.

V Уходите, уходите оба и оставьте меня совсем одну²⁷, если вы так дрожите...
Y V V Я V жду V её...

Опускает голову²⁸.

Б е л л а н ж е р а. Сестра моя, я не знаю, что надо делать, но я остаюсь с тобой... V V V V

Опускается вниз.

А г л о в а л ь. V Я тоже остаюсь, дочь моя... Моя душа уже давно не знает покоя... Попробуйте вы... мы пытались уже не раз...

И г р э н а. Вы пытались... вы тоже?

А г л о в а л ь. Они все пытались... Но в последнюю минуту они теряли силу... Вы тоже, вы увидите... V Если бы она приказала мне подняться к ней сегодня же вечером, я сложил бы руки, не сказав ни слова; и мои усталые ноги поднялись бы по ступеням лестницы, не медля и не спеша, хотя я знаю, что никто не возвращается²⁹ оттуда с открытыми глазами... У меня нет больше мужества бороться с ней... наши руки слишком слабы и не смогут достать...

²³ К этой фразе относилась ремарка режиссёра: «Молитва», впоследствии отменённая.

²⁴ Первоначально: «Будем ждать на коленях, как и в те разы».

²⁵ Первоначально: «...и у неё есть обычай щадить всех...»

²⁶ Первоначально: «...пожирая наших».

²⁷ Первоначально: «...и оставьте меня ещё более одинокой».

²⁸ Первоначальный вариант (полустёртый карандаш): «Опускается [на] колени».

Он сохранился в суфлёрском экземпляре.

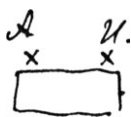
²⁹ В первоначальном переводе: «...не спускается».

Тут нужны бы не такие руки, теперь же всё бесполезно...³⁰ У V Но я хочу вам помочь, если вы надеетесь... Заприте двери, дитя моё... Разбудите Тентажиля; обвейте его вашими обнажёнными руками и возьмите его на колени... У нас нет другой защиты...³¹

АКТ III

Та же комната. Игрэна и Агловаль.

Начало акта¹. Агловаль и Игрэна стоят у двери на площадке.



**Стоят, наклонивши головы (профили).
Игрэна как бы говорит Агловалю на ухо.**

И г р э н а. Я осмотрела двери. Их три. Мы будем охранять большую... Две другие | крепкие и низкие. Они никогда не открываются. Ключи от них | давно потеряны, и железные засовы вделаны в стены. Помогите мне затворить эту; V она тяжелее городских ворот. V V

Пауза.

Закрывают дверь с большим трудом².

Она так крепка, что даже молния V не могла бы пробить её³.

Пауза.

**Игрэна сходит вниз, останавливаясь на последней ступени⁴.
Голову вверх (надежда).**

³⁰ Экз. суфлёра: «Протягивает левую руку».

³¹ В экземпляре помрежа монолог сопровождён пометой: «Характеристика Агловаля», относящейся, очевидно, к музыкальной партитуре спектакля («№ 7. Песня Агловаля»). В суфлёрском экземпляре финал второго акта отмечен ремаркой: «Обе пошли. Когда взойдут на ступеньки — занавес».

¹ Пометы в экз. помрежа: «Без антракта. Муз. начало II акта. Встают [нрзб.]»; «Дверь полуоткрыта. Меч. Плиты»; «С занавесом № 10 (“борение”) до цифры 1. (Два такта в темпе *adagio*, *bis* снова)».

² Экз. помрежа: «Лейтмотив привидений, № 8», «Звук дверей» — первая помета сделана Мейерхольдом, вторая Прониным; обе повторены после этой же фразы Игрэны, ср. следующее примечание.

³ Экз. помрежа: «Лейтмотив привидений, № 8», «Звук дверей». Первоначальный перевод: «Она также прочная, и даже порох не мог бы пробить её».

⁴ Экз. суфлёра: «Сошла, скрестив руки».

На плач Тентажиля барельеф свой Игрэна изменяет.

Готовы ли вы на всё?

А г л о в а л ь (*сидясь на пороге*). Я сяду у порога; с мечом на коленях...⁵ Мне кажется, я не в первый раз жду и бодрствую здесь... И есть минуты, когда не понимаешь | всего, что вспоминается...⁶ Я делал всё это, не помню, когда... — но я никогда не осмеливался обнажать этот меч... Сегодня он тут, со мной, хотя в моих руках нет больше силы; но я хочу попробовать... Может быть, время защищаться, хотя и знаешь, что усилия ни к чему не поведут...⁷

Белланжера, неся на руках Тентажиля, выходит из соседней комнаты.

Агловаль садится.

И слышно, как плачет Тентажиль.

**И выход Белланжеры и Тентажиля⁸;
когда подошли ближе, картина имеет такой вид:**



Б е л л а н ж е р а. V Он проснулся...⁹

И г р э н а. Он бледен... Что с ним?

Тон объективный, одинаковый у обеих¹⁰.

Б е л л а н ж е р а. Не знаю... Он тихо плакал...

И г р э н а. Тентажиль...

Б е л л а н ж е р а. Он смотрит в сторону...

И г р э н а. Он не узнаёт меня...¹¹ ||

Игрэна протягивает руки вперёд.

⁵ Первоначально: «...со шпагой на коленях».

⁶ Экз. помрежа: «Хор?»

⁷ Первоначально: «...усилие ни к чему не поведёт». Экз. суфлёра: «Музыка. Пауза». В экземпляре помрежа помета Мейерхольда: «Реплика: “...к чему не приведёт” — № 10 от цифры 4 до 5. П [5 до 7 (борение) — *Зачёркнуто*], “плач Тентажиля”. На цифре 5 выход, даёт Сац».

⁸ Экз. помрежа: «Выход Тентажиля». В экз. суфлёра дважды помечено: «Пауза».

⁹ Этой реплике Белланжеры в экземплярах помрежа и суфлёра предшествует возглас Тентажиля: «А!»

¹⁰ Помета относится к дальнейшему диалогу Игрэны и Белланжеры.

¹¹ Экз. суфлёра: «Пауза».



Тентажиль, что с тобой? — С тобой говорит твоя сестра... На что ты там смотришь? — Обернись... ну, будем играть...

Тентажиль поворачивается в профиль¹².

Т е н т а ж и л ь. У Нет... нет...

И г р э н а. Ты не хочешь играть?

**Тентажиль опустился на колени
и тоном удивления или конфуза говорит.**

Голову склонил вниз¹³.

Белланжера тоже опускается.

Т е н т а ж и л ь. У Я не могу больше ходить, сестра Игрэна.

И г р э н а¹⁴. Ты не можешь больше ходить?.. Ну, ну, что с тобой?¹⁵ — У тебя болит что-нибудь?..

Т е н т а ж и л ь. Да...

Тентажиль откидывает голову назад.

Белланжера подставляет ладони¹⁶.



И г р э н а. У Где тебе больно? — скажи мне, Тентажиль, и я тебя вылечу...

Т е н т а ж и л ь. Я не могу этого сказать, сестра Игрэна, V — везде...

Игрэна садится.

¹² Черновой вариант режиссёрской ремарки: «Движение».

¹³ Черновой вариант режиссёрской ремарки: «Падает Тентажиль, опустив голову вниз, барельеф. Игрэна наклон».

¹⁴ Экз. суфлёра: «Села».

¹⁵ Первоначально: «Хорошо, хорошо, что с тобой?»

¹⁶ Черновой вариант ремарки: «Опустил голову на руки Белланжеры».

Игрэна. Ты знаешь, мои руки такие нежные, и они быстро исцеляют... Сядь ко мне | и всё пройдёт... У Видишь? Здесь твои сёстры... Они с тобой... мы защитим тебя, | и несчастья не случится...¹⁷

Тентажиль. Оно там, сестра Игрэна... У V

Как бы дразнит. Трагед. [?] ¹⁸

Почему нет огня, сестра Игрэна?

Игрэна. Есть, дитя моё... Ты не видишь лампу, которая спускается сверху?¹⁹

Тентажиль. Да, да... Она небольшая... А других нет?

Игрэна. Зачем тебе другие? Что нужно видеть, видно...²⁰

Тентажиль. А!..²¹

Игрэна. V V O чём ты задумался?²² О! Глаза твои такие глубокие...

Тентажиль. И твои также, сестра Игрэна...

Игрэна. Я этого не заметила сегодня утром... Я видела, что-то начинается...²³ | Никогда не знаешь, что может показаться душе...

Тентажиль. Я не видал души, сестра Игрэна... У V V Но почему | Агловаль | там, | на пороге? |

Игрэна. Он отдыхает... Он хотел поцеловать тебя, прежде чем идти спать...

Он ждал, когда ты проснёшься...

Тентажиль. Что это у него на коленях?

Игрэна. На коленях? Я ничего не вижу у него на коленях...

Тентажиль. Нет, нет, там что-то есть...

Агловаль. Ничего, дитя моё... Я рассматривал мой старый меч²⁴; я его едва узнаю... Он служил мне много лет; но с некоторого времени я потерял к нему всякое доверие, и я думаю, У V он сломается... Тут, около рукоятки маленькое пятнышко... Я заметил, что сталь побледнела, и я спросил себя... V Я уже не помню, что я спросил... У V У меня так тяжело на душе сегодня...

¹⁷ Первоначально: «Иди сюда, Тентажиль. Ты знаешь, мои руки более нежные, и они быстро, быстро исцеляют... Дай мне его, Белланжера... Он сядет ко мне на колени и всё пройдёт. Там ты видишь, что это? Здесь твои старшие сёстры... Они вокруг тебя... мы защитим тебя, и несчастья не случится». Этому монологу в режиссёрском экземпляре предпослан значок, отсылающий к помете «Игрэна садится».

¹⁸ Поздняя помета Мейерхольда к предыдущей реплике Тентажиля.

¹⁹ Первоначально: «...спускается с потолка». На той же странице режиссёрского экземпляра предложен вариант: «...под сводом».

²⁰ Первоначально: «А другой нет?» — «Зачем другую? видно, что надо видеть...»

²¹ В экз. помрежа помета: «Лейтмотив привидений 2-ой, № 8»; последующий диалог Игрэны и Тентажиля сопровождается пометой: «Тишина».

²² Отсутствовавшая в переводе Ремизова фраза вписана в режиссёрский экземпляр.

²³ Первоначально: «...что-то поднимается».

²⁴ Первоначально: «...мою старую шпагу».

Что тут поделаешь?.. Надо жить, ожидая неожиданного... И потом надо поступать так, как если бы надеялся... Бывают такие тягостные вечера, когда бесполезная жизнь душит за горло²⁵; и хочется закрыть глаза²⁶. У V V Поздно, и я устал...

Т е н т а ж и л ь. У него раны, сестра Игрэна...

И г р э н а. Где?

Т е н т а ж и л ь. На лбу и на руках...

А г л о в а л ь. Это давнишние раны, от которых я больше не страдаю... Должно быть, свет | V сейчас падает на них... И ты раньше не замечал их? |

Т е н т а ж и л ь. У него печальный вид, сестра Игрэна...

И г р э н а. Нет, нет, он не печален, но он очень устал.

Т е н т а ж и л ь. Ты тоже, ты печальна, сестра Игрэна...

И г р э н а. Да нет же, нет; ты видишь, я улыбаюсь...

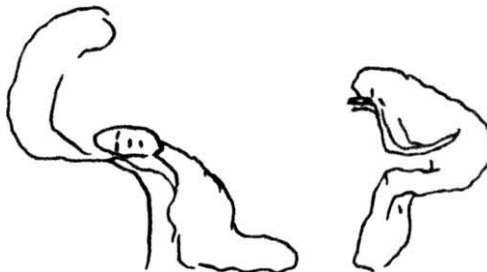
Т е н т а ж и л ь. И другая сестра тоже...

И г р э н а. Да нет же, она тоже улыбается...

Т е н т а ж и л ь. Это не улыбка, это... У V Я понимаю...

И г р э н а. Хорошо; поцелуй меня. V V

Тянутся, и поцелуй, и потом у Тентажиля перемена барельефа²⁷.



и думай о другом... (Она целует его.)

Т е н т а ж и л ь. О чём, сестра Игрэна? V

Вместо ответа Игрэна целует в лоб Тентажиля²⁸.

Почему ты мне делаешь больно, когда так целуешь меня?²⁹

И г р э н а. Я тебе сделала больно?

Т е н т а ж и л ь. Да... V Y

²⁵ Первоначально: «...жизнь вас душит за горло».

²⁶ Полустёртая (отменённая) карандашная помета: «Петух»; в экземпляре помрежа перечёркнуты пометы: «Петух», «Лейтмотив, первые 2 такта № 8, 2 раза».

²⁷ Экз. суфлёра: «Перемена барельефа».

²⁸ Экз. суфлёра: «Целует. Перемена барельефа».

²⁹ Брюсов предложил вариант: «...обнимая меня?»

Левая рука Игрэны на сердце Тентажиля.



Не понимаю, почему я слышу, как бьётся твоё сердце, сестра Игрэна...

Игрэна. Ты слышишь, как оно бьётся?

Тентажиль. О! о! оно бьётся, оно бьётся, как будто оно...³⁰

Игрэна. Что?

Тентажиль. УУ Не знаю, сестра Игрэна...

Игрэна. Не надо беспокоиться напрасно и говорить загадками... УЧто это? у тебя слёзы? V

Игрэна меняет барельеф.

Затылком в публику, обнимает Тентажиля³¹.



Почему ты дрожишь? И твоё сердце я слышу... сердца всегда слышны, когда обнимаешься так... Тогда они говорят о том, чего язык не умеет выразить³².

Тентажиль. У Сейчас³³ V я не слышал...³⁴

Игрэна. Тогда это значит... V

Игрэна внезапно откинулась. Руки назад³⁵.

Тентажиль вскакивает на колени. Белланжера руки вперёд.



³⁰ Первоначально: «...бьётся, как будто бы хотело...»

³¹ Экз. суфлёра: «Перемена барельефа».

³² Первоначально: «Что это? На твоих глазах слёзы... Почему запечалился? Я тоже слышу твоё сердце... сердца всегда слышны, когда обнимаешься так... Тогда они беседуют друг с другом и говорят вещи, которых не скажешь голосом».

³³ Экз. суфлёра: «Пауза».

³⁴ В экземпляре помрежа помета: «Лейтмотив».

³⁵ Экз. суфлёра: «П[еремена] б[арельефа], (откинулась)».

О! но твоё!.. У что с ним? У Оно готово разорваться!..³⁶

Тентажилъ (*кричит*). Сестра Игрэна, | сестра Игрэна! |

Игрэна. Что?

Тентажилъ. Я слышал!.. Они... они идут! |

Игрэна. Но кто же?.. Что с тобой?..

Тентажилъ. Дверь! дверь! Они там!.. (*Падает навзничь на колени Игрэны.*) А!³⁷

Игрэна. УУ Что с ним?.. Он... он лишился чувств...

Белланжера. Осторожно... осторожно... Он упадёт...³⁸

Звук.

Агловаль (*вдруг встаёт с мечом в руках*). УУУVVV Я тоже слышу...
идут по коридору³⁹.

Игрэна. О!..⁴⁰

Молчание — они прислушиваются.

Агловаль. UV Я слышу... Там их много.

Игрэна. Как много?⁴¹

Агловаль. Я не знаю... V слышно и неслышно... У Они не идут, как другие существа, но они приближаются... УUV Они трогают дверь...⁴²

Игрэна (*судорожно сжимая Тентажиля в объятиях*). Тентажилъ!..
Тентажилъ!..⁴³

Белланжера (*целует его в то же время*). Тентажилъ!..

Плач их⁴⁴.

Агловаль. Они дёргают дверь...⁴⁵ слушайте... тише... UV Они шепчутся...
Они трогают...

Слышно, как ключ скрипит в замке.

³⁶ Пять последующих реплик в режиссёрском экземпляре отчёркнуты на полях; в экз. суфлёра они объединены пометой: «Скоро! Скоро!».

³⁷ Экз. суфлёра: «Перемена барельефа»; в экз. помрежа помета: «Шум — фисгармония», её следует отнести к тифлисскому варианту спектакля (февраль 1906 г.).

³⁸ В экз. помрежа помета: «Реплика “Он упадёт” — Прелюдия к № 8». «Звук».

³⁹ Экз. суфлёра: «Перемена барельефа (профиль к Агловалю у обеих)».

⁴⁰ В режиссёрском экземпляре возглас поручен обоим сёстрам.

⁴¹ Первоначально: «Я слышу... Их целая толпа». — «Толпа... Какая толпа?»

⁴² Экз. суфлёра: «Перемена барельефа. Наклоняются к нему и плачут».

⁴³ Эта и следующая реплики объединены на полях режиссёрского экземпляра предположительно читаемой пометой: «Трепетно».

⁴⁴ Экз. суфлёра: «Плачут».

⁴⁵ Реплике Агловаля в экз. помрежа предшествует: «Звуки: шёпот, трогают, звук ключа».

Игрэна. У них есть ключ!..⁴⁶

Агловаль. Да... да... Я был в этом уверен... V⁴⁷ Подождите... V (Он становится, подняв меч, на последней ступеньке. К двум сёстрам.) Идите!.. тоже идите!.. VVVV

**Становится спиной. Перед собой меч.
(Пауза описана на стр. 111)⁴⁸.**

Молчание. Дверь немного приотворяется.

Агловаль, обезумев, кладёт меч поперёк отверстия, всунув острие между балками наличника. Под зловещим давлением двери меч с шумом ломается и куски его со звоном катятся по ступеням.

Игрэна вскакивает, держа лежащего без чувств Тентажиля; и она, Белланжера и Агловаль с громадными напрасными усилиями стараются затворить дверь, которая продолжает медленно открываться, причём ничего не слышно и никого не видно.

Только спокойный и холодный свет проникает в комнату.

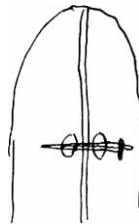
В это время Тентажиль, вдруг выпрямляясь, приходит в себя, испускает громкий крик освобождения и целует сестру; в ту же минуту, как раздаётся крик, дверь перестаёт сопротивляться и сразу захлопывается под их напором.

Игрэна и Белланжера идут наверх. Руки барельефом. Становятся так:

Белл. Агл. Игрэна
x x x

Дверь приоткрывается немного.

**Петли пищат чуть-чуть, один звук — тоскливый.
Агловаль вставил меч в два больших кольца двери.**



**Меч ломается. Куски со звоном катятся по ступеням.
Меч сломался под давлением двери.**

⁴⁶ Экз. суфлёра: «Плачет».

⁴⁷ Экз. суфлёра: «Плачут».

⁴⁸ См. ниже, после авторской ремарки.

Игрэна и Белланжера вскрикнули.

Дверь продолжает открываться. Агловаль, Игрэна и Белланжера под давлением отступают, но делают усилия бороться с ней.

Теперь она открывается без визга петель.

В комнату проникает спокойный холодный свет.

Дверь открылась. Пауза.

Тентажиль выпрямляется, пришёл в себя, испускает громкий крик освобождения.

Дверь захлопывается под напором Агловаля, Игрэны, Белланжеры.

Пауза⁴⁹.

Агловаль. *V Я ничего больше не слышу⁵⁰.*

Игрэна и Белланжера. *Тентажиль!⁵¹ V*

Все с удивлением смотрят друг на друга

Белланжера и Игрэна обернулись.

Все с удивлением смотрят друг на друга, видят, что всё по-прежнему.

После паузы Игрэна и Белланжера бегут вниз по лестнице.

Все сливаются в экстазе радости, обхватывая друг друга руками.

Группа утопленников. Руки.

Игрэна (*вне себя от радости*). **Тентажиль! Тентажиль!.. Смотрите! Смотрите!.. Он спасён!.. V Поглядите на его глаза... V видно голубое... V Он сейчас заговорит... V V Они увидели, что мы бодрствуем... V Они не посмели... V V Поцелуй нас... V <Поцелуй нас, говорю тебе!.. Поцелуй нас!..>⁵² Всех! всех!.. V До глубины нашей души!.. V V**

⁴⁹ В режиссёрском экземпляре поддаются прочтению два предварительные варианта разработки этой паузы: «Идите. Дверь приоткрывается. Агловаль вставляет меч. Меч ломается. Дверь открывается. Они с ней борются. Дверь открылась. Пауза. Выпрямляется Тентажиль. Крик Тентажиля. Дверь захлопывается. Крик Игрэны и Белланжеры. Пауза», «Пауза. Скрипит дверь. Агловаль меч кладёт. Падение шпаги. Тентажиль [нрзб.] без чувств. Пауза [нрзб.]. 1) Тентажиль выпрямляется. 2) Приходит в себя. 3) [не заполнено]. 4) Дверь захлопывается». Очевидно, режиссёром намечалась какая-то игра с цепью. В экз. суфлёра: «1) [нрзб.], 2) подняли, 3) пошли, 4) взяли цепь, 5) отвели, 6) вынули»; там же: «Арфа молчит». В экз. помрежа этим ремаркам соответствуют пометы: «1. Тянут. 2. Звук цепи (кончить муз.). 3. Открылась дверь (быстро). 4. Абсолютная тишина. 5. Тихо закрывается. 6. Крик Тентажиля».

⁵⁰ В экз. суфлёра следует: «Цепь опускается, они откидываются. Т е н т а ж и л ь. А!»

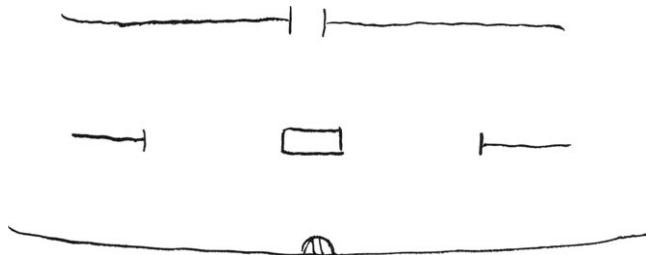
⁵¹ Этот возглас режиссёр поручал обеим сёстрам, отметив: «Обе». Первоначальная помета в режиссёрском экземпляре: «Игрэна теперь испуг». В экз. помрежа полустёртая помета: «Музыка “Т”».

⁵² Взятые в угловые скобки вычеркнуто в режиссёрском экземпляре.

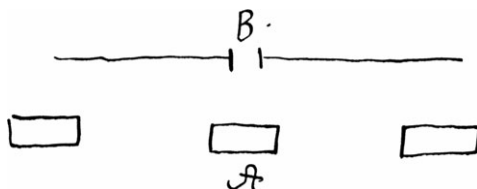
Все четверо с глазами, полными слёз, стоят, тесно обнявшись.

(25 минут)⁵³

АКТ IV¹



*Коридор перед комнатой предыдущего акта.
Входят² закрытые покрывалами три служанки королевы.*



**У колонны А стоят три служанки, закрытые покрывалами,
в таком порядке:**

х	х	х
1.	2.	3.

⁵³ Отмечена общая продолжительность второго и третьего актов.

¹ В экз. помрежа тексту четвёртого акта предшествует список необходимой бу- тафории и звуковых эффектов: «1) Манекен Тентажиля, 2) ножницы, 3) светильник, 4) падение тела, 5) писк петель».

² Слово «Входят» в авторской ремарке режиссёр взял в кружок. В режиссёрском экземпляре указано, что при открытии занавеса служанки стоят у центральной колон- ны. Но в экз. суфлёра отмечено, что их первые реплики звучат из-за кулис, и указана реплика, на которой служанки появлялись на сцене. Мизансценируя в финале четвёр- того акта эпизод похищения Тентажиля служанками королевы и намечая условный строго геометрический рисунок движения их группы, Мейерхольд строит его как повторение их первого выхода (см. с.489). Следовательно, к моменту завершения разработки четвёртого акта он отказался от первоначально намеченной мизансцены, открывающей в режиссёрском экземпляре четвёртый акт.

Все говорят одновременно, так что текст каждой из служанок есть текст всего акта, той части его, где говорят служанки.

Только время от времени один из голосов звучит сильнее.

Это каждая из служанок слова своей роли говорит громче³.

1-я, 2-я, 3-я служанки (*вместе*)⁴. Они спят. Больше нечего ждать... Она хочет сделать всё в тайне... У V V V

1-я служанка (*отдельно*). Я знала, что они должны уже спать...⁵

2-я и 3-я служанки (*вместе*). Откройте скорей... Пора... У Y V V V

1-я служанка (*отдельно*). Ждите у двери. Я войду одна. V

Все вместе. Незачем входить троим...

2-я и 3-я служанки (*вместе*). Правда, что | он очень маленький... |

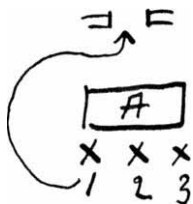
Надо остерегаться старшей... Помните, что королева не хочет, чтобы они знали... | |

1-я служанка (*отдельно*). Не бойтесь ничего; меня никогда не услышат. V

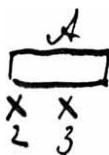
3-я и 2-я служанки (*вместе*). Входите же, пора. У Y V V V V

1-я служанка осторожно открывает дверь и входит в комнату.

1-я служанка уходит, слышно, как слегка пищат петли дверей⁶.



Когда 1-я ушла, 2-я и 3-я продвинулись к левому (от режиссёра) краю, так что теперь так:



³ В режиссёрском экземпляре пометами «вместе» и «отдельно» размечено, какие реплики произносились служанками хором и какие выделялись каждой из исполнительниц.

⁴ В экз. суфлёра ремарка: «За кулисами». Первоначальный перевод: «1-я служанка (слушая у двери). Они больше не бодрствуют... — 2-я служанка. Бесплезно было ждать. — 3-я служанка. Она предпочитает, чтобы это сделали втайне».

⁵ В экз. суфлёра этой реплике предшествует помета: «Вх.» Первоначальный перевод: «...что они будут спать».

⁶ Экз. помрежа: «Писк петель».

Пауза.

2-я служанка. Я думаю, уж полночь⁷. УУ

3-я служанка. А! VVV

Молчание. 1-я служанка выходит из комнаты.

Смех. После маленькой паузы [1-я служанка] выходит по правую сторону колонны:



И все начинают говорить тогда, когда 1-я коснулась рукой спины 3-й. Первая фраза звучит энергичнее, а затем все последующие полутоннее, а к концу до большой паузы (в экземпляре отмечена так: УУ) *crescendo*.

2-я и 3-я служанки (*вместе*). Где он? V

1-я служанка (*одна*). Он спит между сестёр. Он обвил их своими руками; и они тоже обняли его... Я не могу сделать этого одна.

2-я служанка (*отдельно*). Я помогу...

3-я служанка (*отдельно*). Да; идите вместе... я останусь здесь...

1-я служанка (*отдельно*). Осторожней; они что-то знают... Они все трое борются со страшным сном...⁸ УУVVVVV

Две служанки входят в комнату.

Уходят 2-я и 1-я служанки⁹. Так:



После ухода двух крайних 3-я служанка продвинулась на край.



3-я служанка. УУ Мало ли | о чём | мы знаем, | надо | ещё | понять¹⁰. УУV

⁷ Реплика вписана Мейерхольдом.

⁸ Первоначально: «...борются против дурного сна».

⁹ Экз. помрежа: «Писк петель».

¹⁰ Первоначально: «Они его всегда знают, но они не понимают».

Молчание. Обе служанки выходят из комнаты.

После большой паузы входят обе справа¹¹.



Отсюда сцена идёт по темпу и нерву трепетнее,
с тем же *crescendo* к большой паузе.

3-я служанка (*одна*). V Ну? что?

2-я служанка. Надо идти всем¹²... невозможно разнять их...

1-я служанка. Как только разъединишь¹³ их руки, они снова соединяют их на ребёнке...

2-я служанка. И ребёнок сжимает их всё крепче и крепче...

1-я служанка. Он лежит головой на сердце старшей...

2-я служанка. И голова его спускается и подымается на её груди...

1-я служанка. Нам не удастся разнять его руки...

2-я служанка. Они погружены в волосы сестёр...

1-я служанка. Он сжимает золотой завиток своими маленькими зубами...¹⁴

УУVVV

2-я служанка. Придётся V обрезать V волосы V старшей...

1-я служанка. И другой тоже, вы увидите... УV

2-я служанка (*одна*). Ножницы у вас?¹⁵

1-я и 3-я служанки (*вместе*). Да...¹⁶V

Паузы на этой странице не так велики, как отмеченные УУ.

Фа, соль, соль диез — ноты, по которым говорят служанки.

1-я служанка. VV Идите скорей; они уже шевелятся.

¹¹ Экз. помрежа: «Писк петель».

¹² Первоначально: «Надо идти и вам». Эта и семь последующих реплик в режиссёрском экземпляре объединены особым знаком, означавшим, очевидно, что они произносились слитно, хором.

¹³ Первоначально: «Как только разъединяем...»

¹⁴ Экз. помрежа: «Писк петель».

¹⁵ Первоначально: «И также у другой сестры, вы увидите». — «С вами ваши ножницы?»

¹⁶ Экз. суфлёра: «Смех. 1-я служанка уходит и приходит». Экз. помрежа: «Писк петель».

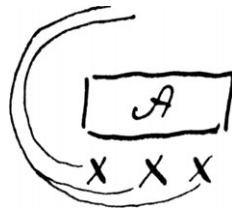
1-я, 2-я и 3-я сл у ж а н к и (*вместе*). Их веки вздрагивают, как сердца...¹⁷ Правда, я заметила голубые глаза старшей... Она взглянула на нас, но нас не видала... Когда прикасаешься к одному из них, двое из них вздрагивают... Они делают страшные усилия, но не в состоянии шевельнуться... Старшая хотела бы крикнуть, но не может... Пойдём скорей; они, кажется, || предупреждены... V

3-я сл у ж а н к а (*одна*). УУ Старика там нет?¹⁸

1-я, 2-я и 3-я сл у ж а н к и. Там; |но он спит в углу... Он спит, положив голову на рукоятку своего меча. Он ничего не знает; и ему ничего не снится... Идёмте, идёмте; надо же кончить... V Нам нелегко будет взять его. Правда, их руки сплелись, как руки утопленников...¹⁹ Идёмте, идёмте²⁰.

Они входят в комнату. Глубокая тишина, прерываемая вздохами и глухими тоскливыми стонами во сне. Затем три служанки поспешно выходят из тёмной комнаты. Одна из них несёт сонного Тентажиля, в его судорожно сведённых сном и агонией руках золотые кудри, срезанные с голов сестёр, которые покрывают всю служанку. Они молча убегают; когда они достигают конца коридора, Тентажиль вдруг просыпается и издаёт громкий крик отчаяния.

Служанки уходят влево друг за другом.



После их ухода: глубокая пауза.

Одновременно: стон Тентажиля,

плач Белланжеры, вздохи Игрэны — чуть слышно,

потом сильнее, хором,

потом опять на нет двумя-тремя звуками.

Из-за колонны по правую сторону выходят три служанки,

впереди 2-я, потом 1-я, сзади 3-я, в их руках Тентажиль,

¹⁷ Первоначально: «Их сердце и ресницы вздрагивают одновременно».

¹⁸ В экз. помрежа помета, относящаяся к следующей сцене служанок: «Хором и стихать».

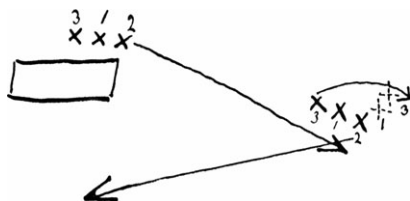
¹⁹ Три следующие фразы в экз. сфлёрера объединены пометой: «За кулисами». Первоначально: «Вам очень трудно будет разъединить их члены... Правда, они переплелись, как у утопленников».

²⁰ В экз. помрежа пометы: «музыка» и «пюк».

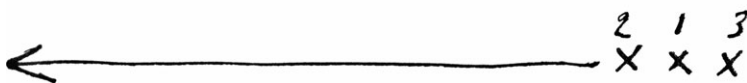
у него в руках золотые кудри, срезанные с голов сестёр, которые висят как ветви плакучей берёзы.

Дойдя до угла правой авансены, они приостанавливаются, между тем задняя служанка пятится в правую кулису.

Затем после паузы они снова стремятся вперёд по направлению к месту суфлёрской будки по диагонали, как и в первый выход.



Затем снова пятятся назад и выстраиваются спинами к публике параллельно авансене.



И после паузы выжидания стремительно идут, неся Тентажиля, в левую кулису.

После паузы (секунд 20) короткий нервный вскрик проснувшегося Тентажиля²¹.

Т е н т а ж и л ь *V* (из глубины коридора). Аа!.. *V*

Снова тишина. Потом слышно, как в соседней комнате просыпаются и в беспокойстве встают обе сестры.

Снова глубокая тишина.

Просыпаются²².

Внезапный выкрик испуга Игрэны, потом слова её: «Тентажиль, где он?»

и слова Белланжеры: «Его больше нет здесь».

И г р э н а (в комнате). *V* А! Тентажиль!.. *У* где он?

Б е л л а н ж е р а. *V* Его больше нет здесь...

²¹ Экз. помрежа: «1) Глубокая пауза. Музыка № II, стоны. 2) Одновременно: стон Тентажиля, плач Белланжеры, вздох Игрэны — хором и стихать. 3) Пауза, пошли, кончить музыку. Когда ушли, [пауза] 25 секунд, крик Тентажиля».

²² Поздняя помета Мейерхольда.

Короткая пауза.

Глухой стук падения, как падение тела.

Короткая пауза.

Слова Игрэны о лампе и «да» Белланжеры.

Игрэна (с возрастающим беспокойством). Тентажиль!.. лампу, лампу!..
Зажгите её!..²³

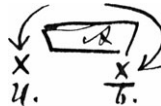
Белланжера. Да... да...

Глухие стуки падений, как будто падают тела. Пауза.

**Игрэна подошла к двери и вскрикнула,
потом сказала, что дверь настежь.**

Игрэна (через открытую дверь видно, как идёт она по комнате с зажжённой лампой). Дверь открыта |настежь! У

Выход Игрэны и Белланжеры на сцену²⁴.



Пауза.

Едва слышный голос Тентажиля.

Протяжный, как стон, но слова слышны.

Голос Тентажиля (едва слышный вдали). Сестра Игрэна!..²⁵

Удаляющийся крик Тентажиля²⁶.

Пауза. Игрэна и Белланжера страшно переглянулись.

Слова Игрэны и финал по автору.

Игрэна. Он кричит!.. он кричит!..

²³ В экз. суфлёра реплика Игрэны отредактирована: «Тентажиль, свету, свету!.. Зажгите!»

²⁴ Разработка этого эпизода в экземпляре помрежа изложена Прониным конспективно: «1) Крик Тентажиля на паузе 20 секунд, 2) глубокая тишина, 3) внезапный выкрик Игрэны, потом слова “Тентажиль! Где он?”, слова Белланжеры: “Его нет!” — 4) короткая пауза, 5) глухой стук падения, 6) короткая пауза, 7) слова Игрэны о лампе и “Да” Белланжеры, 8) глухие стуки падений, 9) Игрэна подошла к двери и вскрикнула, потом сказала, что дверь открыта, 10) выход Игрэны и Белланжеры».

²⁵ В экз. суфлёра реплика Тентажиля удвоена, его крик вписан ещё раз, причём использована транскрипция имени, звучащая, очевидно, на репетициях: «Сестра Игрэн!»

²⁶ Поздняя помета Мейерхольда. Внеся её, режиссёр волнистой вертикальной чертой отметил, что удаляющийся крик Тентажиля слышался до конца акта.

Молчит.

Тентажилль! Тентажилль!..²⁷

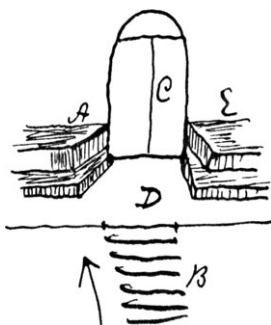
Она бросается в коридор.

Белланжера хочет бежать за ней, но падает без чувств на пороге.

АКТ V

Большая железная дверь под очень мрачными сводами.

Входит Игрэна с блуждающими глазами и растрёпанными волосами; в руках у неё лампа¹.



Снизу по лестнице *В* идёт наверх на площадку *Д*

Игрэна с лампой в правой руке.

В. Лампа-светильник.



Идёт спиной к публике.

Придя на площадку, Игрэна оборачивается
и говорит: «Они не пошли за мной».

Игрэна (оборачиваясь, помешанная). Они не пошли за мной! *V*

Нагибается, опустив руку вниз, как над пропастью.

²⁷ Экз. помрежа: «Музыка, когда ушла Игрэна, “мрачная”».

¹ Четыре группы помет в экз. помрежа: «1) Лампа-светильник, 2) волосы Тентажиля?»; «До занавеса прелюдия № 12 до [цифры] 2. [На цифре] 2 — занавес. Музыка продолжается до [цифры] 5. Переход на 1 такт пред. 16»; «1) Фальшивая дверь, 2) стук железной двери, 3) лестница шире, 4) две приступки, 5) ковёр»; «Светильники, [нрзб.], ковёр».

Белланжера!.. Белланжера!.. Агловаль!.. У V Где они? — Они говорили, что любят его, и оставили меня | одну!.. У V

Снова выпрямляется. Запрокинув голову, говорит.

Тентажиль!.. Тентажиль!.. V

**Заломила левую руку,
а правую со светильником откинула вправо.**



О! это правда... я поднималась, я поднималась по бесчисленным ступеням между огромными безжалостными стенами, и моё сердце отказывается поддерживать мою жизнь². У

**Со стоном оборачивается спиной к публике
и плетётся по направлению к А.**

Прильнув лбом и левой рукой к левому косяку, говорит.

V V Кажется, будто своды шевелятся... V (опирается на столбы одного свода)³.

**Рука левая скользнула вниз.
Качнулась, сказала: «Я падаю».
Опускается, садясь на А.**

Правая рука под углом. Левую руку теперь не видно.



Я падаю... У

Опустилась⁴.

² Первоначально: «... и моё сердце не может больше дать мне жить».

³ Первоначальный вариант режиссёрской ремарки: «Двинулась по направлению к месту, где сядет, остановилась, сказала: “Кажется, будто своды шевелятся”. Опустилась».

⁴ Поздняя помета Мейерхольда.

У О! о! бедная моя жизнь! <Я её чувствую... Она вся на краю моих губ>⁵. Она хочет покинуть меня... Я не знаю, что я сделала... Я ничего не видала; я ничего не слыхала... Тишина!.. Я нашла все эти золотые локоны на ступенях и вдоль стен. Они указывали мне путь⁶. Я собрала их... О! о! они так красивы! Крошка... крошка... У V Что это я говорю? А! Вспоминаю... Больше не верю... могут спать... Всё это не имеет значения, и У это невозможно... Я более не понимаю, что думаю... Вас будят, и потом... Глубоко понимаешь, глубоко надо обдумать... Говоришь одно, говоришь другое; но душа, в ней всё происходит по-своему. Кто знает, каким силам дан тут простор⁷. <Я пришла сюда с моей маленькой лампой... Она не погасла, несмотря на ветер на лестнице... Как это объяснить? Есть столько вещей, которые не понятны. Есть между тем люди, которые должны их знать: но почему они не говорят? (Глядит вокруг себя)>⁸.

Сначала запрокинула голову назад.

Потом опускает её низко-низко и руку со светильником опускает вниз.



Я никогда всего этого не видала... Выше нельзя подниматься; над всем — запрет. Холодно... И так темно, что страшно даже дышать... Говорят, что мрак отравляет... У V V

**Обводит светильником кругом,
поднимая его выше-выше.**

**Внезапно выпрямляется, становится к публике спиной,
близко у двери, подняв обе руки кверху⁹.**

Тут страшная дверь... V (*Подходит к двери и ощупывает её.*) О! Она холодная!.. Она из целого железа; вся целая и нет замка... Как же она от

⁵ Взятые в угловые скобки опущены в суфлёрском экземпляре.

⁶ Первоначально: «...эти золотые кудри на ступеньках и вдоль стен; и я по ним следовала».

⁷ Первоначально: «...но душа-то идёт совсем по другой дороге. Не знаешь всего, что в ней освобождается».

⁸ Взятые в угловые скобки опущены в суфлёрском экземпляре. В первоначальном переводе: «Есть столько вещей, которые не поддаются думам».

⁹ Предварительный вариант ремарки (полустёртый карандаш): «Обводит взглядом площадку. Становится спиной».

крывается? Я не вижу петель¹⁰. Она, должно быть, вделана в стену... Выше нельзя идти... ступеней больше нет... (*Издаёт ужасный крик.*)

Опустила светильник вниз.

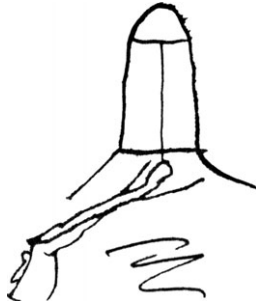
О! Опять золотые локоны; они защемлены дверью!.. Тентажилы!.. Тентажилы!.. <Я только что слышала, как захлопнулась дверь!.. Я помню! Я помню!.. Я должна!.. (*Она яростно бьёт кулаками и ногами в дверь*)>¹¹.

Бьёт левой рукой.

О! чудовище! (1) чудовище! (2) Ты тут!.. (3) Слушай! (4) Я проклиная тебя!.. (5)¹² VVVVV

*Слышны короткие удары с той стороны двери;
потом очень слабый голос слышится из-за железной двери.*

**И вдруг врываются ответные удары, частые, короткие.
Игрэна спускается вниз, ставит лампу на Е,
ложится, прислушивается левым ухом.**



Стуки по железу кулаком.

**Стук продолжается порывами до тех пор,
пока Игрэна не опустится на пол¹³.**

Тогда первый звук Тентажиля: «Сестра Игрэна».

С л о в а Т е н т а ж и л я. Сестра Игрэна, сестра Игрэна...

В тоне Игрэны радость, что она нашла Тентажиля¹⁴,

¹⁰ Первоначально: «Я не вижу крюка».

¹¹ Взятые в угловые скобки опущено в экз. суфлёра.

¹² Эти пять цифровых помет присутствуют только в режиссёрском экземпляре; далее вычеркнуто: «Проклинаю и плюю на тебя!»

¹³ Экз. помрежа: «Стук (пока Игрэна не опустилась на пол)».

¹⁴ Первоначальный вариант режиссёрской ремарки (полустёртый карандаш): «Игрэна радостно».

**в тоне Тентажиля боязнь, что его услышат служанки,
и мольба к Игрэне.**

Вся сцена вначале нервна, судорожна, но на тихих голосах¹⁵.

Игрэна. Тентажиль... Что?.. что?.. Тентажиль, это ты?..

Тентажиль. Открой скорей, открой скорей!.. Она там!..

Игрэна. О! о!.. Кто?.. Тентажиль, мой маленький Тентажиль... ты меня слышишь?.. Что такое?.. Что же случилось?.. Тентажиль!.. Тебе ничего не сделали?.. Где ты?.. ты там?.. **У**

Тентажиль. Сестра Игрэна, сестра Игрэна!.. Я умру, если ты мне не откроешь...

Игрэна. Подожди, я пробую, подожди... Я открою, открою...

Тентажиль. Но ты меня не понимаешь!.. Сестра Игрэна! Нет времени!.. Она не могла меня удержать... Я её ударил, ударил... Я убежал. **V**

Говор служанок (хором)¹⁶.

Скорее, скорее, она идёт!..

Игрэна. Я сейчас, сейчас... где она?..

Дрожь¹⁷.

Тентажиль. Я ничего не вижу... но я слышу... **У** о! мне страшно, сестра Игрэна, мне страшно!.. Скорее, скорее!.. Открой скорее!.. ради самого Бога, сестра Игрэна!..

Игрэна (*в беспокойстве ощупывает дверь*). Я уверена, что найду... подожди немного... одну минуту... одну секунду...

Тентажиль. Я не могу больше, сестра Игрэна... **У V V V**

Всё глуше стон¹⁸.

Она дышит за моей спиной...

Игрэна. Ничего, Тентажиль, мой маленький Тентажиль, не бойся... мне не видно...

Тентажиль. Да нет же; я ясно вижу твой свет...¹⁹

Служанки смолкают.

¹⁵ На той же странице режиссёрского экземпляра первоначальный набросок режиссёрского сценария этой сцены: «а) боязнь, что услышат, б) дрожь и плач Тентажиля, с) после разбития лампы растянutosть тона и плач короткий [?]. Говор служанок».

¹⁶ Ремарка повторена в экз. помрежа.

¹⁷ Ремарка написана карандашом рядом со следующей репликой Тентажиля и дважды подчеркнута.

¹⁸ Экз. помрежа: «Усилить говор и держать его на паузе».

¹⁹ В режиссёрском экземпляре зачёркнуто продолжение реплики: «Около тебя светло, сестра Игрэна... Здесь я ничего больше не вижу...»

**На паузе выше после слов: «Я не могу больше, сестра Игрэна»
их говор слышнее.
Служанки молчат²⁰.**

Игрэна. Ты меня видишь, Тентажиль? Где же видно? Тут нет щели...

Тентажиль. Нет, нет, есть одна, но она такая маленькая...

Игрэна. С какой стороны? здесь?.. |²¹ скажи, скажи... быть может — там? |

Тентажиль. Здесь, здесь... |

Стук.

Ты не слышишь?.. |

Стук.

я стучу... |

Стук.

Игрэна (*стучит*). Здесь? |

Тентажиль (*стучит*). Выше... | (*стучит*). Но она такая маленькая!..
В неё нельзя просунуть и иголки!

Служанки снова вступают.

Игрэна. Не бойся, я здесь...

Тентажиль. УVO! я слышу, сестра Игрэна!.. Тяни! тяни! Надо тянуть!

Она идёт!.. если бы ты могла открыть немного... на самую каплю... потому что я такой худенький!..

Плач Тентажиля в тоне мольбы²².

Игрэна. У меня не осталось ногтей, Тентажиль... Я тянула, толкала, стучала!.. я стучала!.. (*Она снова стучит и старается потрясти несокрушимую дверь.*) У меня два пальца омертвели... V Не плачь... Дверь из железа!

Тентажиль (*рыдает в отчаянии*). У тебя ничего нет, чем открыть, сестра Игрэна?..²³

Пауза, [Игрэна] приподнялась.

²⁰ В экз. помрежа помета: «Кончить служанок».

²¹ Очевидно, знаком | в режиссёрском экземпляре отмечены резкие ритмические разрывы и соответствующие им паузы.

²² Первоначальный вариант режиссёрской ремарки: «Плач в тоне мольбы, рыдает». В экземпляре помрежа помета Пронина: «Плач Тентажиля, мольба».

²³ В рабочих экземплярах зачёркнуто продолжение реплики: «совсем ничего, совсем ничего... и я бы мог пройти... потому что я такой маленький... ты хорошо знаешь...»

Игрэна. У меня только моя лампа, Тентажиль... Вот! Вот! *(Она с силой бьёт в дверь своей глиняной лампой, которая тухнет и разбивается.)*

**Вместе с падением лампы, брошенной Игрэной, служанки смолкают.
Абсолютная тишина²⁴.**

VO!.. Всё вдруг стало чёрным... **УV Тентажиль,** где ты?.. **VO!** слушай, слушай!.. Ты не можешь отворить изнутри?..

Тентажиль. Нет, нет; здесь ничего нет... Я ничего не чувствую... Я больше не вижу маленькой светлой щели...

Плач.

Игрэна. **УV** Что с тобой, Тентажиль? **УV**

Глубокая пауза.

Я почти не слышу...

Открыть тон²⁵.

Тентажиль. Сестра, сестра Игрэна... **V** Больше невозможно...

Игрэна. **У** Что случилось, Тентажиль? **V**

**Пауза, в которой слышен:
а) смех служанок,
потом б) крик Тентажиля²⁶.**

Куда ты идёшь?..

Снова смех служанок.

Тентажиль. Она тут!.. **У** меня больше нет сил. Сестра Игрэна, сестра Игрэна!.. Я её чувствую!..

Игрэна. Кого?.. Кого?..

Тентажиль. Я не знаю... Я не вижу... Но это уже невозможно! **V**

Смех служанок.

Она... она хватает меня за горло... Она положила руку мне на горло... О!
о! сестра Игрэна, поди сюда...

²⁴ В экз. помрежа Пронин написал: «С падением лампы служанки смолкают. Абсолютная тишина!!»

²⁵ Поздняя помета Мейерхольда относится к последующей реплике Тентажиля.

²⁶ В экземпляре помрежа эта ремарка изложена Прониным: «Пауза, на ней: а) смех служанок, б) крик Тентажиля». Он повторил и две следующие режиссёрские ремарки.

<Игрэна. Да, да...>²⁷

Тентажилъ. Так темно!..

Игрэна. Отбивайся, защищайся, вырывайся!.. Не бойся... Одну секунду!..

Я тут... Тентажилъ?.. Тентажилъ!.. УУ отвечай мне! УУ Помогите!..²⁸

Тентажилъ. О!..

*За железной дверью
слышно падение маленького тела.*

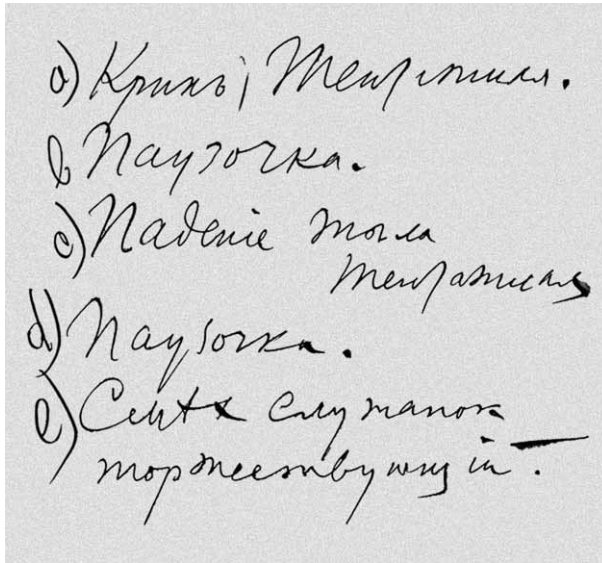
а) Крик Тентажиля.

б) Паузочка.

с) Падение тела Тентажиля.

д) Паузочка.

е) Смех служанок, торжествующий²⁹.



²⁷ Реплика снята в суфлёрском экземпляре.

²⁸ Далее купюра, отмеченная во всех рабочих экземплярах:

«Игрэна. Где ты? Я помогу тебе... Поцелуй меня... через дверь... здесь... здесь...»

Тентажилъ (*очень слабо*). Здесь... здесь... сестра Игрэна...

Игрэна. Здесь, здесь я целую тебя, ты слышишь? ещё! ещё!

Тентажилъ (*всё слабее и слабее*). Я тоже целую... здесь... сестра Игрэна!.. сестра Игрэна!..»

²⁹ Эта система ремарок дословно воспроизведена Прониным в экземпляре помрежа. В режиссёрском экземпляре читается первоначальный (полустёртый карандаш) вариант ремарки: «Тентажилъ: “О!” — Падение тела. — Смех».

И г р э н а. У V Тентажилы!.. Тентажилы!.. Что с тобой?.. — Отдайте его! отдайте его!.. ради Бога, отдайте его!..³⁰ У У V V V

Опустилась на колени.

Я ничего не слышу... — Что вы с ним делаете?.. Вы не сделаете ему зла, правда?.. Ведь он только бедный ребёнок!.. Он не сопротивляется... Смотрите, смотрите... Я не злая... Я стала на колени...³¹ Отдай нам его, умоляю тебя!.. Это не для меня одной, ты это знаешь... Я сделаю всё, что угодно... Я не дурная, вы видите... Я вас молю, сложивши руки...³² Я не права была... Я вполне подчиняюсь, ты видишь... Я потеряла всё, что имела... Ты могла наказать меня иначе... Так много вещей, которые могли бы причинить мне больше горя... если ты любишь причинять горе... Ты увидишь... Но этот бедный ребёнок ничего не сделал...³³

Лесть. Встала.

Он так юн, он так прекрасен и так слаб... видите это невозможно!.. Он обнимает вас за шею своими маленькими ручками; прикасается своими губками к вашим; и сам Бог не мог бы устоять... Вы откроете дверь, да?.. Я прошу так мало... Мне только бы увидеть его на мгновение, на одно мгновение...³⁴ V V V Чудовище!.. Чудовище!..³⁵ Проклинаю!³⁶

*Она опускается на пол и продолжает тихо рыдать во мраке,
хватаясь руками за дверь.*

³⁰ Экз. суфлёра: «На коленях». Экз. помрежа: «Начинается музыка № 12 от 5 до конца».

³¹ Первоначально: «Я стала на оба колена».

³² Первоначально: «Я вас молю простёртыми руками».

³³ Далее во всех экземплярах зачёркнуто: «То, что я сказала, это неправда... но я не знала... Я хорошо знаю, что вы очень добры... Надо же наконец простить! Не может быть, чтобы в конце концов вы не простили!»

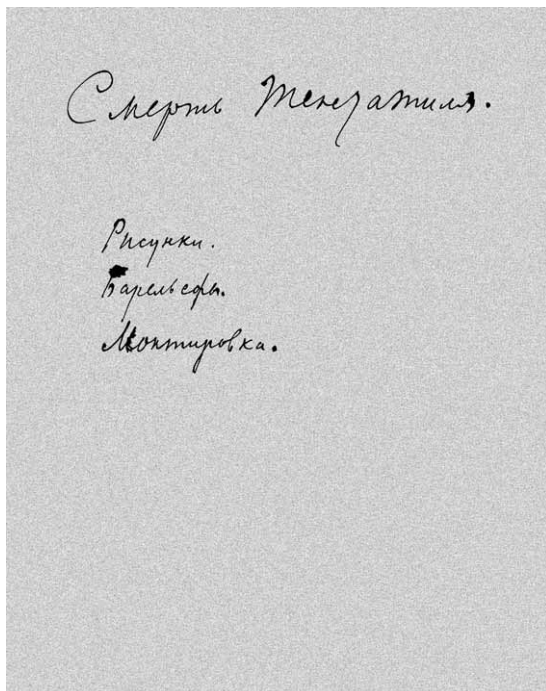
³⁴ В режиссёрском экземпляре зачёркнуто: «Я не помню... ты понимаешь... я не устала... Надо так мало, чтобы мог он пройти... Это нетрудно У (длинное беспощадное молчание)».

³⁵ В режиссёрском экземпляре зачёркнуто: «Я плюю!..»

³⁶ Экз. суфлёра: «Музыка. Она села». Экз. помрежа: «Финал. Муз.».

280. «Смерть Тентажиля»
Монтировочная тетрадь
(часть первая)

Подготовительные стадии работы над «Смертью Тентажиля» отразились в рабочей тетради, на обложке которой Мейерхольд написал «Монтировочная», а на форзаце — «Смерть Тентажиля». Рисунки. Барельефы. Монтировка» (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.26, л.1-46).



Соответственно сменявшимся этапам работы тетрадь распадается на несколько частей.

Первая и вторая части отразили подбор изобразительных материалов к «Смерти Тентажиля».

Третью часть составляет предварительная монтировка «Смерти Тентажиля».

В четвёртую часть приходится выделить две круглые планировки, их присутствие в тетради не удаётся объяснить.

Пятая часть содержит сделанные Мейерхольдом схематические наброски четырёх декораций к пяти актам «Смерти Тентажиля».

В шестую часть включён список книг, просмотренных Мейерхольдом в библиотеке В.Э.Репмана.

В седьмой части отмечены изобразительные материалы, которые могли бы пригодиться при постановке пьес Метерлинка «Принцесса Мален» и «Пелеас и Мелисанда».

Первая часть «Монтировочной» возникла в самый ранний период собирания материалов, отвечавших зарождавшемуся замыслу спектакля. На первых страницах тетради, вырезанных из неё и вложенных обратно, Мейерхольд записал 58 ссылок на лондонский журнал «The Studio», издававшийся с 1893 года и щедро публиковавший репродукции произведений новейшего изобразительного и прикладного искусства преимущественно викторианского в его префаэлитском изводе:

Для поз и движений

Studio

Кн. I. Страницы: 52, 56, 137, 220, 222.

Кн. II. Страницы: 104 × (для финала I акта), 117 (для группы III акта), 119, 118 (стилизация рук), 120, 121, 181 (костюм и декорация), 208 (стилизация рук), 144 (пробуждение).

Кн. III. Стр. I (финал Игрэны), 30, 257.

Кн. IV. 46, 67, 108 (Гиальмар. «Принцесса Мален»), 112 (Агловаль, мотив), 116, 118, 139 (движение Тентажилль — Игрэна, III акт), 143, 185 (рука), 186.

Кн. V. 71 (рука и цветок), 223 (Белланжера, костюм), 226, 236 (Игрэна, Белланжера, Агловаль, III акт, вся картина), 258, 259, 260, 341, 343 (цветок).

Кн. VI. 31, 192, 159, 291, 325, 358.

Кн. VII. Страницы: 3, 7 (Игрэна, I акт), 50 (!), 58, 170 (Стилизация рук и поворотов голов).

Без переплёта Studio.

Тетрадь № 143: 15, 61.

Т[етрадь] № 144 стр.: 103, 105.

Т[етрадь] № 146 стр.: 305, 306, 307, 309, 341, 342.



Вывороченные ладони.

Лампа или фонарь.

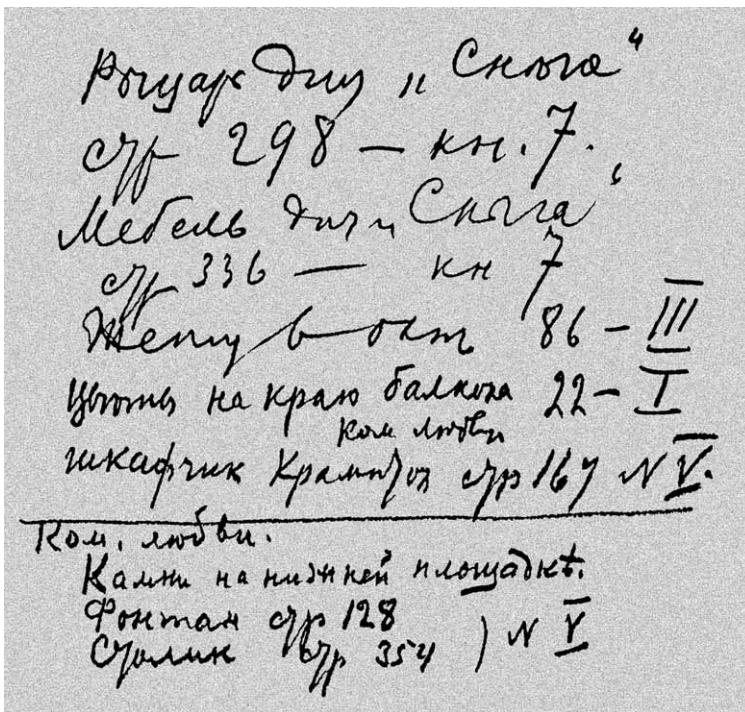
Фасон костюма для женщин: Studio, книга 2, стр. 285.

Томам «The Studio», которые были в его распоряжении, Мейерхольд дал свою нумерацию («Кн. I», «Кн. II» и т.д.), не совпадающую с издательской, и чтобы восстановить визуальный ряд заинтересовавших его изображений, пришлось соотнести принятую им нумерацию «книг» с издательской нумерацией томов, просмотрев полные комплекты журнала в книгохранилищах Москвы.

«The Studio» издавался отдельными тетрадями, каждые четыре тетради объединяла единая нумерация страниц, и они составляли очередной том, обычно переплетавшийся подписчиками; тетради и тома имели свою сквозную пагинацию. С тридцатого тома формат журнала изменился

число страниц увеличилось в среднем с 290–320 до 360–368. Поскольку Мейерхольд отметил в *книге V* страницы 341 и 343, а в *книге VI* — страницы 325 и 358, эти книги принадлежали к тридцатым томам, вышедшим в свет к лету 1905 года. Тетради № 143, 144 и 146, оставшиеся ко времени просмотра их Мейерхольдом без переплёта, входят в 34-й том; последняя из них имеет издательскую дату 15 мая 1905 года и могла оказаться в Москве не ранее конца мая — начала июня.

Определить номера томов «The Studio», просмотренных Мейерхольдом, позволили сжатые характеристики некоторых изображений в списке «Для поз и движений» и на отдельном листке (см. с. 449), на котором при просмотре «The Studio» Мейерхольд отметил мотивы для других пьес предполагавшегося репертуара Студии:



Сквозной просмотр комплекта «The Studio» выявил, что в распоряжении Мейерхольда были 27–33-й тома журнала. Текстовым пометам Мейерхольда точно соответствуют в этих томах иллюстрации на указанных им в списке «Для поз и движений» страницах, а остальные отсылки приходится на страницы с иллюстрациями, совпадающими по стилю с направлением поисков.

Только в 27-м томе на странице 22 встречаются «цветы на краю балкона» — это и есть *кн. I*.

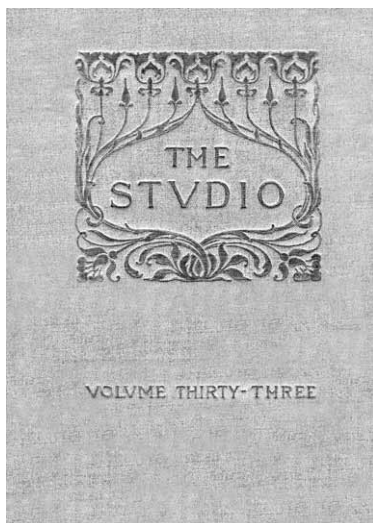
В 28 томе на страницах 118 и 208 присутствуют мотивы «стилизации рук», а на странице 285 — «фасон костюма для женщин». Это *кн. II*.

В 29 томе изображение женской фигуры на первой странице отвечает мизансцене «финала Игрэны», а на страницах 30, 86 и 257 содержится иллюстративный материал, что совпадает с порядком ссылок Мейерхольда. Это *кн. III*.

В 30 томе иллюстрация на странице 139 отвечает мизансцене Игрэны и Тентажиля в третьем акте, страницы 108 и 112 дают мотивы для костюмов Гиальмара (из «Принцессы Мален») и Агловаля, а на странице 185 присутствует мотив руки с «открытой» ладонью. Это *кн. IV*.

Только в 31-м томе встречаются отмеченные в *кн. V* «рука и цветок» на странице 71 и «цветок» на странице 343; там же на странице 167 в фотографии интерьера можно увидеть «шкафчик» для «Крамптона», а на страницах 128 и 354 в фотографиях усадебных двориков среди других деталей — «камни на нижней площадке» и «столик» для «Комедии любви».

Все ссылки Мейерхольда на *кн. VI* глухие; но в ней более 340 страниц, и ей должен соответствовать один из тридцатых томов; это 32-й том, так как 33-м томом является *кн. VII* — здесь на странице 298 изображён «рыцарь», а на странице 336 — образцы мебели, отмеченные Мейерхольдом для декорации «Снега».



Обложка журнала *The Studio*, vol.33

Отсылку к странице 104 в *книге II* (то есть, в 28 томе) Мейерхольд сопроводил пометой «Для финала I акта» и поставил над нею крестик. Этой помете не отвечает фотография интерьера с каминном, единственная на странице 104, но ей соответствует репродукция на соседней вкладке, не имеющей указания на номер страницы. — именно она, несомненно, привлекла Мейерхольда. Фотография с каминном могла пригодиться для декорации «Снега» — не потому ли на обложке «Монтировочной» есть запись: «Книга II — “Снег”».

Основная часть списка «Для поз и движений» возникла в один приём. На более позднем этапе на его последней странице появились три записи и два карандашных наброска (перерисовки с репродукции «Картон для цветного стекла» со страницы 118 из 28 тома).

Эти пометы сделаны тогда, когда предстояло утвердить принцип «стилизации рук», выбрать рисунок светильника для Игрэны и фасон «костюма для женщин». Запись «Лампа или фонарь» сделана, возможно, Н.Н.Сапуновым, оформлявшим последний акт, где в руках Игрэны должен был быть светильник.

В качестве комментария к списку «Для поз и движений» ниже приведён восстановленный визуальный ряд изображений, заинтересовавших режиссёра. См. подробнее: *Конаев*, глава 3.

Репродукции отмеченных Мейерхольдом иллюстраций воспроизведены в том порядке, в каком они внесены в список «Для поз и движений».

Отсылки Мейерхольда к «*книгам*» и страницам журнала, а также его пометы даны крупным шрифтом.

Фамилии авторов и названия произведений приведены по «*The Studio*».

Кн. I, стр. 52.

Gaetano Previati. «Мадонна».

Превиаати, Гаэтано (1852-1920)
— итальянский художник.



Кн. I, стр. 56.

James Clark (эскизы), Arthur Dix (исполнение). Витражи «Драгоценная жемчужина» и «Потерянная драхма».

Кларк, Джеймс (1858-1943) — художник, витражист.
Дикс, Артур — витражист.





Кн. I, стр. 137.

Серебряная шкатулка с эмалевыми вставками.
По эскизу G. Wootten.

Кн. I, стр. 220.

Berthe Girardet. «Больной ребёнок»
Жиранде, Берта (1861-1940) —
французский скульптор.



Кн. I, стр. 222.

M. Escouba. Бюст.





Кн. II, стр. 104. Для финала
I акта.

A. D. Carse (эскиз),
G. C. L. Wegelin (исполнение).
Инкрустированное панно.

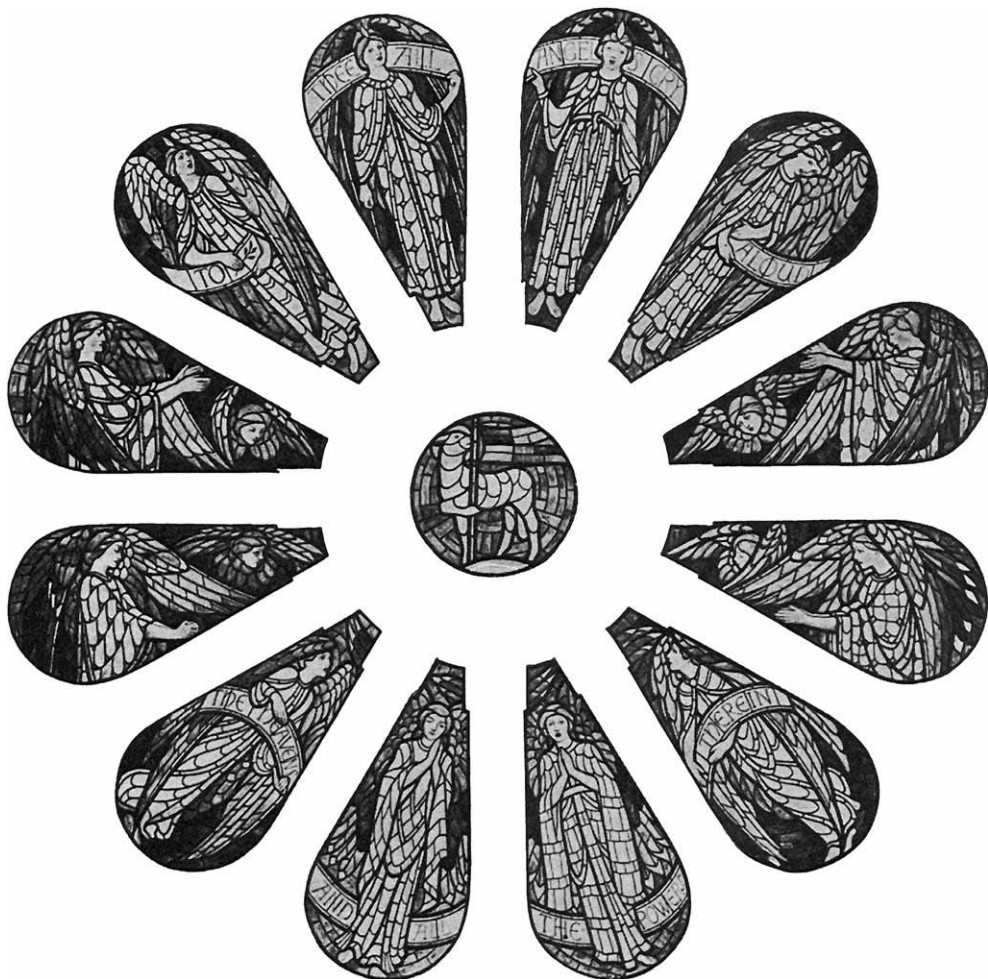


Кн. II, стр. 117. Для группы
III акта.

Robert Anning Bell. Эскиз витража.

Белл, Роберт Аннинг (1863-1933)
— британский художник.





Кн. II, стр. 118. Стилизация рук.

Heuwood Sumner. Картон витража.

Самнер, Хейвуд (1853-1940) — британский художник и дизайнер.



Кн. II, стр. 119.

John Henry Dearle. Картон витража.

Дерл, Джон Генри (1860-1932) — британский дизайнер.

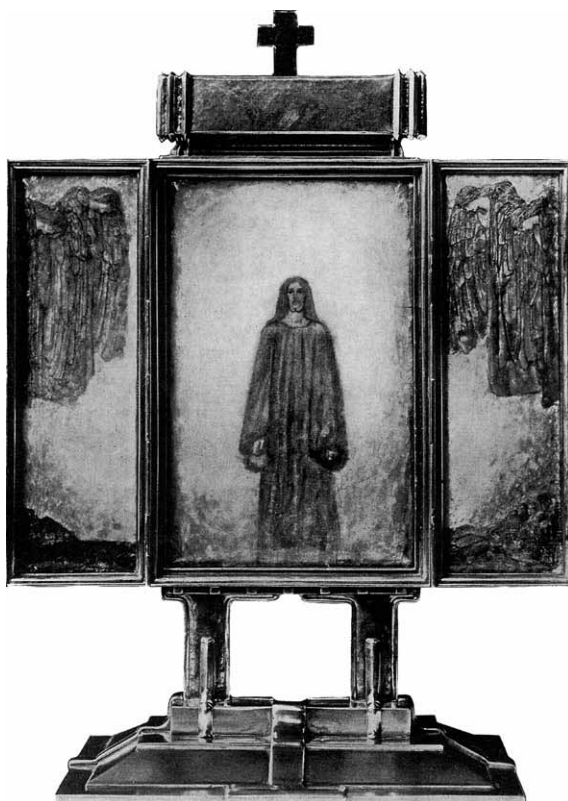


Кн. II, стр. 120.

Alexander Fisher. Шкатулка (медь и эмаль).

Фишер, Александр (1864-1936) — британский художник и ювелир.





Кн. II, стр. 121.

Alexander Fisher. Триптих (серебро и эмаль).

Центральную фигуру триптиха Мейерхольд мог отметить как возможный прообраз Агловаля. Внимание режиссёра могли привлечь и парные композиции на боковых панелях.



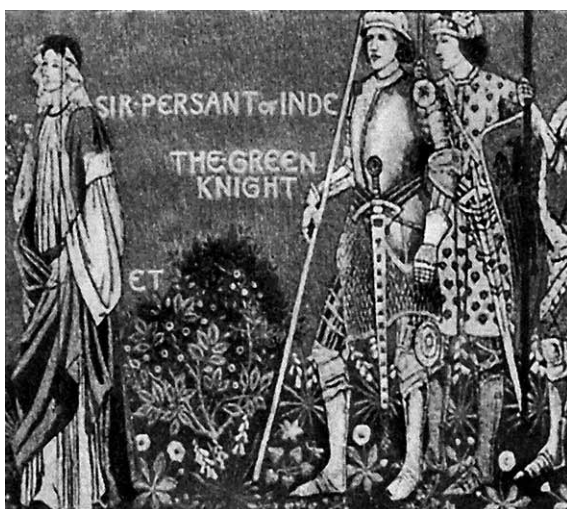


Кн. II, стр. 181. Костюм и декорация.

Mary Jane Newill при участии Violet и Evelyn Holden. Вышитое панно.

Ньюилл, Мэри Джейн (1860-1947) — британская художница и вышивальщица.

Сёстры Холден, Виолетта и Эвелин — британские художницы.



Кн. II, стр. 208. Стилизация
рук.

May Luise Greville Cooksey. «Брак
св. Екатерины».

Кукси, Мэй Луиза Гревилл (1878-
1943) — британская художница.



Кн. II, стр. 144. Пробуждение
[Тентажиля, 3 акт].

Erik Lindberg. Нобелевская медаль
(физика и химия). 1900.

Линдберг, Эрик (1873-1966) —
шведский медальер и скульптор.



Кн. III, стр. 1. Финал Игрэны.

George Frederic Watts. «Скорбящий
ангел».

Уоттс, Джордж Фредерик (1817-
1904) — британский художник .



Кн. III, стр. 30.

Arthur Anselm Orr. Картон витража.

Орр, Артур Ансельм (1868-1949)
—витражист, работал также по металлу и дереву.



Кн. III, стр. 30.

Geraldine Carr при участии William Dacres Adams и Annibale Folgiata. Триптих (бронза и эмаль).

Адамс, Уильям Дакрес (1861-1951) — британский живописец.

Фольята, Аннибал (1868-?) — итальянский мастер, в конце XIX — начале XX в. жил в Лондоне.



Кн. III, стр. 257.

Gertrude M. Hart. Эскиз для эмалевого панно.

Харт, Гертруда М. — британская художница.



Кн. IV, стр. 46.

Kate Fisher. Алтарное панно.

Фишер, Кейт (1880-1946) — британская художница и эмальер.



Кн. IV, стр. 46.

Violet Brunton. «Дочь фараона находит Моисея». Лепное панно.

Брантон, Виолетта (1878-1951) — резчик по дереву, иллюминист.



Кн. IV, стр. 67.

May Luise Greville Cooksey. «Благовещение». Фреска.



Кн. IV, стр. 108. Гиальмар. «Принцесса Мален».

Dorothy C. Smyth. «Зигфрид». Пергаментная обложка.

Смит, Дороти (1873-?) — британская пергаментница.



Кн.IV, стр.112. Агловаль, мотив.

Isabel Hotchkis. «Епитимья».

Хотчкис, Изабель (1879-1947) — шотландская художница.



Кн.IV, стр.116.

Thomas John Clapperton. «Юный Иоанн Креститель».

Клаппертон, Томас Джон (1879-?) — шотландский скульптор.



Кн.IV, стр.118.

Samuel Pepys Cockerell. Гипсовая модель надгробия в Хаслмерской церкви.

Кокерелл, Самуэль Пепис (1844-ок.1907 [1921?]) — художник, скульптор.



Кн. IV, стр. 139. Движение Тен-тажиль — Игрэна, 3-й акт.

George Wilson. Акварель «Последний взгляд Евы на Рай» (?).



Кн. IV, стр. 143.

George Wilson. Акварель «Благодарь» (?).

Уилсон, Джордж (1848-1890) — шотландский художник, график.



Кн. IV, стр. 185. Рука.

Fred Hammersley Ball. «Сильный сын Господа, вечная любовь».

Болл, Фред Хаммерсли (1879-1939) — британский художник.





Кн. V, стр. 71. Руки и цветок.

George Phoenix. «Благовещение»

Феникс, Джордж (1863-1935) — британский живописец.

Лилия в руках ангела с этой картины была перерисована на отдельном листе, вклеенном затем в «Монтировочную» (см. с. 545).



Кн. V, стр. 223. Белланжера, костюм.

Alexander Fisher. «Поклонение».

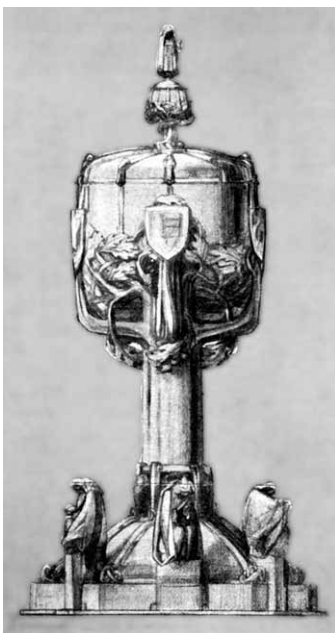
Кн.V, стр.236.

Alexander Fisher. Пряжка (литое серебро и эмаль).



Кн.V, стр.236.

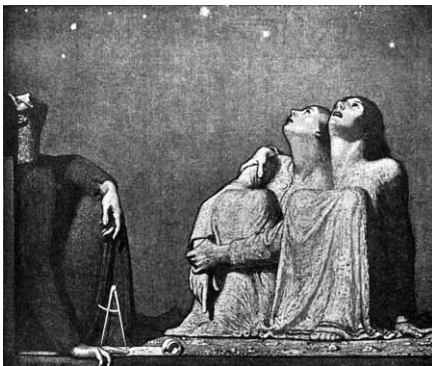
Alexander Fisher. Эскиз кубка.



Кн.V, стр.236. Игрэна, Белланжера, Агловаль, III акт, вся картина.

Frederick Cayley Robinson. «Ночь».

Робинсон, Фредерик Кэйли (1862-1927) — британский художник.

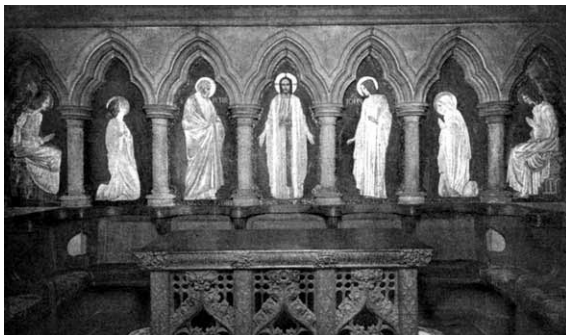


Кн. V, стр. 258.

Robert Anning Bell. Запрестольная перегородка в Парковой церкви, Глазго.

Общий вид.

Белл, Роберт Аннинг — см. с. 506.



Кн. V, стр. 259.

Robert Anning Bell. Запрестольная перегородка в Парковой церкви, Глазго.

Фрагменты.



Кн. V, стр. 260.

Robert Anning Bell. Запрестольная перегородка в Парковой церкви, Глазго.

Фрагмент.



Кн.V, стр.341.

Frank Pickford Marriott. Панно.

Марриот, Франк Пикфорд (1876-1935) — британский скульптор-декоратор и художник.



Кн.V, стр.343. Цветок.

Frank Pickford Marriott. Панно.



Кн.VI, стр.31.

Henry Alfred Pegram. «Sybilla Faticosa»*. 1904.

Пеграм, Генри Альфред (1862-1937) — британский скульптор.



* Сивилла вещая (лат.).



Кн. VI, стр. 159.

William Ernest Reynolds-Stephens.
«Мир Мой даю вам», запрестольная
перегородка.

Слева и справа вставки: «Рождество»
и «Положение во гроб».

Рейнольдс-Стивенс, Уильям Эрнст
(1862-1943) — британский скульптор.



Кн. VI, стр. 192.

Enguerrand Charonton. «Коронация Девы Марии» (1454).

Шаронтон, Ангерран (ок. 1410-1461) — французский художник.



Кн. VI, стр. 291.

Alexander Brantingham Simpson. «Оратор».

Симпсон, Александр Брантингем (годы активной работы 1904-1931) — британский художник.



Кн. VI, стр. 325.

Kate Muriel Eadie. Эмалевые панно.

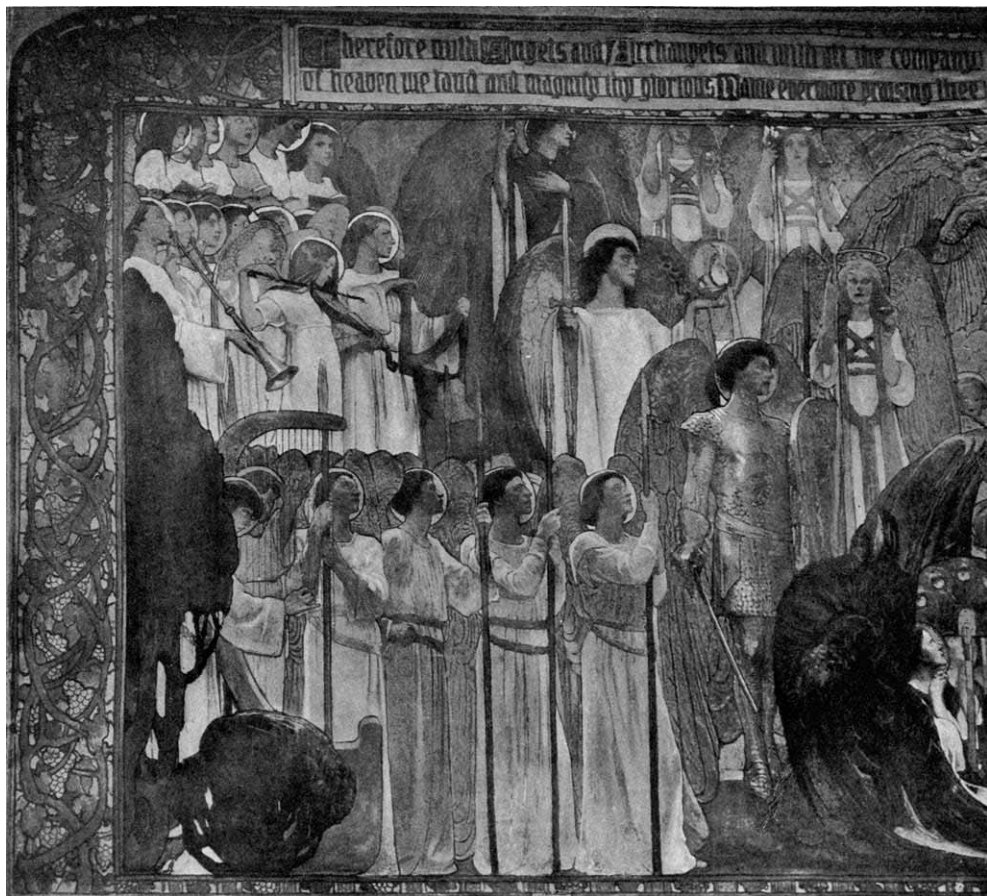
Иди, Кейт Мюриэл (1878 - ?) — ювелир, ученица и жена художника Сидни Гарольда Метьюарда.



Кн. VI, стр. 358.

Violet Oakley. Фреска.

Окли, Виолетта (1874-1961) — американский фрескист.



Кн. VII, стр. 3.

Frederick Sandys. «Mater Dolorosa»
(«Скорбящая»).

Сандис, Фредерик (1832-1904) —
художник.



Кн. VII, стр. 7. Игрэна, I акт.

Frederick Sandys. «Скорь».



Кн. VII, стр. 13. Игрэна.

Frederick Sandys. «Кассандра».

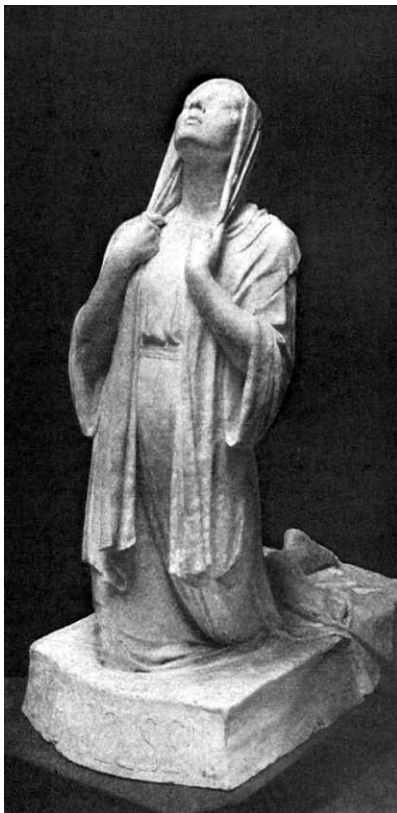


Кн. VII, стр. 50 (!).

Sigrid Blomberg. «Благовещение».

Блумберг, Сигрид (1863-1941) — шведский скульптор.

Восклицательный знак свидетельствует, что репродукция особо заинтересовала Мейерхольда.



Кн. VII, стр. 58.

Olle Hjortzberg. «Святая дева по дороге в храм».

Йёртцберг, Олле (1872-1959) — шведский художник.





Кн. VII, стр. 170. Стилизация
рук и поворотов голов.

Alfred Usher Soord. Роспись в Церкви
св. Андрея, Бетнал Грин.

Сурд, Альфред Ушер (1869-1915)
— британский художник.



Тетрадь №143, стр. 15.

William Ernest Reynolds-Stephens.
Эскиз витража.





Тетрадь №143, стр.61.

Edith Harwood (иллюстрация), Graily Hewitt (рукописный текст). Книжная миниатюра («Ода к времени» Мильтона).

Харвуд, Эдит — британская художница, акварелист, иллюстратор книг.
 Хьюит, Грейли (1864-1952) — британский романист и каллиграф.

Тетрадь № 144, стр.103.

Ruby Winifred Levick. Панно «Пречистая Дева» и «Св. Эдмунд» в часовне Ханстантона.

Левик, Руби Уинифред (1871/2-1940) — британский скульптор.



Тетрадь № 144, стр.103.

Ruby Winifred Levick. Цветное гипсовое панно.



Тетрадь № 144, стр.105.

Ruby Winifred Levick. Эскиз надгробия.



Тетрадь № 146, стр.305.

Henry Holiday. Панель запрестольной перегородки для церкви Святой Троицы, Эдинбург.

Холлидэй, Генри (1839-1927) — британский художник и дизайнер.



Тетрадь № 146, стр.306.

Henry Holiday. «Христос в лавке плотника».



Тетрадь № 146, стр.307.

Henry Holiday. «Надежда».



Тетрадь № 146, стр.309.

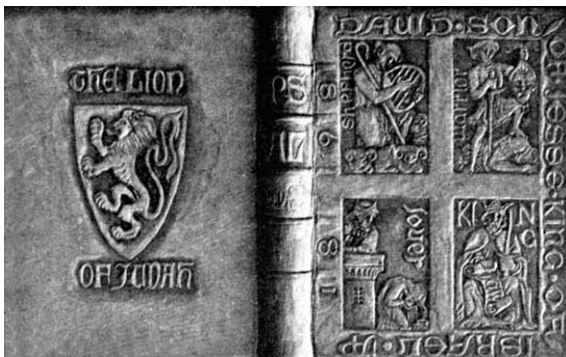
Henry Holiday. Панели запрестольной перегородки для церкви Святой Троицы, Эдинбург.



Тетрадь № 146, стр.341.

Phoebe Anna Traquair. Книжные переплёты.

Траквэйр, Феб Анна (1852-1936) — шотландская художница и дизайнер.



Тетрадь № 146, стр.342.

Phoebe Anna Traquair. Переплёт для «Песни песней».



Тетрадь № 146, стр.342.

Phoebe Anna Traquair. Переплёт для
Псалтыри.



Тетрадь № 146, стр.342.

Phoebe Anna Traquair. Переплёт для
«Сонетов с португальского».



Тетрадь № 146, стр.342.

Phoebe Anna Traquair. «Шкатулка
Мэри».



Кн.2, стр.285. Фасон костюма для женщин.

Richard Garbe. «Леди Констанс». Бронза и слоновая кость.

Гарбе, Ричард (1876-1957) — британский скульптор, резчик и медальер.



Штудирование изобразительных материалов «The Studio» отвечало тому этапу режиссёрской работы, когда, как сказано у В.П.Веригиной, режиссёр «насыщал <...> своё воображение» в поисках пластики, которая отвечала бы замыслу «нежной мистерии» (см. с.184, 722).

Большую часть отмеченных изображений объединяет ясно читающаяся система пластических мотивов. С небольшими вариациями повторяются наклоны головы и спины, положения рук, кистей и ладоней. Мотивы молитвенно сложенных и скрещённых рук, сомкнутых пальцев, «открытой» (развёрнутой тыльной стороной) ладони в своей формальной декоративной выразительности восходят к ритуальным истокам. Отобраны позы, выражающие смирение, умиление, благоговение, утешение, коленопреклонённые фигуры с молитвенно сложенными руками и взором, устремлённым долу или к небу. Рядом с ними возникают позы, выражающие сильное движение, порыв, отчаяние, ужас. Не раз выделены парные композиции с женскими фигурами, расположенными одна за другой, а также композиции, подсказывающие мизансценировку и атмосферу отдельных эпизодов пьесы.

В режиссёрском экземпляре «Смерти Тентажиля» есть схемы барельефов, совпадающие с иллюстрациями, отмеченными в «The Studio», — подобное цитирование могло быть как намеренным (в списке «Для поз и движений» есть пометы: «для финала I акта», «для группы III акта», «Игрэна, Белланжера, Агловаль, III акт» и т.д.), так и произвольным.

281. «Смерть Тентажиля»

Монтировочная тетрадь

(часть вторая)

Во второй части «Монтировочной» расположены 43 изображения. Это, во-первых, немногие наброски, сделанные непосредственно на страницах тетради часто неуверенной рукой, и, во-вторых, вклеенные в тетрадь кальки (слабые на первой странице, едва ли не безупречные на других) и рисунки (перерисовки) на отдельных листах, выполненные подчас незаурядными рисовальщиками. Когда-то в альбом была вклеена принадлежавшая С.М.Ремизову открытка с каким-то изображением — на одной из страниц заметен след от вклейки и стоит помета Мейерхольда: «Открытка Сергия отдана». Названия произведений, имена их авторов и использованные источники не названы.

При факсимильном воспроизведении этих страниц изображениям пришлось дать порядковые номера — *илл. 1-43* (см. с.535-545).

Некоторые рисунки имеют пометы технического характера («мотив рубашки для Тентажиля» и т.д.). Другие помечены более определённо («Тентажиль», «система ступеней V акта» и т.д.), и это позволило К.Л.Рудницкому опубликовать три рисунка из «Монтировочной» как эскизы костюмов Тентажиля, Игрэны и служанок королевы (см.: *Рудницкий*, с.54, 56, 57).

Удалось атрибутировать 35 изображений.

Среди собранных в «Монтировочной» изображений немногие кальки с репродукций шедевров итальянского Возрождения сгруппированы преимущественно на её последних страницах. М.И.Свидерская в ответ на просьбу редактора издания отметила репродукции фрагментов произведений Леонардо да Винчи, Боттичелли, Филиппино Липпи, Франческо Лаурана (*илл. 29, 31, 35-42*) и рекомендовала обратиться к журналам начала XX века для атрибуции остальных сюжетов.

Е.Г.Беляева и С.А.Конаев установили, что многие кальки (*илл. 5, 6, 12-16, 18, 19, 21, 24, 25, 34 и 43*) сделаны с иллюстраций журнала «The Studio».

Илл. 1, 2, 20, 23, 26-31, 33 атрибутировал С.А.Конаев.

В списке «книг, просмотренных у Репмана» (см. с.564), Мейерхольд назвал лейпцигское издание «Всеобщей истории искусств» Кнакфусса и Циммерманна и лондонский журнал «The Connoisseur». В «The Connoisseur» обнаружен источник *илл. 33*; из того же журнала калькирован фрагмент картины Боттичелли «Марс и Венера» (*илл. 29*), что подтверждается компьютерным наложением. *Илл. 1, 2 и 23* калькированы из второго тома «Всеобщей истории искусств» Кнакфусса и Циммерманна; отсюда же скопирована *илл. 31*. Две первые кальки из этой книги (*илл. 1 и 2*) на одном листе сделаны несомненно самим Мейерхольдом, с вниманием осваивавшим мотивы «стилизации рук». В обоих случаях положение рук воспроизведено точно, а в остальном на второй кальке (сделанной с репродукции «Портрета четы Арнольфини» Яна ван Эйка, что подтверждается компьютерным наложением, см. с.548) очертания фигур даны произвольно в той манере, в которой намечены персонажи в режиссёрском экземпляре «Смерти Тентажиля». В 1938 году Мейерхольд, говоря о выразительных возможностях

пластики рук, сослался на это полотно Яна ван Эйка, по ошибке памяти назвав его автором А.Дюера (см. *Мейерхольд 1968*, ч.2, с.506).

Источником *илл. 20, 26, 27 и 28* была неупомянутая Мейерхольдом «История костюма во Франции. От самых отдалённых времён до конца XVIII века» Жюлья Кисера («*Histoire du costume en France. Depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. Par J. Quicherat. P., 1875, первое издание, или 1877, второе издание.*»).

Удалось установить издания, из каких калькированы фрагменты произведений мастеров Возрождения. Компьютерное наложение показало, что этюд руки ангела к картине Леонардо да Винчи «Мадонна в скалах» (*илл. 38*) калькирован из монографии А.Л.Вольнского «Леонардо да Винчи» (СПб., 1899), а фрагмент картины Боттичелли «Юность Моисея» («Дочери Иофора», *илл. 37*) — по фоторепродукции, выполненной римским фотографом Д.Андерсоном для монографии Э.Штейнманна о Боттичелли (*Steinmann E. Botticelli. Bielefeld-Leipzig, 1897, p.57 или второе издание, 1903, p.53*).

Перерисовку архитектурного фона картины Боттичелли «Покинутая» (*илл. 41*) Мейерхольд сопроводил подписью: «Die Verlassene. S.Botticelli (мотив)». В немецких изданиях обычно употребляется аналогичное по смыслу название «Die Ausgestobene», и это позволило установить, что перерисовка сделана с шеститомного издания репродукций большого формата (*Das Museum II, Abb. 101*), где «Покинутая» имеет вариант подписи, приведённый Мейерхольдом.

Источники одиннадцати изображений (*илл. 3, 4, 7-II, 17, 22, 32, 42*) остались не установлены.

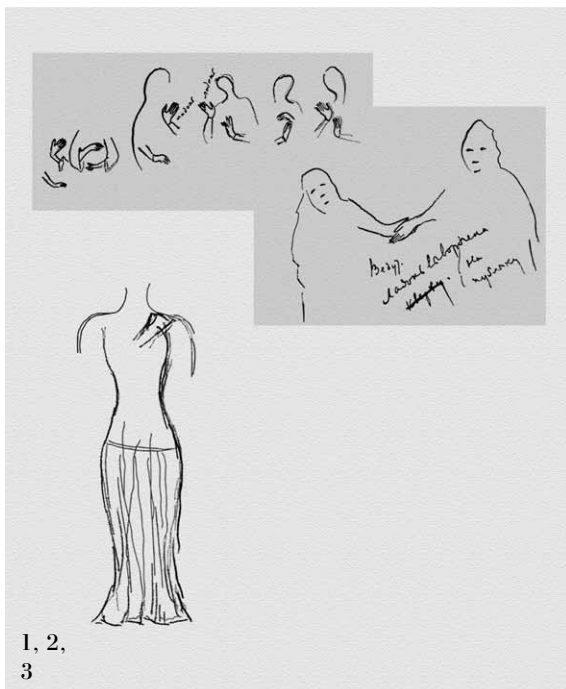
[1] Калька деталей репродукции из кн.: *Allgemeine Kunstgeschichte II*, р.121 (миниатюра из немецкого манускрипта «Вильгельм Оранский»).

Пометы Мейерхольда: «ладонь», «ладонь».
Ср. с.547.

[2] Калька фрагмента репродукции из кн.: *Allgemeine Kunstgeschichte II*, р.263 (Ян ван Эйк. «Портрет четы Арнольфини»).

Помета Мейерхольда: «Ведут. Ладонь выворочена на публику».
Ср. с.548.

[3] Набросок с неустановленного оригинала.



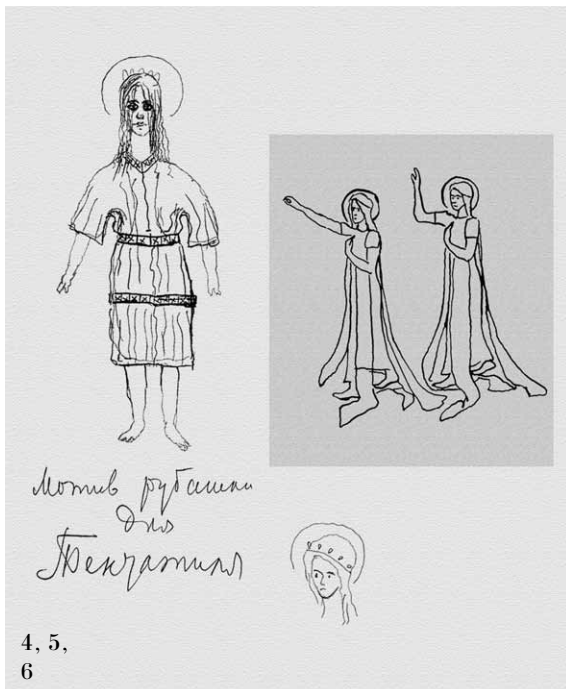
1, 2,
3

[4] Перерисовка с неустановленного оригинала.

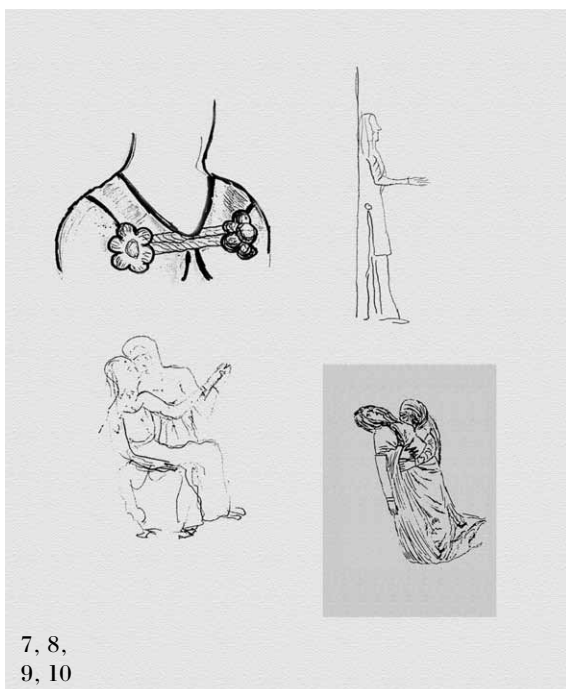
Помета Мейерхольда: «Мотив рубашки для Тентажиля».

[5] Калька фрагмента репродукции из *The Studio*, vol.16, p.136 (панно с выставки прикладного искусства). Ср. с.548.

[6] Перерисовка с репродукции из *The Studio*, vol.16, p.136 (голова одной из фигур с панно, использованного для рис. 5). Ср. с.548.



[7, 8, 9 и 10] Перерисовки и калька с неустановленных оригиналов.



[11] Перерисовка.

Помета Мейерхольда: «Нога».

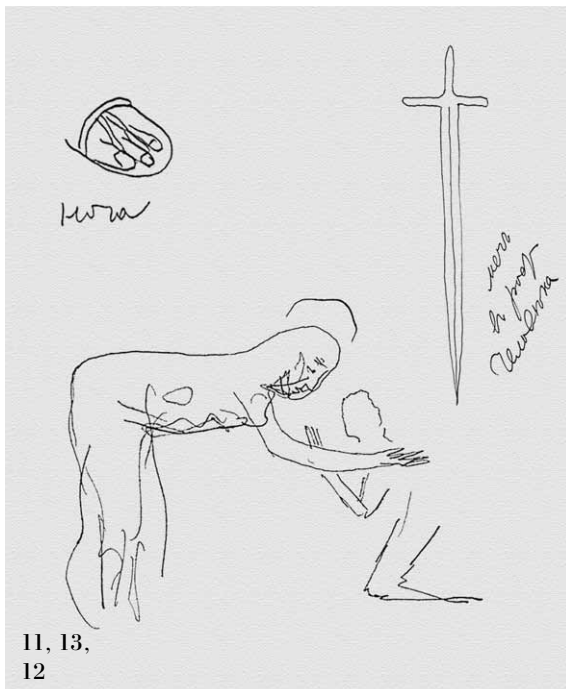
[12] Перерисовка репродукции из *The Studio*, vol.16, p.176 (Э.Бёрн-Джонс. «Милосердный рыцарь». 1863).

Ср. с.549.

[13] Перерисовка фрагмента репродукции из *The Studio*, vol.16, p.266 (У.Рейнольдс-Стивенс. «Ланселот и тенец»).

Помета Мейерхольда: «Меч в рост человека».

Ср. с.549.



[14] Калька репродукции из *The Studio*, vol.17, p.206 (Л.Бистольфи. «Христос»).

Ср. с.550.



[15] Калька репродукции из *The Studio*, vol.18, p.64 (А. Ван Вели. «Сказочные принцессы»).
Ср. с.550.

[16] Калька фрагмента репродукции из *The Studio*, vol.18, p.194 (Вышитое знамя для Вустерской кафедральной церкви по эскизу Ч.-М.Джера).

Помета Мейерхольда: «Обнажённая рука мужского костюма».
Ср. с.551.

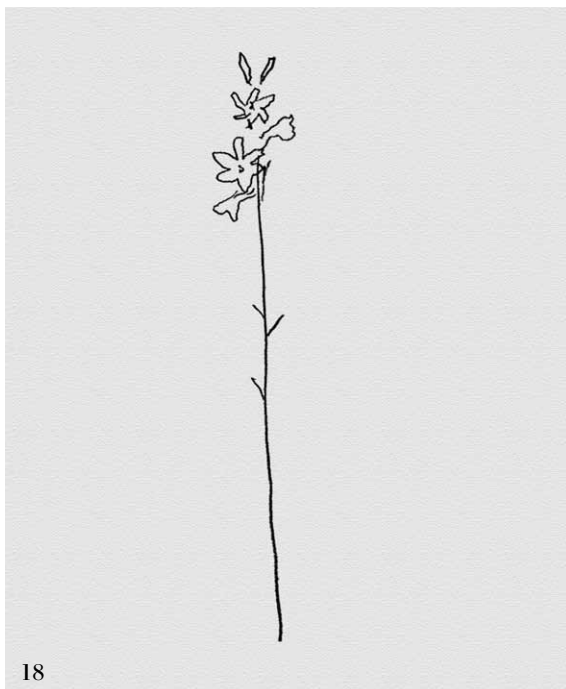
[17] Калька с неустановленного оригинала.

Помета Мейерхольда: «Мотив костюма Агловала».



15, 16,
17

[18] Перерисовка фрагмента репродукции из *The Studio*, vol.19, p.152 (М.Стокс. «Славься, Мария»).
Ср. с.552.



18

[19] Перерисовка с репродукции из *The Studio*, vol.19, p.229 (Э. Де Морган. «Итурил»).
Ср. с.552.

[20] Калька фрагмента репродукции из кн.: *Quicherat*, p.145 («Дамы одиннадцатого века», гравюра П.Селлье и А.-М.Хильдебранд по старинному подлиннику).
Ср. с.553.

[21] Калька фрагмента репродукции из *The Studio*, vol.21, p.191 (Г.Мунте. Гобелен).
Ср. с.553.

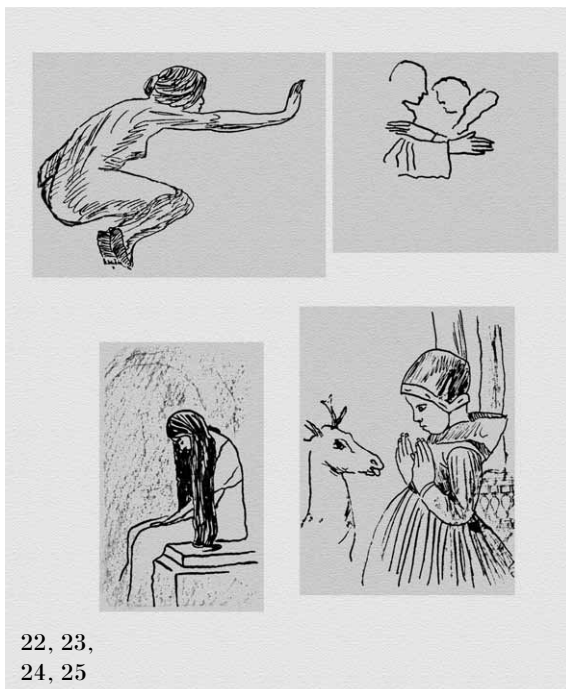


[22] Калька с неустановленного оригинала.

[23] Калька фрагмента репродукции из кн.: *Allgemeine Kunstgeschichte II*, p.296 (А. делла Роббиа. Барельеф).
Ср. с.554.

[24] Калька репродукции из *The Studio*, vol.21, p.241 (П.Беренс. «Скорбь»).
Ср. с.554.

[25] Калька репродукции из *The Studio*, vol.23, p.157 (М.Стокс. «Братец и сестрёнка»).
Ср. с.554.



[26] Перерисовка из кн.: *Quicherat*, р.149 (шене, рубаха франков). Ср. с.555.

[27] Перерисовка из кн.: *Quicherat*, р.148 (орнамент блио, одежды типа кольчуги). Ср. с.555.



[28] Перерисовка из кн.: *Quicherat*, р.171 (орнамент архиерейского облачения, гравюра П.Селлье и Д.Менье). Ср. с.555.

[29] Калька фрагмента репродукции из *The Connoisseur*, 1904, vol.8, р.199 («Марс и Венера» Боттичелли).

Помета Мейерхольда: «Мотив причёски».

Ср. с.555.



[30] Перерисовка из кн.: *Quicherat*, р.303.

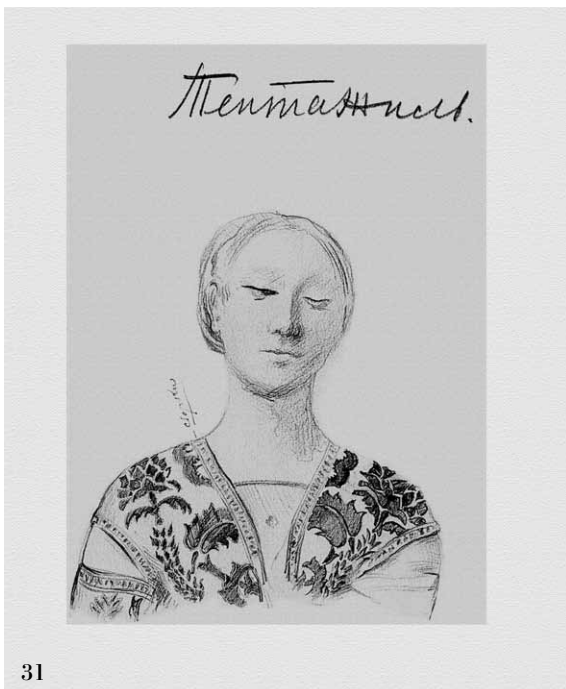


[31] Перерисовка репродукции из кн.: *Allgemeine Kunstgeschichte II*, р.326 (Ф.Лаурана. Бюст неаполитанской принцессы).

Помета Мейерхольда: «Тента-
жиль».

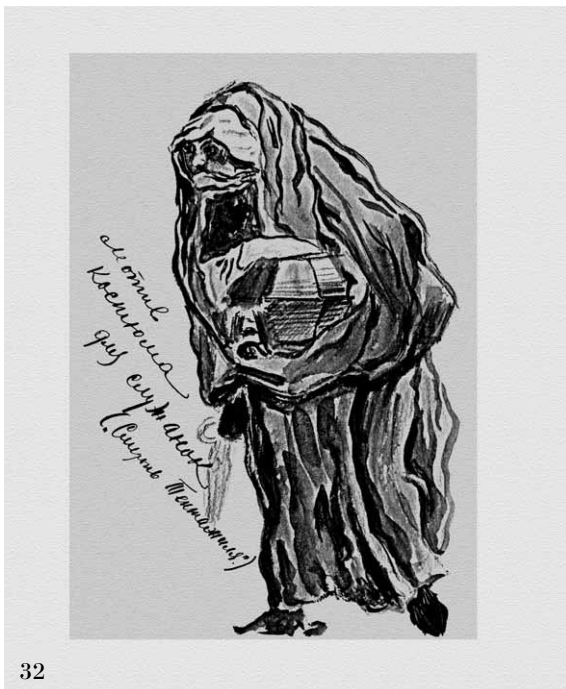
Помета художника, копировавшего
репродукцию: «сборки».

Ср. с.556.



[32] Перерисовка с неустановленно-го оригинала.

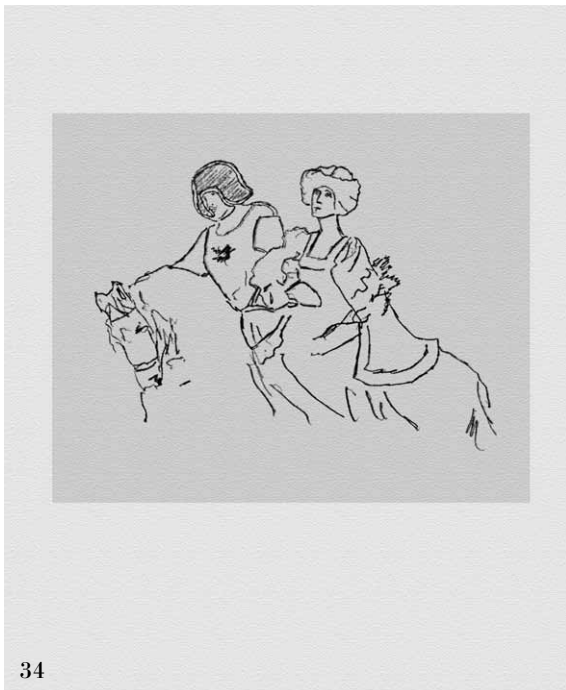
Помета Мейерхольда: «Мотив костюма для служанок («Смерть Тентажиля»»).



[33] Перерисовка репродукции из *The Connoisseur*, 1903, vol.5, p.1 (Дж.Бельтраффио. «Юный Христос»). Ср. с.556.



[34] Калька фрагмента репродукции из *The Studio*, vol.32, p.332 (К.Левингтон. Вышитое панно). Ср. с.556.



[35 и 36] Кальки репродукции из неустановленного издания (фрагмент фрески Боттичелли «Юность Моисея»). Ср. с.557.



[37] Калька репродукции того же фрагмента фрески Боттичелли из кн.: *Steinmann 1897*, p.57 (либо: *Steinmann 1903*, p.53).

[38] Калька репродукции из книги А.Л.Вольнского «Леонардо да Винчи», СПб, 1899, с.272 (Леонардо да Винчи. Этюд руки ангела к картине «Мадонна в гроте»).

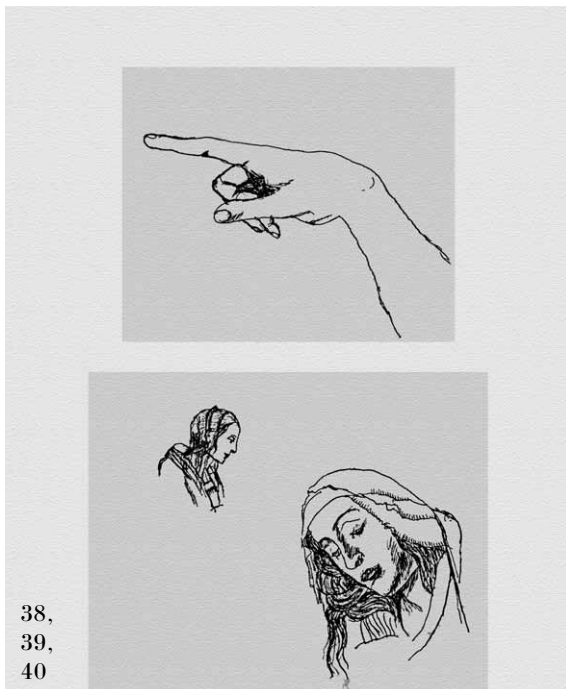
Ср. с.557.

[39] Калька фрагмента репродукции фрески Филиппино Липпи «Видение Марии св. Бернарду».

Ср. с.558.

[40] Калька фрагмента репродукции картины Боттичелли «Мадонна дель Магнификат».

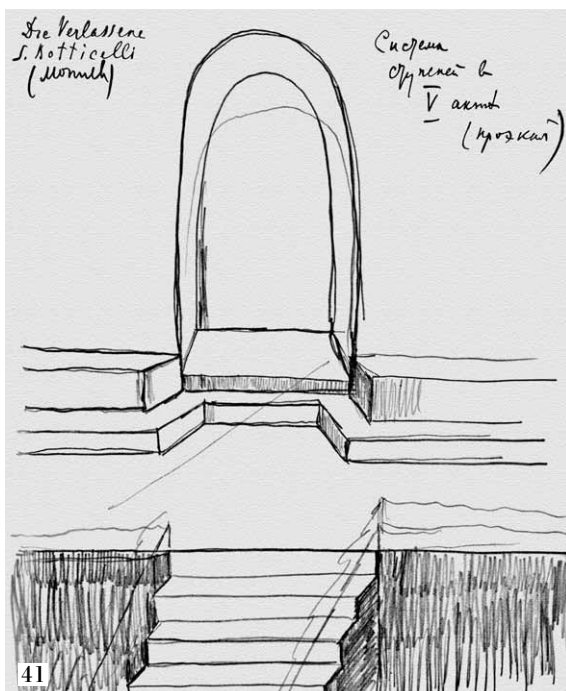
Ср. с.559.



[41] Перерисовка с репродукции из кн.: *Das Museum II*, Abb. 101 (архитектурный фон картины Боттичелли «Покинутая»; нижние ступени добавлены при перерисовке).

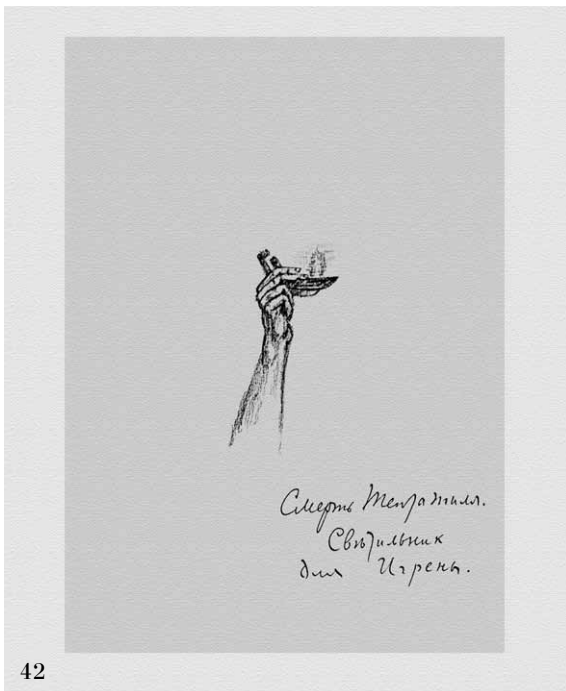
Пометы Мейерхольда: «Die Verlassene. S. Botticelli (мотив)», «Система ступеней в V акте (проект)».

Ср. с.559.



[42] Перерисовка с неустановленного оригинала.

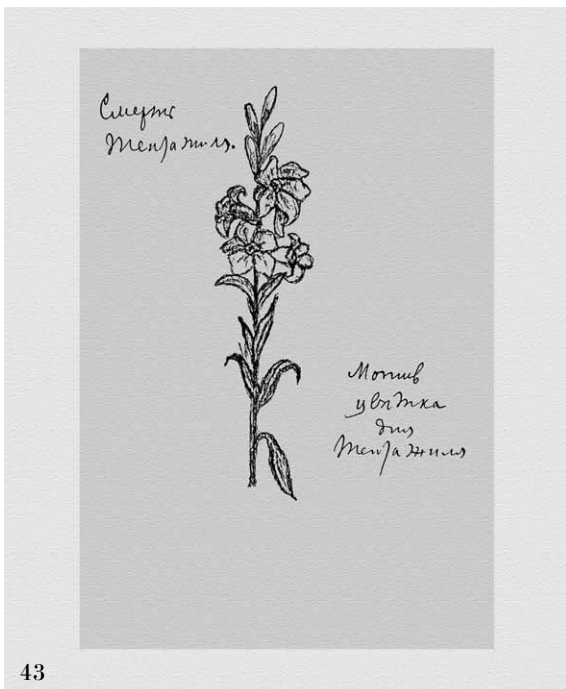
Пометы Мейерхольда: «Смерть Тентажиля», «Светильник для Игрены».



42

[43] Перерисовка цветка с репродукции из *The Studio*, vol. 31, p.71 (деталь картины Дж.Феникса «Благовещение»).

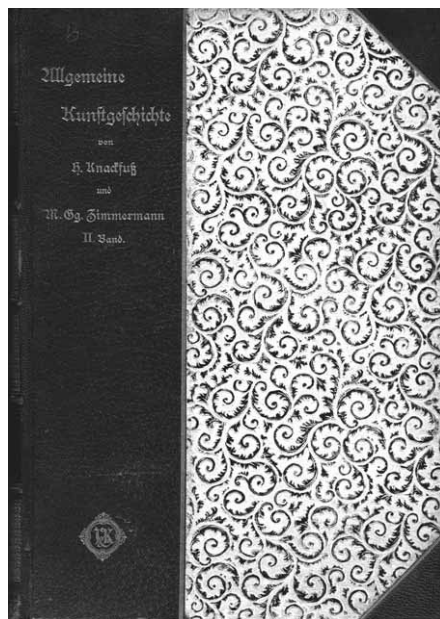
Пометы Мейерхольда: «Смерть Тентажиля», «Мотив цветка для Тентажиля».
Ср. с.517.



43

Удаётся отчасти установить порядок заполнения этой части монтажной тетради.

Первыми в неё были вклеены *илл. 1 и 2*, кальки, сделанные несомненно самим Мейерхольдом в библиотеке Репмана с иллюстраций из второго тома «Всеобщей истории искусств». Вслед за этим на ещё пустовавших страницах тетради возникли *илл. 4, 7, 8, 9* — перерисовки с неустановленных оригиналов.



Обложка книги

Allgemeine Kunstgeschichte von Knackfuss und Zimmermann

Помещённые за ними кальки и перерисовки из 16-21 томов «The Studio» (*илл. 5, 6, 12-16, 18, 19, 21, 24, 25*) расположены в точном порядке томов и соответственно порядку страниц внутри каждой книжки журнала. Они делались последовательно одна за другой. На этом этапе Мейерхольд и его помощники работали одновременно с томами «The Studio», «Всеобщей истории искусств» и «Истории костюма во Франции»: забракованную неудачную кальку с фоторепродукции мраморного бюста неаполитанской принцессы работы Ф. Лаурана (из «Всеобщей истории искусств») они использовали под кальки для *илл. 15 и 24* из «The Studio», а также для *илл. 23* из «Всеобщей истории искусств» и *илл. 20* из «Историей костюма во Франции», причём *илл. 20 и 23* были сделаны на лицевой стороне забракованной кальки, а *илл. 15 и 24* — на его обороте, и потому на реконструкции этого листа они отразились зеркально.

Как завершение первого этапа работы в тетрадь были вклеены три перерисовки, выполненные профессиональной рукой и отвечающие, очевидно, сложившемуся к тому времени представлению режиссёра о персонажах спектакля (*илл. 31-33*).

Шесть следующих листов были вырезаны из тетради. Возможно, они не были связаны со «Смертью Тентажиля». На уцелевшей полоске от одного из них виден остаток круглой планировки, подобной тем, которые публикуются на с.561.

Остальные изображения следует отнести к второму этапу работы, когда в тетрадь были включены преимущественно кальки с репродукций произведений художников Возрождения (илл. 36-41); тогда же появилась перерисовка архитектурного фона «Покинутой» Боттичелли, сделанная непосредственно на странице тетради. От сильного нажима карандаша рисунок отпечатался на двух следующих страницах, на которые уже после этого были вклеены мастерски выполненные илл. 42 и 43. Три последние рисунка — система ступеней декорации пятого акта, цветок Тентажиля и светильник Игрэны были использованы в спектакле.

В качестве комментария к атрибутированным перерисовкам и калькам второй части «Монтировочной», на с.547-559 воспроизведены репродукции произведений, скопированных Мейерхольдом (в редких случаях) и по его поручению. Почти все репродукции заимствованы из изданий, которые летом 1905 года были в распоряжении Мейерхольда и его сотрудников; ссылки на эти издания даны выше в подписях к факсимильно воспроизведённым листам альбома. Исключение составили «Видение Марии Св. Бернарду» Ф.Липпи и «Мадонна дель Магнификат» Боттичелли (илл. 39 и 40) — осталось неясным, с каких изданий были сделаны на одном листе две эти кальки.

К рис.1 на с.535.

Миниатюра из немецкой рукописи «Вильгельм Оранский». 1334.

В «Монтировочной» точно калькировано положение рук всех шести фигур.



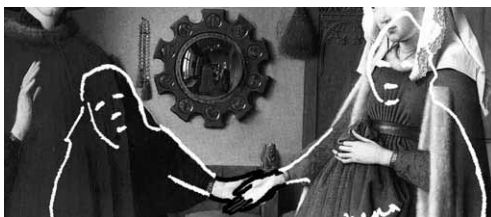
К рис. 2 на с. 535.

Jan van Eyck. «Портрет четы Арнольфини» («Парный портрет»). 1434.

Ван Эйк, Ян (ок. 1390-1441) — нидерландский живописец.



Компьютерное наложение подтверждает, что положение рук и ладоней калькировано точно; в остальном фигуры намечены произвольно.



К рис. 5 на с. 536.

Панно с выставки прикладного искусства в Хиршвальдской галерее. Берлин.

Калькированы третья и четвертая фигуры слева.



К рис. 6 на с. 536.

Панно с выставки прикладного искусства в Хиршвальдской галерее. Берлин. Фрагмент



К рис. 12 на с. 537.

Edward Coley Burn-Johns. «Милосердный рыцарь». 1863.

Бёрн-Джонс, Эдвард Коули (1833-1898) — британский художник.



К рис. 13 на с. 537.

William Ernest Reynolds-Stephens. «Ланселот и пленец».



К рис.14 на с. 537.

Leonardo Bistolfi. «Христос».

Бистольфи, Леонардо (1859-1933)

— итальянский скульптор.



К рис.15 на с. 538.

Anton Van Welie. «Сказочные принцессы».

Ван Вели, Антон (1866-1956) —
нидерландский художник.



К рис. 16 на с. 538.

Вышитое знамя для Вустерской кафедральной церкви по эскизу Charles March Gere.

Калькирован фрагмент облачения Христа.

Джер, Чарльз Марч (1869-1975) — британский художник и мастер декоративно-прикладного искусства.



К рис.18 на с. 538.

Marianne Stokes. «Славься, Мария».

Стокс, Марианна (1855-1927) — австрийская художница.



К рис.19 на с. 539.

Evelyne De Morgan. «Игурил».

Де Морган, Эвелин (1855-1919) — британская художница.



К рис. 20 на с. 539.

«Дамы одиннадцатого века». Гравюра Р. Sellier и Adolf Mathias Hildebrand по старинному подлиннику.

Калькировано положение рук фигуры слева.

Хильдебранд, Адольф Матиас (1844-1918) — генеалог, геральдист, иллюстратор книг.

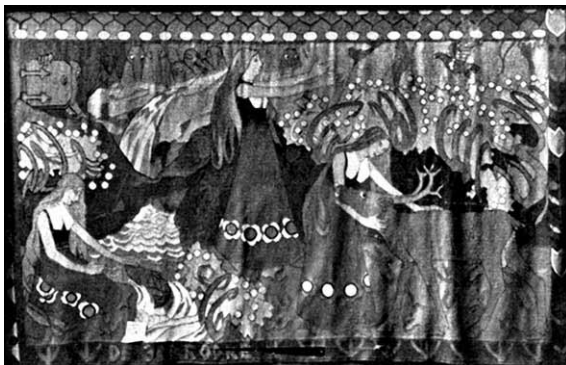


К рис. 21 на с. 539.

Gerhard Munthe. «Три брата, превращённых в оленя, птицу и рыбу, и три дочери Севера», гобелен.

Калькирована группа справа.

Мунте, Герхард (Петер Франц Вильгельм) (1849-1929) — норвежский художник и дизайнер. По мотивам норвежских народных сказок создал серии акварелей, которые были переведены в гобелены.



К рис. 23 на с. 539.

Andrea della Robbia. «Встреча святых Франциска Ассизского и Доминика», барельеф для лоджии госпиталя Сан-Паоло во Флоренции. 1490-1495.

Делла Роббиа, Андреа (1435-1525) — флорентийский скульптор.



К рис. 24 на с. 539.

Peter Behrens. «Скорбь».

Беренс, Петер (1868-1940) — немецкий живописец, график, архитектор, мастер декоративно-прикладного искусства.



К рис. 25 на с. 539.

Marianne Stokes. «Братец и сестрёнка».



К рис. 26 на с. 540.

Шенс, мужская верхняя рубаха франков (из Императорской сокровищницы в Вене).



К рис. 27 на с. 540.

Блио, верхняя мужская одежда типа кольчуги (из Императорской сокровищницы в Вене).



Срисован орнамент отделки.



К рис. 28 на с. 540.

Орнамент омофора (архиерейского облачения) Томаса Бекета. Гравюра P.Sellier и D.Meunier.



К рис. 29 на с. 540.

Botticelli. «Марс и Венера». Ок. 1485. Скопирована голова Венеры.

Боттичелли (1445-1510) — итальянский художник.



К рис. 31 на с. 541.

Francesco Laurana. Бюст неаполитанской принцессы.

Лаурана, Франческо (ок. 1430-1502) — итальянский скульптор.



К рис. 33 на с. 542.

Giovanni Antonio Beltraffio. «Юный Христос».

Бельтраффио, Джованни Антонио (1467-1516) — итальянский живописец.



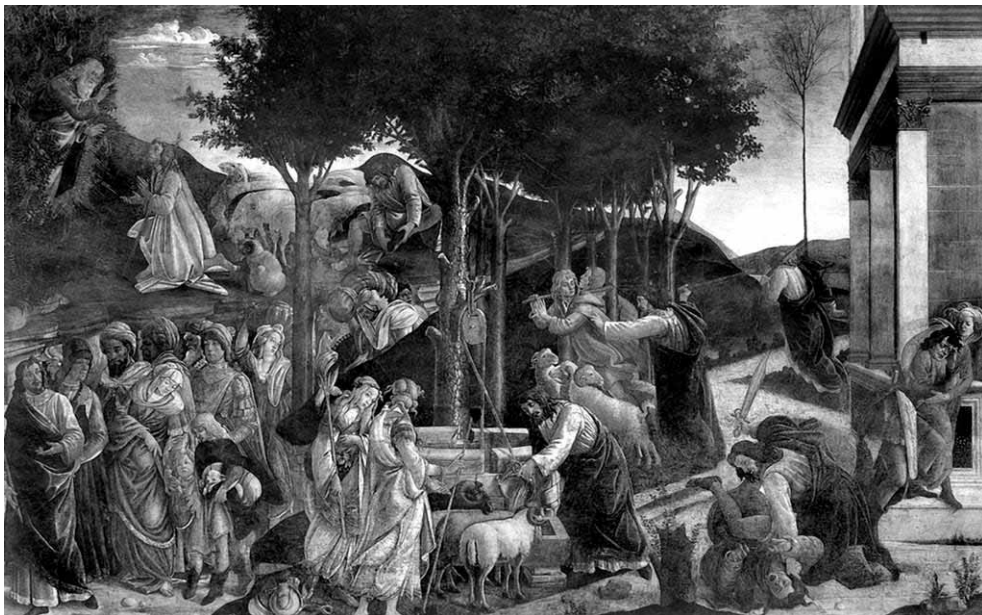
К рис. 34 на с. 543.

Clara Levington. Вышитое панно.

Калькированы две центральные фигуры.

Левингтон, Клара (1873/1874-?) — британский мастер декоративно-прикладного искусства.





К рис. 35-37 на с. 543.

Botticelli. «Юность Моисея». Фреска. 1481-1482.

Калькирован фрагмент: дочери Иофора. На кальке 35 оригинал передан искажённо. Калька 37 сделана по фоторепродукции Д.Андерсона из издания: *Steinmann 1897*, р.57 (либо: *Steinmann 1903*, р.53).



К рис. 38 на с. 544.

Leonardo da Vinci. Этюд руки ангела к картине «Мадонна в гроте». 1483-1490/94.

Леонардо да Винчи (1452-1519) — итальянский художник и учёный.



К рис. 39 на с. 544.

Filippino Lippi. «Видение Марии св. Бернарду». Ок. 1486.

Калькирован фрагмент: голова Марии.

Липпи, Филиппино (1460-1505) — итальянский художник.



К рис. 40 на с. 544.

Botticelli. «Мадонна дель Магнификат». Ок. 1482-1483.

Калькирован фрагмент: голова Марии.



К рис. 41 на с. 544.

Botticelli. «Покинутая». 1485-1490.



282. «Смерть Тентажиля»

Монтировочная тетрадь

(часть третья)

Предварительная монтировка «Смерти Тентажиля» составлена Б.К.Прониным по режиссёрскому экземпляру Мейерхоolda. Режиссёрской планировке двух первых актов отвечают пункты 1-6, 10 и 11, есть и прямые цитаты из режиссёрского экземпляра («петли пищат чуть-чуть», «слегка пищат петли дверей»). Учтены некоторые детали, подсказанные текстом пьесы, но едва ли использованные в спектакле.

Пункты 3-6 и 10-13 отмечены галочкой: они требовали, очевидно, дополнительного внимания.

[I акт]

- 1) Холмик *B*¹ (в глубине сцены право).
- 2) Лилия с длинным стеблем (её срывает Тентажилё).
- 3) Пригорок *D*.
- 4) Мостик *A* с перилами *A* (горбатый).
- 5) Лесенка *C* (на пригорок *D*).
- 6) Ложе на пригорке *D*.
- 7) Звук моря.
- 8) Звук шума деревьев («стонут»).
- 9) Луна (заходит за замок)².

II акт³

- 10) Эолова арфа *декоративная*⁴.
- 11) Постель Тентажиля *декоративная*.
- 12) Дверь в башню тяжёлая, железная.
- 13) [Шпага. — *Зачёркнуто*.] Меч Агловаля (старый меч)⁵. *NB* «Помаётся».
- 14) Лампа, спускающаяся сверху⁶.
- [15) Звук — крик петуха. — *Зачёркнуто*.]⁷
- 16) Звук ключа в замке двери.
- 17) Звук дверей (петли пищат чуть-чуть, один звук — тоскливый).
- 18) Два больших кольца на двери.

III акт⁸

- 19) Звук дверей — «слегка пищат петли дверей».
- 20) Ножницы (у 3-ей служанки).
- 21) Манекен Тентажиля (?). *Двойной костюм Тентажиля*⁹.
- 22) Золотые кудри Белланжеры и Игрэны.
- 23) Звук падения тела.
- 24) Лампа Игрэне (светильник).

V акт

25) Большая железная дверь под сводами (без петель).

26) Коридоры освещаются рядом ламп?¹⁰

¹ Буквенные обозначения фрагментов декорации первого акта (*A, B, C, D*) в первых шести пунктах монтировки и «цветок на длинном стебле» отвечают разработке сценического действия, намеченной в режиссёрском экземпляре.

² Неясно, был ли использован в декорации первого акта мотив луны, скрывающейся за замком.

³ Второй акт спектакля соответствовал второму и третьему актам пьесы.

⁴ Курсивом в этом и следующих пунктах выделены пометы, сделанные Мейерхольдом.

⁵ В тексте перевода А.М.Ремизова фигурировала шпага, в ходе репетиций «шпагу» заменили на «меч». В эскизах С.Ю.Судейкина в руках у Агволя меч (см. с.576).

⁶ Упомянутая в тексте пьесы «лампа, спускающаяся сверху», едва ли использовалась в декорации.

⁷ От намерения ввести в звуковую партитуру третьего (по пьесе) акта отсутствующий у Метерлинка «крик петуха» режиссёр отказался, эта помета перечёркнута в монтировке, в режиссёрском экземпляре и в экземпляре помрежа.

⁸ Соответствует четвёртому акту пьесы.

⁹ Мейерхольд отметил необходимость двойного костюма Тентажиля — для исполнительницы и для манекена, который использовали в сцене похищения.

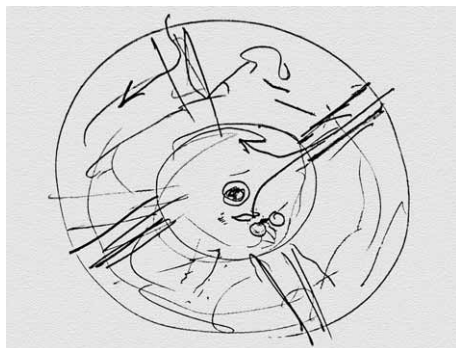
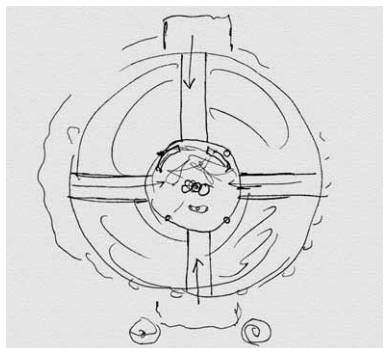
¹⁰ Этот пункт в вопросительной форме мог быть внесён в монтировку кем-либо из художников. Упомянутые в реплике Белланжеры во втором акте пьесы «коридоры, освещённые рядом ламп», могли быть использованы в декорациях четвёртого и пятого актов (над которыми работал Сапунов), но не понадобились в спектакле.

283. «Смерть Тентажиля»

Монтировочная тетрадь

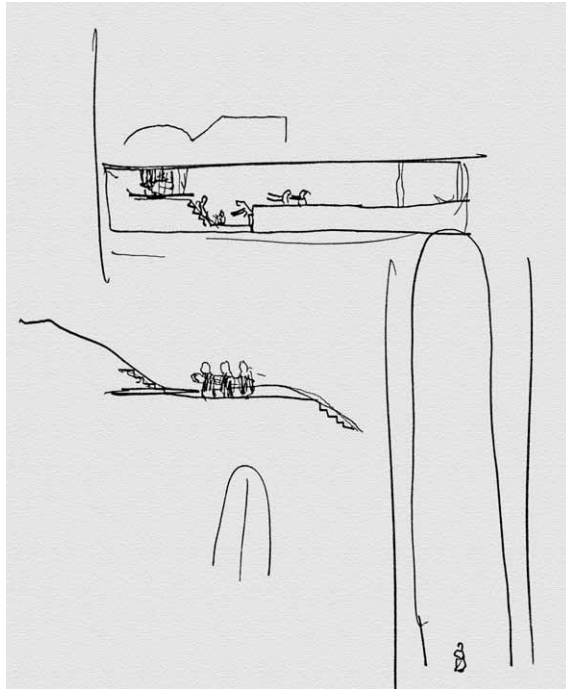
(часть четвёртая)

Две страницы тетради заняты набросками, не поддающимися комментированию. Край круглой планировки заметен также на узкой полоске от вырезанной страницы.



284. «Смерть Тентажиля»
Монтировочная тетрадь
(часть пятая)

Наброски всех четырёх декораций «Смерти Тентажиля» сделаны Мейерхольдом:



Каждый из этих рисунков — не планировка пространства сцены, а схематично намеченный эскиз общего вида будущей декорации со стороны зрителей. Сообщая свои замыслы работающим с ним художникам, режиссёр показывает сцену не сверху, в плане, а из зрительного зала, размечает её зеркало, а не планшет. Подобные эскизы Мейерхольд будет впоследствии делать даже для А.Я.Головина в их общих программных спектаклях.

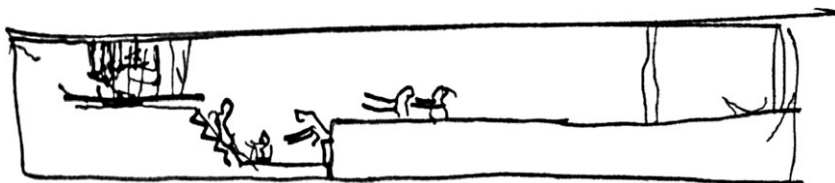
Рисунки возникли тогда, когда уже были найдены окончательные решения двух первых декораций, но в режиссёрском экземпляре не была завершена разработка четвёртого и пятого актов.

Верхний рисунок относится к первому акту:



Рисунок предельно лаконичен, дана лишь структура первого плана декорации — арка моста (слева), лесенка на площадку возвышения (наклонной прямой линией) и прямоугольник возвышения, обрывающийся справа.

Планировка второй декорации (комната Игрэны и Белланжеры, второй и третий акты) также сочинена Мейерхольдом:



Правую часть сцены он ограничивал по авансцене длинной мраморной скамьёй (на рисунке она непропорционально высока), на ней предполагалось расположить цветы. По высоте она была до колен исполнителей, этот приём Мейерхольд наметил и в подготовительных заметках к «Семи принцессам» (см. с.391). Две обращённые влево фигурки с вытянутыми руками — Игрэна и Белланжера в основном эпизоде второго акта. Три фигурки почти в центре эскиза между мраморной скамьёй и круто поднимающейся лестницей — Игрэна, Тентажиль и Белланжера в центральном эпизоде третьего акта. В левой части сцены на высокую площадку поднята большая дверь в коридоры замка — попытка Игрэны, Белланжеры и Агловаля не позволить ей распахнуться составляют кульминацию третьего акта.

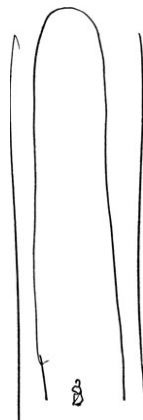
В первоначальном наброске к четвёртому акту была заложена идея движения, подъёма вверх. Пустую площадку режиссёр предполагал ограничить по краям двумя лестницами — поднимающейся снизу (справа) и уходящей наверх (слева):



Лестница, ведущая снизу, могла пригодиться в начале акта для подсказанного авторской ремаркой выхода служанок королевы — они, по тексту пьесы, живут у подножия замковой башни и появлялись бы оттуда, снизу. Лестница, идущая вверх, туда, где (по тексту пьесы) обитает королева, пригодилась бы для финала акта: по ней служанки уносили бы похищенного Тентажиля и вслед за ними устремлялась бы пробудившаяся Игрэна. В центре рисунка изображена процессия похитительниц, направляющихся к левой лестнице. От этой планировки режиссёр отказался.

В рисунке к пятому акту намечено соотношение крохотной фигурки Игрэны и вытянутой вверх огромной двери, но отсутствуют ступени лестницы, а именно на них в окончательном варианте строились мизансцены пятого акта.

Как и в наброске к четвёртому акту, образное решение здесь ярче и точнее планировочного. Незаконченный набросок двухстворчатой двери для пятого акта был едва ли не ошибкой режиссёра: дверь, преградившая путь Игрэне, была «вся целая», «вделана в стену», без петель и замков.



285. «Смерть Тентажиля»
Монтировочная тетрадь
(часть шестая)

Книги, просмотренные у Репмана.

Материалы.

Allgemeine Kunstgeschichte von Knackfuss und Zimmermann. Zweiter Band: Kunstgeschichte der Gotik und Renaissance¹. Erster Band: Altertum und Mittelalter².

The Connoisseur³.

Geschichte des Deutschen Kunstgewerbes. Von Jakob von Falke⁴.

Записи связаны с работой Мейерхольтда в домашней библиотеке В.Э.Репмана. Список сделан не в один приём, названы, очевидно, не все просмотренные издания.

¹ Имеется в виду второй том «Всеобщей истории искусств» Х.Кнакфусса и М.-Г.Циммерманна (Leipzig, 1900), посвященный искусству готики и Ренессанса. К этому изданию восходят илл. 1, 2, 23 и 31 (см. с.535, 539, 541).

² Запись свидетельствует о просмотре первого тома «Всеобщей истории искусств» Кнакфусса и Циммерманна (Leipzig, 1897), посвящённого античности и средневековью.

³ Журнал «The Connoisseur» издавался в Лондоне с сентября 1901 года и публиковал статьи по истории живописи, о прикладном искусстве и о частных коллекциях. Экземпляры журнала с владельческой пометой «Репманъ» сохранились в Музее книги РГБ. К «The Connoisseur» восходят илл. 29 и 33 (см. с.540 и 542).

⁴ Иллюстрации из «Истории немецкого прикладного искусства» Я. фон Фальке (1888) не использованы в «Монтировочной».

На обороте списка — следы записи: *Arthur Pougin. Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent. Paris, Firmin-Didot.* Имелся в виду «Исторический и иллюстрированный словарь театра и искусств, которые к нему относятся» А.Пужена (Париж, 1885).

В бумагах Студии есть также запись: «Catalogue officiel illustré de L'exposition Rétrospective de l'art français de origines à 1800 [Paris, 1900]» — имелся в виду иллюстрированный каталог выставки старинного французского искусства.

286. «Смерть Тентажиля»
Монтировочная тетрадь
(часть седьмая)

Последняя часть «Монтировочной» связана с намерением ввести в репертуар Студии ещё одну — помимо «Смерти Тентажиля» — пьесу Метерлинка, «Принцессу Мален» или «Пелеаса и Мелисанду». В конце тетради Мейерхольтд сделал три отсылки к 16, 17 и 18 томам «The Studio» (точно обозначив их выходные данные); там же появилась перерисовка из 18 тома, но её источник не был обозначен. Эти заготовки, не имевшие отношения к «Смерти Тентажиля», делались на последних листах тетради. Сначала

Мейерхольд отметил иллюстрации к ключевым сценам «Принцессы Мален» (встречу Гиальмара и Мален у фонтана, 2 акт, 6 картина) и «Пелеаса и Мелисанды» (их свидание у родника в парке, 4 акт, 4 картина); затем он выбрал женский костюм и рисунок сукон для «Принцессы Мален».

[1]

«Peleas and Melisanda». By Gerald E. Moira. The Studio, vol.XVI, № 74, May, 1899, стр.242.



Дж.Моира. «Пелеас и Мелисанда»

[2]

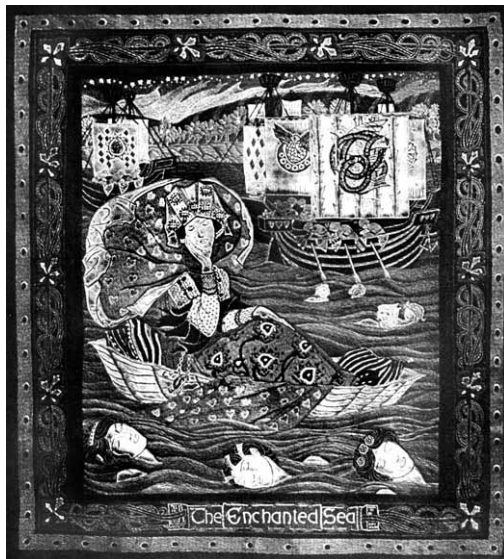
«Принцесса Мален» по By Jessie M. King (Glasgow). Vol.XVII, № 75, June, 1899, стр.264.



Эскиз книжной иллюстрации. Джесси М. Кинг (Глазго)

[3]

Возможный костюм для женщин из «Мален». Vol.XVIII. № 79. Oct. 16, 1899, стр.277.



Г.А.Пэйн. «Очарованное море», вышитое панно

Обложка тетради №79 открывает XVIII том, а страница 277 находится в том же томе, но в тетради № 82.

[4]

Сукна к «Мален».



Перерисовка с репродукции вышитой ширмы М.Дж.Ньюилл из *The Studio*, vol.18, p.190.



М.Дж. Ньюлл. Вышитая ширма

287. С.Ю.Судейкин Эскизы к первому акту «Смерти Тентажиля»

Серия из восьми эскизов С.Ю.Судейкина, относящихся к первому акту пьесы, появилась на том этапе контактов режиссёра с художником, когда уже были установлены опорные элементы декорации (отмеченные в ранней монтировке арка моста и возвышение, см. с.562) и определены моменты действия, которые предполагалось акцентировать статичными барельефами.

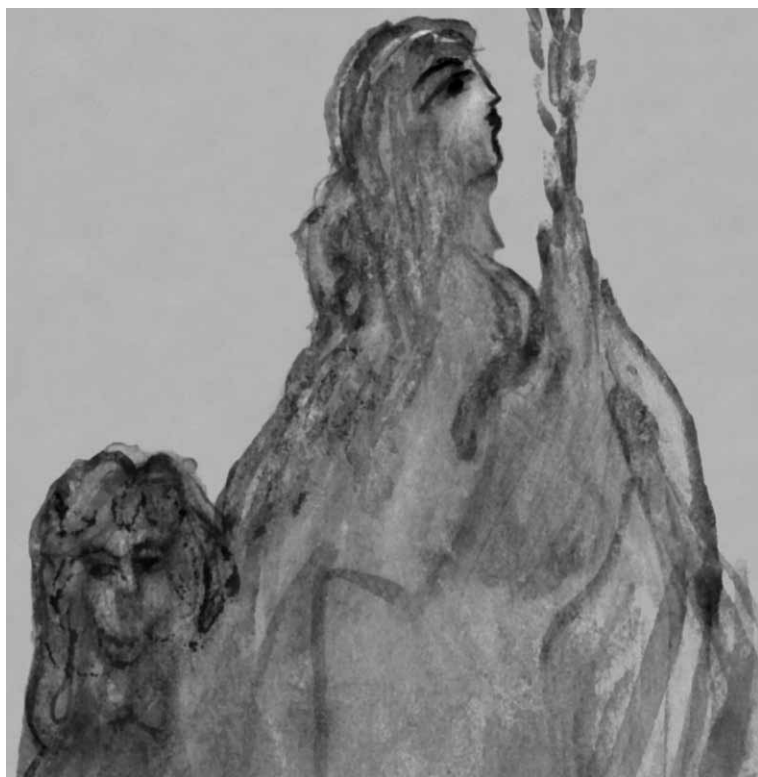
Если в трактовке сценического пространства делался упор на декоративность общей картины, то рисунок будущих мизансцен режиссёр и художник намечали иначе. При мягкости контуров фигуры персонажей даны Судейкиным статуарно, скульптурно, барельефами — даже в том единственном эскизе, где Игрэна и Тентажиль изображены в движении.

В сравнении с иллюстрациями к пьесе, выполненными Судейкиным в 1903 году и строившимися на орнаментальном плетении линий, в эскизах исчезла манерная вычурность и капризно-чувственная беспомощность поз, изменились масштабы конфликта и сложилась иная трактовка персонажей и их пластики, продиктованная намерением приблизиться к «движениям Мадонны» и ощущением подлинного трагизма общей ситуации.

В.Н.Соловьёв считал, что режиссёр и художник искали «предумышленную статику» с тем, чтобы «помочь артистам выявить всю значимость внутреннего диалога» (*Аполлон*, 1917, № 8-10, с.19), но ни один из эскизов не был процитирован в режиссёрском экземпляре.

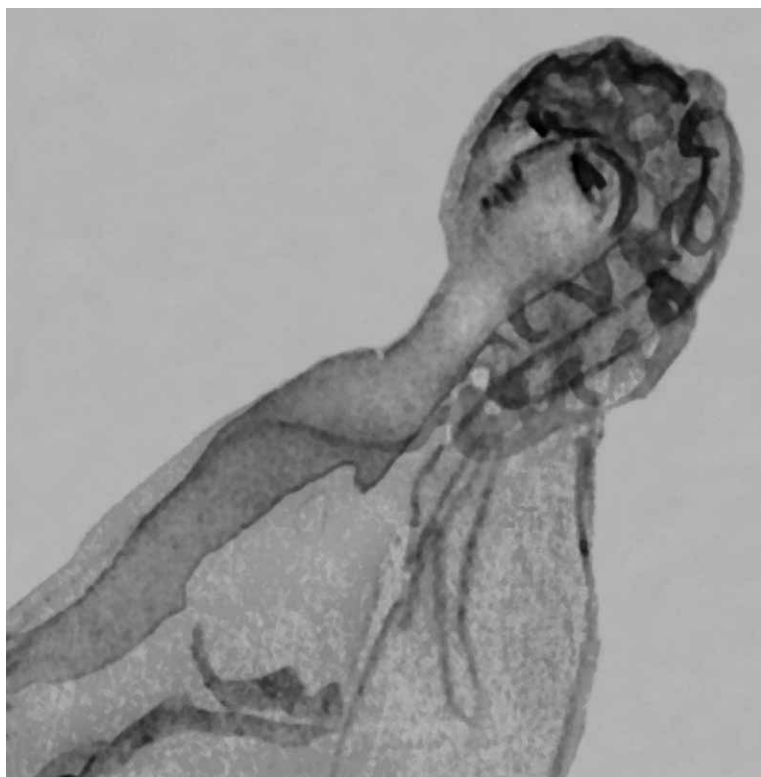


С.Ю.Судейкин
Иллюстрация к первому акту
«Смерти Тентажиля». 1903



Все восемь эскизов подписаны художником, датированы 1905 годом и пронумерованы им в последовательности, отвечающей развитию сюжета в первом акте. Возможно, эскизы 6 и 7 следовало бы поменять местами.







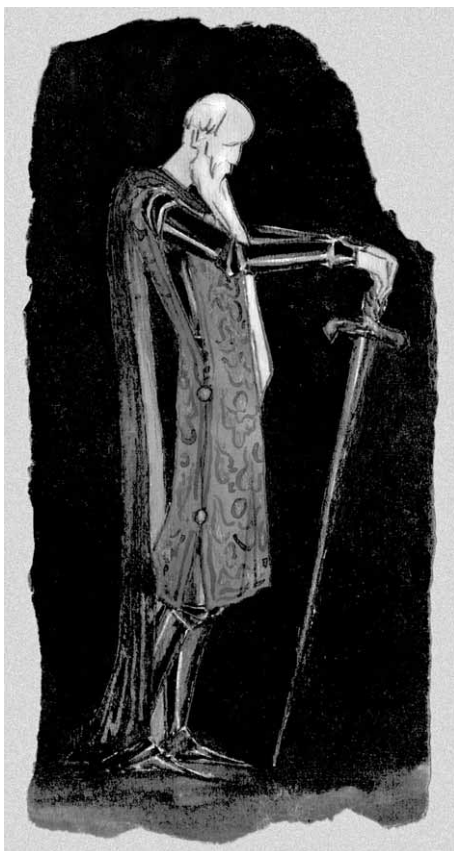




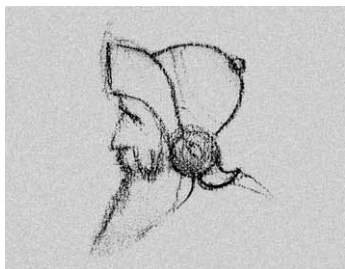




288. С. Ю. Судейкин
Эскизы костюма и грима
Агловаля к «Смерти Тентажиля»

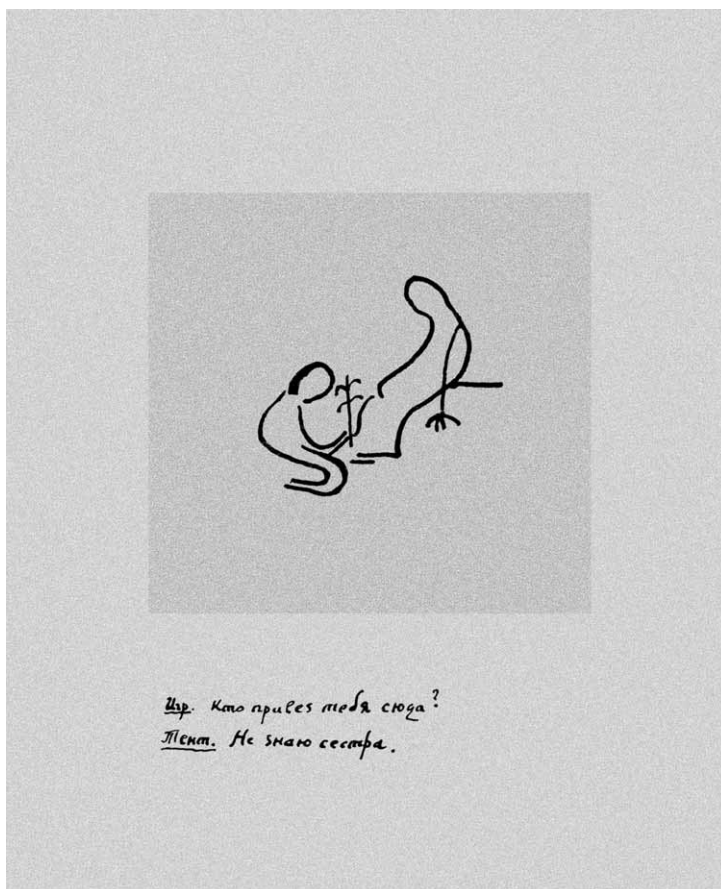


В отличие от предварительных набросков костюма и грима Агловаля Судейкин в окончательном эскизе увидел его участником трагических событий, подчеркнув его глубокую старость (не дряхлость) и наделив незаурядной внутренней значительностью.



289. А.М.Ремизов

Мизансцена первого акта «Смерти Тентажиля»



На паспарту А.М.Ремизовым написана цитата из выполненного им перевода:

Игр. Кто привез тебя сюда?

Тент. Не знаю сестра.

Точно датировать рисунок не удастся; он мог возникнуть ещё осенью 1903 года, когда постановка «Смерти Тентажиля» в переводе Ремизова замышлялась в Товариществе новой драмы (см.: *Наследие 2*, с.11).

Рисунок лаконичен и точен в характеристике персонажей и общей ситуации пьесы, переданы беззащитность Тентажиля (лилия в его руках смотрится как крест) и беспомощно опущенные руки Игрэны, знающей, что ей не удастся защитить его. Скорбные силуэты их фигур обращены друг к другу, но они не вступают в прямой контакт, изображён не момент диалога, а пауза, безмолвный барельеф.

Рисунок скопирован Мейерхольдом в режиссёрский экземпляр (см. с.463), где он заметно отличается от набросков, сделанных Мейерхольдом самостоятельно.

290. Н. Н. Сапунов**Эскиз декорации второго акта «Смерти Тентажиля»**

На обороте этого эскиза две надписи, одна принадлежит Н.Н.Сапунову («Эскиз декорации “Смерть Тентажиля” М.Метерлинка. Театр Комиссаржевской, год 1907, Н. Сапунов»), другая сделана С.Ю.Судейкиным («Написано в Петербурге после представления “Сестры Беатрисы” по впечатлению спектакля. Сергей Судейкин. 1915 года 11 августа»).

«Смерть Тентажиля» сохранялась в планах Мейерхольда после его переезда в Петербург зимой 1905/06 года и в сезоны его службы в Драматическом театре В.Ф.Комиссаржевской, но цель появления этого эскиза декорации ко второму и третьему актам пьесы не ясна. В спектакле Студии на Поварской автором декораций к этим актам пьесы был С.Ю.Судейкин. Эскиз повторяет планировку студийной декорации, использует её основные конструктивные элементы и воспроизводит мизансцену Игрэны и Белланжеры в начальном эпизоде второго акта.

РАЗДЕЛ ДЕВЯТЫЙ

291. «Шлюк и Яу». Суфлёрский экземпляр

Рабочие экземпляры «Шлюка и Яу» — режиссёрский, суфлёрский, помощника режиссёра и монтировочный — были обнаружены в 1993 году В.Я.Кузиной в Доме-музее К.С.Станиславского в книжных шкафах его кабинета среди книг его личной библиотеки. Для всех четырёх экземпляров в Студии летом 1905 года были переплетены соответствующие страницы предварительно разброшюрованных книг второго тома «Собрания сочинений» Г.Гауптмана в издании С.Скирмунта (М., 1903), где пьеса напечатана в переводе Ю.К.Балтрушайтиса.

Рисунок спектакля ни в одном из этих экземпляров не закреплён.

В режиссёрском экземпляре работал В.Э.Репман, его редкие пометы пассивно и неполно фиксируют упомянутые в пьесе предметы реквизита и отдельные постановочные задания драматурга, не отразившиеся в последующих решениях. Намечены сокращения и правка текста, продолжавшиеся в ходе репетиций. На одной из первых страниц — выписка из кн. A.Racinet. *Le costume historique*. Livraison 15: «Время L[ouis] XVI — 3 периода. В первом — кульминационный пункт роскоши, вакханалии, “*panier*”, высоких причёсок, вычура — 1776, 77, 78 годы. *Panier* — до 4-х, 5-ти метров в окружности. Юбка, обнаруживающая обувь на высоких каблуках. Причёски так высоки, что лицо оказывалось на второй трети всей фигуры. Причёски с пружинной — опускающие причёску на фут, даже на два».

Экземпляр помощника режиссёра использовался в процессе репетиций. Рабочие пометы сделаны в нём преимущественно тогда, когда Репман, очевидно, отошёл от руководства подготовкой спектакля; они сжато и неполно закрепили разновременные принимавшиеся решения постановочного характера, в них отразился ход работы, а не её результат. К генеральным репетициям (к 22 и 23 октября) экземпляр помрежа не был окончательно оформлен, как и монтировочный экземпляр, и потому осталась не закреплена сложившаяся в репетициях усложнённая и (судя по другим документам) щедро разработанная структура сценического действия.

Экземпляр суфлёра содержит появившийся в ходе репетиций окончательный вариант текста пьесы, сокращённый более чем на треть. Помимо изъятия длиннот при правке отказывались от попыток переводчика воспроизвести жаргон, на котором объясняются Яу и Шлюк (их роли у Гауптмана написаны прозой), от нарочитости в передаче их плебейского просторечия и косноязычия («дохтур», «каженный»; «сивуха» заменена на «водку», «избёнка» на «домишко», «парень» на «приятель» и т.п.). Сняты многие бурлескные шутки персонажей, не всегда безусловно удававшиеся переводчику.

Пометы суфлёра носят служебный характер, они приведены в редакторских подстрочных примечаниях (с указанием: «экз. суфлёра»); там же даны рабочие пометы

из экземпляра помрежа (с указанием: «экз. помрежа») и пометы Репмана из режиссёрского экземпляра (с указанием: «экз. Репмана»).

Публикуя окончательный текст суфлёрского экземпляра, пришлось отказаться от воспроизведения первоначальных вариантов реплик, подвергнутых правке, и купюр, сделанных театром.

ШЛЮК И ЯУ

Драматическое произведение на смех и поругание, с пятью перерывами

Перевод Юрг. Балтрушайтиса

С л я й. Как? Это что же будет — по хозяйству?

П а ж. История особенного рода.

С л я й. Посмотрим. Госпожа жена, садитесь.

Пусть жизнь идёт, моложе нам не быть.

Шекспир. «Укрощение строптивой». Пролог.

Перевод Юрг. Балтрушайтиса

Йон Ранд

Карл

Мальмштейн

Зидзелиль

Фрау Аделуц

Яу

Шлюк

Хадит

Дворецкий, шут, меховщик, фрейлины, служанки, охотники, музыканты, прислуга и разного рода придворная челядь

ПРОЛОГ

Произносящий пролог охотник с рогом через плечо выступает через раздвинутую занавесь из зелёного сукна как бы перед охотничьим собранием, перед которым по замыслу этой драмы сыграются последующие сцены в зале охотничьего замка.

Хозяину охоты мой привет
и всем гостям почтенным в этом замке,
душой и телом преданным, как мы,
Губерту, их защитнику святому.
Охота кончилась. Уходит вновь
разгульная осенняя пора.
Покрылся пруд стеклянной пеленою,
и звонкий гончих лай уже умолк;
полбвая и красная их стаи

и белая лежат теперь по псарням;
собаки мирно спят иль лижут раны,
зашитые недавно, что кабан им
нанёс своим клыком окровавлённым.
Мы били оленей, барсуков,
и рысей, и лисиц; дрозды, фазаны
и куропатки длинным ожерельем
висят на погребе; а сам Косой,
что прыгал век свой по равнинам,
он высокó болтается теперь
под окнами привратника, — и как
туда попал он, знает только Бог. V
Конец охоте, кончен пир весёлый,
в последний раз замолкло у-лю-лю,
и завтра на рассвете в этом доме
гостей не станет. Впредь он будет здесь
стоять в глуши, забытый, сиротливо,
вздывая башни красные свои*
среди моря бесконечного лесов.
Покои эти впредь услышат только
лишь шум лесов да ночью стон совы,
крик сарыча да хлопанье крылами
любимцев кастеляна голубей. —
Охотники почтенные, дозвольте,
чтоб занавес, раздвинувшись на время,
разоблачил вам нечто — и сомкнулся.
По зрелищу скользните беглым взглядом,
коль взор не любо в кубок опускать,
и нашу грубую сочтите шутку
за детище причудливой мечты.

ПЕРВАЯ КАРТИНА**.

Зелёная поляна перед высокими железными решётчатыми воротами охотничьего замка в лесу. Сквозь ворота виден старинный двор замка. Яу сидит на корточках у края авансены, сильно кричит и жестикулирует. Пьян.

* «Башни красные» — подчёркнуто в экз. Репмана.

** В экз. помрежа: «Первая картина. До занавеса: 1) Далёкая фанфара переходит в громкую. Занавес: на заключительных аккордах. Далёкое перекликанье рогов с [нрзб.]». В экз. Репмана: «Музыка начинается. Фанфара № 1».

Шлюк беспокожно хлопочет около Яу; менее пьян. Шлюк отложил в сторону свою нищенскую суму. У Яу на ремне ящик из-под сигар с коробочками, наполненными мятными лепёшками.*

Издаലെка приближаются звуки охотничьих рогов.

Я у. Стой, молодчик, да слышь, что ли. Тут у нас всё не сходится, Одна лепёшка! две лепёшки! три лепёшки! итого — одна, две, три лепёшки. Ну? Не моя правда? Трижды один — три! трижды три — девять! Ну, теперь поверил?

Ш л ю к. Постой, ты только посмотри, правда, да ты смотри в оба! Одна лепёшка! две лепёшки! итого выходит восемь, да две — итого десять, значит, десять и есть настоящее число. Так и быть, пойду раздобуду. Четвертиночку.

Я у. Одна лепёшка! две лепёшки! да три — итого девять, да шесть — итого четыре, а ежели ты сейчас не пойдёшь, так я тебе покажу, как ходят, понял?

Ш л ю к. Да будет тебе, ты только потише, ведь я иду.

Я у. Четвертинку — и чтоб мигом. Одна лепёшка! две лепёшки! Марш да тащи шкалик, п-шёл, тащи... Ну? Чего? Никак у тебя штаны свинцом налиты? Я тебе говорю серьёзно! Живо, я тебе говорю**.

Ш л ю к. Да я вряд ли что достану-то, соображаю про себя.

Я у. Я водки хочу! Водки хочу! Пусть себя пропью! Пусть домишко свой пропью! Пусть я жену пропью. Пусть и всех семерых ребят пропью! Пусть мне постель придётся прошить!

Ш л ю к. Послушай! Яу! Слышь! Перестань! Послушай! Разве я не друг тебе? Ну? Ты только потише, принесу четвертинку, ты только потише! А то подумают, мы одну усидели.

Я у (бормочет). Одна лепёшка! две лепёшки!***

Ш л ю к. Сюда идёт народ, ты смотри — не спи.

*Мимо проходит охота. Впереди охотник несёт убитую лисицу, за ним стая гончих. Затем охотники, которые трубят в рога. Вслед за ними Йон Ранд в сопровождении Карла. Всё шествие замыкает Мальмштейн с остальной частью охотников****.*

Й о н Р а н д.

Нет, след остыл, я говорю тебе,
конечно, след остыл.

К а р л.

А как с сорокой?

* В экз. Репмана помета: «Сигарный ящик, пиперминт».

** В экз. помрежа перечёркнута помета: «Хор далеко».

*** В экз. помрежа: «Фанфара [нрзб.]. Рога».

**** В экз. помрежа: «Большой арап с рогом (Логинов, когда вошёл в ворота) и два охотника, Зонов (Александровский), Леонтьев. [Нрзб.] Канин, Бабанин, Александровский, Анисимов, [Кенчев, Герасимов. Чиж. — Зачёркнуто]; Логинов — стулья». Этот список свиты появился до того, как Зонов был назначен на роль Шлюка.

Сороку взял твой достославный пес?

Й о н Р а н д.

Да кто ж сорок стреляет?

К а р л.

Я!

Й о н Р а н д.

Ты не разборчив, Карл

Замечает Шлюка, который хлопочет над Яу, останавливается и спрашивает.

Эй, как звать тебя, детина?

Ш л ю к. Шлюк!*

Й о н Р а н д.

О чём ты тут хлопочешь?

Ш л ю к. Ах, милостивый господин, видите ли, не извольте гневаться, видите ли, я тут со своим приятелем, видите ли, с ним что-то приключилось.

К а р л. От поры до времени он даже икает.

Ш л ю к. Видите ли, мы — люди бедные, милостивый господин! Мы — очень бедные люди, добрейший господин.

Й о н Р а н д. А что же у него за недуг?

Ш л ю к. Падучая болезнь, добрейший господин! У приятеля — падучая. Мы — народ бедный, значит, разная хворь и случается, любезнейший господин.

Й о н Р а н д. Падучая? Что же это за болезнь, скажи-ка?

Ш л ю к. Не могу знать, добрейший господин!

Й о н Р а н д. Ах, вот как! Молодчик просто пьян.

Ш л ю к. Подлинно и верно, добрейший господин! Но видите ли, выпивает от тяготы да от забот. Мы — люди бедные и выпиваем от забот, не то чтобы из баловства, милостивый господин!

Й о н Р а н д. У него, кажется, браслет на руке.

Ш л ю к. Это я от ломоты в костях. Так вот: у моей жены, значит, сестра, у которой муж, у которого брат, так вот это он самый и есть, добрейший господин.

М а л ь м ш т е й н.

Он не знаком вам, сударь? Это — Яу, беспутный забулдыга, петый дурень.

Й о н Р а н д.

Разбойники! Мерзавцы! Негодяи! Плуты!

Зачем вы здесь, у стен высоких замка?

* В экз. Репмана: «Шлюк снял шляпу».

Он от дороги, право, в стороне,
 а на кабак подавно не похож.
 Вам на большой дороге, видно, тесно?
 Мерзавцы пьяные! Бродяги! Вам
 нельзя не волочить ваш вечный хмель
 сюда, к грядам моих тюльпанов пышных,
 и не лежать распухлой грязной тушей
 в садах прекрасной, нежной Зидзелиль?
 Ты знаешь, кто я?

Ш л ю к. *V* Ах, добрейший господин! Я уже заметил, вы, значит, преважный господин, по совести, но свидетель Бог, какой же я вор. Меня пускают к графам и князьям, я разыскиваю старые материи, которые и покупаю. Ежели у вас найдётся старое ненужное обручальное колечко, я куплю. Ежели у вас имеются старые монеты или старые цепочки, или старые кабаньи клыки, или старые кораллы, или старый судейский меч, или старая посуда, или старые кости, или пара старых юфтяных сапог, видите ли, всё это я покупаю. Я на все руки мастер. Я ловкий малый. Перехожу с места на место, и куда бы я ни пришёл, какой я ловкий малый — все не надвигается...

Й о н Р а н д.

Сейчас же с глаз долой, хмельная тварь!
 Того же молодца в тюрьму, в колодки!
 Вы, сенешаль, отныне позаботьтесь,
 чтобы, когда с гостями я с охоты
 в свой замок еду, пьяной этой туши
 мне не валялось больше на дороге,
 иначе, видит Бог, я прикажу
 спустить собак, и что затем случится,
 не я в ответе.

К а р л.

Йон! Послушай, Йон!

я дам тебе другой совет, получше,
 чем пыжиться и злиться, как индюк.

Й о н Р а н д.

А ты язык держал бы за зубами.

Ну, что же этот забулдыга?

Ш л ю к (*возится с Яу*). Видите ли, милостивый господин! Тут уж я за него отвечаю. Видите ли, у меня вот только не хватает силы, силёнок. Мне бы только взвалить себе на спину, это уж я беру на себя. Уж за него я отвечаю.

Я у (*поёт сквозь сон*).

Когда же дом построен был,

тут он разлѣгся и спал.
И вот жена маркграфа пришла,
предстала перед ним.

Й о н Р а н д.

В тюрьму его! в колодки! — повторяю.
Пусть там воркует он с женой маркграфа
в угарном пьяном сне. Убрать сейчас же!

Ш л ю к. Любезнейший господин, меня в холодный пот ударило, милостивейший господин! Ежели б я мог как-нибудь заслужить ваше благоволение, я бы доложил вам одно ходатайство: прикажите меня заключить в темницу, а его, значит, отправьте домой. Это мой хороший приятель, добрейший господин! Он высокого разума в мыслях-то. Ежели у кого платьишко-то и неважное, он всё-таки может высоко стоять, очень.

Й о н Р а н д.

Ты так привязан к этой винной бочке?

М а л ь м ш т е й н.

О, добрый князь! из этих двух глупцов
король всегдашний — Яу, а Шлюк, тот — канцлер.

К а р л.

Не только канцлер честный добрый Шлюк,
а как придѣтся. Так ведь? То он — канцлер,
оруженосец-кравчий-казначей,
а то и повар, и лакей, и бондарь
с усердием всегда неутомимым.

М а л ь м ш т е й н.

А иногда ведь это не легко!
Причуды короля, светлейший князь,
в сравненьи с прихотью такого плута
сносить легко. Встречая часто их
то на опушке, то в глубокой чаще,
я видывал не раз, как этот Яу,
подняв свой скипетр, долго машет им, —
и канцлера, и повара, и друга,
слугу, и казначея своего,
и бондаря усердно дрессирует,
как будто Шлюк не человек, а пудель.

Ш л ю к. Никак нет, добрейший господин! Дозвольте доложить, добрейший господин! Тут-то вы неправы, добрейший господин, видите ли.

Й о н Р а н д.

Вот этого в тюрьму! того же в башню!

а завтра их представить мне на суд.
Есть у тебя ещё что возразить?

Ш л ю к. V Никак нет. Всё прочее я предоставляю теперь, видите ли, воле Божьей. Я и то совсем, значит, нечаянно пустился в откровенность, по чести говоря.

Шлюка уводят.*

Й о н Р а н д.

Ну-с, в чем твой план, который ты задумал?

К а р л.

Скажу тебе я кратко. — Зидзелиль прекрасная скучает в этом замке, что чересчур медовый месяц долог. Блюди я, грешный, мир её душевный, как ты теперь то делаешь, Йон Ранд, я б зрелище устроил тут такое, что девочке пришлось бы хохотать, как девяноста лет седой старухе.

Й о н Р а н д.

Ну что ж! — давай! скорей сюда актёра!

К а р л.

Да где ж, скажи, найти другого, лучше. Дай волю мне, и завтра этот замок занятное увидит представленье с двумя героями, а Зидзелиль, поверь мне, Йон, от радости до крови прикусит язычок.

Й о н Р а н д.

Не хвастай, Карл, давай хоть половину, с нас довольно.

К а р л.

Затей весёлых, шуток больше нет, повыдохлись! Испорченный желудок — такая ж голова! Жраньё паштетов её порядком, видно, притупило.

Й о н Р а н д.

Клянусь! влюблён он, — право, он влюблён вон в ту распухшую, как губка, падаля, с которой нас тошнит; что ж? — на здоровье!

* В экз. помрежа: «Гудков и Докукин».

К а р л.

Ты, Йон, от скуки хочешь умереть?
Ты именно от скуки и умрёшь.
Тебе еда паштетов роет яму!
Паштеты вы едите по утрам,
паштеты те же вечером и днём,
день изо дня паштеты да паштеты.
И ваше мясо ведь не мясо больше —
паштет; ваш мозг — паштет; паштет — и сердце,
притом ничем ни разу не согретый*.

Й о н Р а н д.

Не страшное ли зрелище, друзья?
Едва взошла заря, уж человек
так пал, так низок, хуже чем скотина.
А эти плуты пьяные, кому
дано в удел так много высших чувств,
они плюют в лицо святого утра,
в лик осени девически-прекрасной,
и крики их безбожных голосов,
их гнусное рыкание оскорбляют
торжественный, как праздник, воздух**.

К а р л.

Йон!

Взирал и я подчас на утро это!
Пусть судит Бог, но я им не прельстился.
Здесь эту пададь ослепило пьянство,
Но чем ты, друг, был ослеплён, когда
прижал к плечу свой арбалет
и так хватил в козла, что с жалобой бедняга
закрыл свои глаза гораздо раньше,
чем выплыл золотистый яркий день
из глубины.

Й о н Р а н д.

Мне нужен смех, не слёзы.
Трубить в рога! Ведь это ж Зидзелиль!
Она играет с девушками в мяч. V

* В экз. помрежа: «Двое вельмож» — к ним обращена следующая реплика Ранда.

** В экз. помрежа: «Игра в мяч». Эта помета возникла на раннем этапе работы, эпизод игры в мяч был исключён из спектакля.

Шествие тронулось в замок, звучат рога, охотники поют.*

Песня охотников.

Так её, так её, —
 Вешайте скорее!
 Шкуру нам, а сало вам —
 вот и веселее.
 Вешай шельму!
 Вешай шельму!

ВТОРАЯ КАРТИНА

*Высокая, пышная комната. Одна дверь — налево, другая — на заднем плане. Направо в стороне драгоценное ложе с балдахином. На нём поживает Яу. Два лакея стоят в ожидании; на серебряных подносах у них наготове чай, шоколад, кофе, вино и сдобное печенье. Хадит, нарядно одетый паж, открывает дверь налево, в которую только что постучались. Карл вводит Йона Ранда**.*

К а р л.

Хадит! Ещё не просыпался?

Х а д и т.

Нет!

Й о н Р а н д.

Кто тут храпит и кто не просыпался?
 В пустынных залах этого строения
 давно, насколько мне известно, Карл,
 другого звука вовсе не звучало,
 как писк мышей, да в крайности, пожалуй,
 мяуканье кота. А то, чтоб здесь
 шумело привиденье по ночам,
 о чём так много конюх с кастеляном
 украдкой шепчутся, — увы! — не знаю.
 Я сам, признаться, что-то не слышал.

К а р л.

Ты хочешь знать, Йон Ранд, кто здесь храпит?

Осёл, осёл, никто как длинноухий!

* В экз. помрежа: «Громкая и близкая фанфара. Песня тихо три раза. Уведят Яу: Ленской, Левенштейн, Василейский, Немцов, Цуцунава».

** В экз. помрежа: «[Входят] Ракидин, Максимов. [Постель Яу окружают] Гудков, Кенчев, Хадит, арапчонок, Логинов, Беловицкий, Бабанин, Канин, Александровский, Подгорный, Ленской, Докукин, Кобецкий, Леонтьев, Цуцунава, арапчонок». Здесь же поздняя помета: «Инструмент».

Не меньше буду прав я, коль скажу:
Вельможа спит здесь! Йон, не сомневайся,
Что здесь вельможа спит. И то, чего
Недостаёт для этого ослу,
Ты здесь найдёшь в преувеличенных размерах,
И сам тогда увидишь, как отменно
Вельмож я знатных мастерить умею...

Й о н Р а н д.

Карл, Карл! Как может голова такая,
Как ты, в столь глупых шутках тратить время?
Ты мог бы нами управлять...

К а р л.

Эх, Йон,

Пусть сатана по пастбищам гоняет
стада твоих баранов! Нас — уволь!
Хомут забот и долга, добрый Йон,
моей спины нисколько не прельщает,
хотя б он был алмазами усеян.
Две девичьих руки, обвивших шею, —
и то слегка, не крепко, — мне милей.

Яу зевает.*

О глупых шутках ты?! Глупец и мудрый:
живётся одному на этом свете так же,
как другому, Йон, не лучше и не хуже.

*Дверь на заднем плане с шумом раскрылась: показываются и тотчас же
исчезают головы нескольких служанок, которые смеются и фыркают.
Двое лакеев в комнате также фыркнули.*

Эй! Что там? Замолчите! Этак вы
испортите, голубушки, всё дело.

Лакеям.

Для вас он — светлость! и светлейший князь.
Служить ему должны вы так же верно,
как если б был он нашим господином:
как если б замок, земли и леса,
все княжества — ему принадлежали.

Й о н Р а н д (*качая головой*).

И правда! Этот Яу, холоп забавный,
лежит в постели как наследный принц.

* В экз. помрежа ремарка, относящаяся к поведению служанок за кулисами: «Начало говора».

К а р л.

Индийский чудодей волшебной силой
выращивает в несколько часов
из зерен манго деревцо. Сегодня,
я чувствую, я сам такой волшебник.

Я у (за занавеской). У-ах-ах-ах-ах!

Й о н Р а н д.

Ну, славный маг, показывай искусство!
Осёл зевает — ты же позаботься,
чтоб с ложа встал король!

Я у. У-ах-ах-ах!*

К а р л.

Не пикнуть! Тише!

Й о н Р а н д.

Ну, ну, останусь! Тише! Я останусь.

К а р л.

В каком я чине?***

Х а д и т.

Сенешаль.

Й о н Р а н д.

А я?

Х а д и т.

Лейб-медик.

К а р л.

Тише! Князь пошевелился.

Я у. У-ах-ах-ах-ах! Эх-ма-ма-мах! Ма-ать! У-ах-ах-ах! Одна лепёшка, две лепешки да три — четыре. Ма-ать! *(Вдруг с размаху он поднимает ноги с постели и, сидя на краю кровати, пристально озирается по сторонам выпученными глазами. На взъерошенной голове сидит у него нечто вроде короны с зубцами, прикрепленной к подбородку ластиком. Он опускает голову, закрывает глаза и дрожит, произнося «у-ах-ах-ах!» При этом он бормочет про себя «ма-ать!» Затем он отрывисто смеётся и после этого говорит)*. Нет, знаете ли, знаете ли, ваше бла-ародие. Вы можете поверить, вашескобродие. Она... всеми собаками травленая! Что ни год, то ребёнок, что ни год, то ребёнок! И каждый раз от другого. *(Передразнивая, жеманно.)* Не пейте так много, не пейте так много. Ваше превосходительство! Тут ваша правда, ваше превосходительство! Видите

* В экз. помрежа: «Хохот». В экз. суфлёра: «Шум».

** В экз. суфлёра: «Шевелится Яу».

ли: свинство-то надо бы запретить. (*Тупо озирается кругом.*) Никак я всё ещё сплю?

Х а д и т (*с глубоким поклоном*).

Угодно, ваша светлость, ванну? Конюх прислал спросить, седлать ли жеребца?

Затем светлейшая княгиня наша, супруга вашей светлости, велела, как только вы откроете глаза, букет цветов сейчас же передать вам.

П е р в ы й л а к е й*

Угодно, ваша светлость, чаю, кофе, токайского, плодов или вина, ликёров, может быть, иль шоколаду?

Я у (*проводит ладонью по всему лицу и снова зевает*). У-ах-ах-ах-ах! Кажется, я всё ещё сплю! Ма-ать! Гадость! Эх, тьфу, мерзость! Эх, тьфу, мерзость, говорю я! Тьфу ты, мерзость! Тьфу, мерзость! Ма-ать! Угусика мне большой палец, мать! Ма-ать, я хочу проснуться! Вот так, во-во, правильно! Загляни-ка заодно уж в шкаф, там ещё должна быть селёдка со вчерашнего вечера. Ночью-то я её не ел, у неё мятная лепешка во рту. Мятная лепёшка! Ну, старуха, да ты никак ещё спишь? Ну, поворачивайся, мать, да тащи сюда селёдку.

Снова широко раскрывает глаза и озирается кругом.

Х а д и т.

Угодно вашей светлости взять ванну?

Изволите, светлейший, приказать, какое приготовить одеянье: охотничье с опушкой собольей? кафтан ли бархатный? И не пора ли сказать, чтобы явился камерарий?

Я у (*рыча*). Селёдки давай! Я хочу селёдки! подать мне селёдки, картофелю и пива.

Он схватывает отделанный мехом сапог и швыряет им в стену.

К а р л (*почтительно приближаясь*).

Как? Ваша светлость в гневе? Снизойдите сказать, что вашу светлость рассердило.

Я безутешен, крайне безутешен.

Одно лишь слово ваше иль кивок:

тогда уж горе тем, кто провинился! V

* В экз. помрежа: «Первый лакей (Леонтьев), когда Хадит стал на место».

Я у *(широко вытаращивает на Карла глаза и вдруг высовывает язык)*.
Бэ-э!!

К а р л *(поспешно)*.

Конечно, ваша светлость правы в том,
что выразить изволили сейчас,
и карою тут медлить невозможно.
Но я на милость вашу уповаю.
Я убеждён, что если негодяй
тут поступил наперекор приказу,
не станет ваша светлость вымещать
на вашем бедном верном сенешале.

Я у *(пристально смотрит на него, медленно сжимает виски обеими руками, ещё пуще таращит глаза и затем говорит)*. Ма-ать! Да иди же наконец сюда, мать! Смотри: вон кто-то стоит. Правда, мать, там кто-то стоит? Правда, мать, вон там ещё другой стоит! А вон там третий! Тише, мать... ступай! беги! веди сюда доктора, мать! У меня бред, мать! Скажи: пусть цирюльник придёт, я, мол, никак не проснусь. Да у нас у самих ещё есть пузырёк с касторкой. Давай сюда, мать, живей, давай сюда! Мне бы только очнуться вот... Ма-ать, видишь, вон стоит!?

К а р л.

Светлейший князь, опомнитесь, прошу вас!
Пред вами я, ваш верный сенешаль.
А этот вот Хадит, охотник-паж.
Вон там — лейб-медик.

Й о н Р а н д *(приближаясь)*.

Ваша светлость! Ясно:
есть много трюфелей нехорошо!
Ведь вашу светлость я остерегал.
Где, ваша светлость, больно? Сзади, нет?
а, спереди? быть может, голова?
грудная клетка? может быть, живот?

Я у. Ну, что тут такое? Вот ещё! Ровно ничего у меня не болит! Да вы кто такие навязались? Чего вам от меня надоть?

Й о н Р а н д.

Светлейший князь, позвольте, я — лейб-медик!

Я у *(остолбенел, смотрит, проводит рукой по лицу, говорит сначала тихо про себя, потом всё громче всё в большем и большем испуге)*. Ма-ать, да у меня видения! Ма-ать, меня околдовала ведьма! Мать, дурной глаз меня сглазил! Я всё чертей вижу, с длинными хвостами! Я думаю, мать, я в аду. Беги, мать, беги! Пусть цирюльник придёт, банок-то пусть принесёт.

Дюжину банок. Беги за доктором! пусть сжалятся: я всё обещаю, всё, дескать, исполню.

Й о н Р а н д.

У вас кошмар! Простите, ваша светлость!
Когда б вы, ваша светлость, снизили
и крепкого токайского стакан
немедля осушили, ваша светлость,
болезнь сейчас же сняло б как рукой*. V

Я у (*быстро осушает стакан токайского, открывает глаза, смакует, щёлкает языком и говорит*). Славная, старая водочка.

К а р л.

Вы пили, князь, токайское, не водку!
токайское, не водку, ваша светлость!
Вы со вчерашним путаете днём,
когда у нас, охотников заправских,
в зелёной чаще славный шёл пикник
с одним лишь хлебом, водкою да сыром.

Я у. Вот так штука... всё это для меня белиберда привозная.

Й о н Р а н д.

Терпенья, сенешаль, прошу терпенья!
Болезнь уже заметно уступает!

Я у. Ну-ка, подите-ка сюда, вы! Руки-то у вас есть, не так ли? V И подбородок тоже имеется, да? Вы вот и тяжёлую цепочку напялили? Вы можете говорить, можете сгибать спину, можете, значит, делать все, что может человек. Вот поди ж ты! А я-то всё думаю, у меня, мол, бред. Найдётся там ещё стаканчик водочки-то?

Х а д и т.

В пятнадцать ведёр бочка, ваша светлость!**

Я у. Ну вот поди ж ты: и этот точь-в-точь такой же! ведь у него тоже ноги? Да никак у него шёлковые ноги! Подь-ка сюда! (*Щиплет его за ногу.*)

Х а д и т. Ай!

Я у. Ну, скажите на милость, ведь ревёт, когда ущипнёшь, мясо-то, значит, есть, и больно притом. Ну вот поди ж ты, а я тут всё думаю: мне мерещится.

Входит цирюльник.

К а р л.

Светлейший князь цирюльника желали.

* В экз. помрежа: «Первый лакей (Леонтьев) подаёт».

** В экз. помрежа: «Александровский уходит медленно ещё за вином».

Я у. Найдётся там ещё стакан водки?

*Наливают**.

Правильно! Цирюльника я заказывал! Что верно, то верно! Вот сейчас началось, как следует быть, этак-то кругом-то будет поясней. Вчерась я был во хмелю, так что ли?

Й о н Р а н д.

Так точно, ваша светлость, было дело,
и выпили, признаться вам, не мало.

Я у. Одно из двух мне должно было присниться: либо то, либо это. V Вы — доктор. Вон тот — цирюльник. Вот вы и слушайте слово за словом, что я вам тут скажу: пьян-то я был! Тут-то уж ваша правда — мы оба были пьяны, и Шлюк, и я. Шлюк, ну... этот мой приятель, так что ли?

Смотрит поочередно то на Йона Ранда, то на Карла.

К а р л (*Йону Ранду*).

Шлюк? Доктор, вам знакомо это имя?

Й о н Р а н д.

Нет, сенешаль, по чести, незнакомо.

К а р л.

Два слова, ваша светлость, если можно,
и мы прогоним мигом приведенья
всех этих снов с их мукой навсегда.
Наш старый князь — ваш батюшка — бывало,
впадал нередко в бред, точь-в-точь как вы.
Случалось, чувствовал себя он князем
и тут же грубиянил как мужик,
и забывал про князя совершенно.
А то случалось, князь, одетый в пурпур
и в золото, внезапно превращался
в вола, в осла, — короче, вообще
в скота в каком угодно смысле слова. V
Великие бывают одержимы
подобными кошмарами нередко.
Пример вам — Навуходонбсор: он
лежал пред пышным замком у ворот
и жрал, как бык, траву. V Так и покойный
наш старый князь, ваш батюшка державный!
Я не хочу сказать — он ел траву,

* В экз. помрежа: «[Наливает] Леонтьев. Александровский уносит и оставляет поднос за кулисами.

но верно тут одно: в своём бреду,
увы, себя воображал он нищим,
бездельником, гулякой-проходимцем,
который ночи проводил в овинах,
в сараях, и в хлевах, и на скирдах...

Я у. Ну, а мятные-то лепёшки тоже продавал?

Й о н Р а н д.

Конечно, ваша светлость, как же! Тоже!

Я у. Да как же это, чёрт возьми... тогда, конечно, всё это здесь в порядке вещей. Я-то ведь не знаю! Но видите ли, как же это тут могло бы быть, а? Того гляди, теперь я уже вовсе и не живой!? Пожалуй, могильщики давным-давно меня и в землю закопали?

К а р л.

Нет, слава Богу, ваша светлость, вы
еще не мёртвый!

Я у. Именно! Да, да, дело возможное! Крыльев-то у меня на спине ведь нет, если б тут и должно было быть небо. Значит, мне вправду всё это померещилось. Эх, чёрт возьми, ну, и кровать же! Подойди-ка, скажи мне по совести, эй, ты! Кто же я таков? Кто же я тогда?

Х а д и т.

Наш князь светлейший, князь и повелитель!

Я у. Постой, не торопись! Ты, брат, по порядку номеров! А то я в толк не возьму. Примерно, есть у меня лошади?

Х а д и т.

Да, ваша светлость, целая конюшня!
Завод на тысячу лошадок.

Я у. Завод? Ишь, сколько! Точно на убой. Примерно... примерно: вино на погребе у меня имеется?

Х а д и т.

О да, конечно! Лучшее вино
из Венгрии, и с Мозеля, и с Рейна
лежит на толстых бревнах в ваших складах
нетронутым в больших столетних бочках.

Я у. Примерно, есть у меня куры и гуси? Могу я их резать, жарить и есть...

Х а д и т.

Конечно, князь! Да сколько захотите!

Я у (*хватается за голову и нащупывает корону*). Это что? Никак у меня тут рога выросли? Что это у меня сидит на голове?

К а р л.

Ничто иное, светлость, как корона!

Я у (*полуприподнимаясь*). Ну так пусть меня сейчас же... я, значит, князь?

Й о н Р а н д.

Как вашу светлость должен я понять?

Я у (*водя пальцами вокруг головы, всё с большим и большим изумлением*). Да провались я тут же на месте, я, значит, князь?

К а р л.

Ах, сомневайтесь, князь, в том, что вы живы!

В том сомневайтесь, князь, что этот замок

с поместьями, с далекими лесами,

ваш замок! Сомневайтесь, ваша светлость,

что нынче день Губерта, как и в том,

что на дворе веселый звон рогов

сзывает нас сегодня на охоту,

которую назначили вы сами.

Пусть усомнитесь вы и в том, что в зале

супруга ваша ждет вас не дождется,

чтоб утренним вас встретить поцелуем

и пожелать вам, светлость, всяких бед

в веселой травле! Но не сомневайтесь

в одном лишь том, что вы богатый князь

и повелитель, после короля

среди нашей знати самый благородный.

Я у. Ну, тогда давай сюда штаны! Хорошо. Теперь-то уж я снова знаю, в чем дело! Теперь-то уж я снова стою на обеих ногах! (*Повелительно.*) Чулки! (*Хадит подаёт ему чулки. Он встаёт, делает шаг влево и трижды отплевывается.*) Тьфу!!! Тьфу!!! Тьфу!!! (*Шагает дальше и снова отплевывается.*) Тьфу!!! Тьфу!!! Тьфу!!! Свинство-то, наконец, кончилось! Плюю теперь на начальство! Плюю на запись на листе пьяниц! Тьфу!!! Тьфу!!! Тьфу!!! И тьфу!!! Пусть все это слышат, кто говорил: ты, дескать, не можешь ничего, ты, мол, ничто, ты ничем и не будешь, ты, мол, тряпка! Вот бы это узнать моей бабе! Бьюсь об заклад на сто тысяч горшков супу с колбасой, упадёт в обморок баба, растянется во всю спину! Теперь-то вы поверите, что во мне сидит! Попрыгайте у меня! Гоп-ля! Будете у меня ходить на задних лапках, как собачонки! Будете у меня как жареные перепёлки. Эй вы, направо там! Эй вы, налево там! Вот я вам всем задам! Все по местам!

Вот как и никак иначе! (*Карлу.*) Эй, вы! штенекнол или бенешол или как вас там — я князь?

К а р л.

Сомнение в этом было бы безумьем.

Я у. Ладно. Почему это, говорю я, почему это лейб-доктор, желудочный-то лекарь, смотрит на меня такими бешеными глазами? Я его не желаю больше видеть. Дубина, глядит на меня, как кровососная банка! К чёрту с банками! К чёрту с пиявками! Есть хочу! Сперва намылить и соскоблить бороду! V Затем пусть разобьют полдюжины яиц в сковородку, немного свиного сала. А доктор, он может поискать меня в другом месте. Что он тут говорил про моего отца-то? Что мой отец голыш? Что мой отец водку тянул? Что мой отец спал во рву? Я его велю повесить, вот что!

К а р л.

Светлейший князь, подумайте: ваш врач, что опытом высоким и искусством спас вашу жизнь, — он говорил о бреде, а не о том, что было наяву.

Я у. Ну, замолол. Кто бредил? Я-то уж ничуть не бредил! О чём же тогда речь? В чём дело-то? Никакого у меня не было бреда.

К а р л.

Вам, князь, угодно скоро на коня?

Я у. А то нет? Вы, пожалуй, думаете, что я ещё ни разу во всю свою жизнь на лошадь не садился? Только не какую-нибудь кобылу! не какую-нибудь клячу, как вот у Хильбрига. Сперва осмотрю помещение, потом съем кусочек мяса и супу, и клёцок, и кислой капусты, да ещё кружку пива выпью, тогда можно и верхом прокатиться*.

Встаёт и прислушивается.

К а р л.

Собаки, ваша светлость! ваша свора.

Я у (*его облекли в плащ*). Привязать! не спускать! Собак всегда привязывать, не смей спускать! Поджилки у меня до сих пор в крови, вот как ночью ляжки искусали.

Подходит к окну. Труба. Громкий призыв охотников.

Яу отвечает: «Го-го! Го-го!»

Я у. На коня, на коня, на коня!

*Быстро уходит в сопровождении Хадита**.*

* В экз. помрежа: «Собаки».

** В экз. помрежа: «Занавес, когда снимают с [нрзб.]».

ТРЕТЬЯ КАРТИНА.

Покой Зидзелиль.

Большая, раскрытая дверь на заднем плане ведёт на расположенную выше террасу. Налево большой камин, в котором пылает огонь; направо башенка со ступеньками; возле неё низкая дверь. Такая же дверь и возле камина налево.

Зидзелиль сидит на ступеньках в башенке, перебирает и рассматривает вышиванье жемчугом, что у неё в руках.

К а р л (входит)*.

Моё приветствие прекрасной Аделуц!

Ф р а у А д е л у ц.

Вам также, Карл, привет мой!

К а р л.

Слушай: мы

затеяли тут шутку, ты должна
помочь нам. Чёрт возьми твоё вдовство,
коль ты не можешь стать повеселее!
Неужто хочешь ты весь вдовый век
печалиться, печалиться и киснуть?

Ф р а у А д е л у ц.

Хотите, Карл, со мною к алтарю?

К а р л.

По доброй воле — нет! Конечно, нет!
Но к чёрту шутки. — Слушай:
мы все покрылись плесенью, мокрицы
пробрались в наши головы, и скука,
как злой паук прядёт в них сети. Я,
стал кашлять паутиной!
И пир не пир, охота не охота,
мы за столом монахами сидим,
и только я порой начну болтать
иль просто шутка с языка сорвётся,
он смотрит строго на меня.

Ф р а у А д е л у ц.

Йон Ранд?

К а р л.

Да кто ж иной? Всё о любви лепечет,

* В экз. помрежа помета «Начало» стоит рядом с режиссёрской ремаркой «Карл и Шлюк», но Шлюк появлялся после эпизода Карла и Аделуц.

всё бредит, бредит, сочиняет песни
и проповедует с утра до ночи:
как всё нелепо в мире без любви!
Вчерашним утром я
своих дурачеств удочку закинул
и изловил такую пару шук!
Ты их ведь знаешь: это Шлюк и Яу.

Ф р а у А д е л у ц.
Как, Шлюк и Яу?
Да кто же их не знает?!

К а р л (*у окна*).
Смотри! Сегодня этот самый Яу —
наш князь, великодушный господин наш.

Ф р а у А д е л у ц (*выглядывает в окно*).
Вон тот? В толпе охотников?

К а р л.

Вон тот,

что левую просунул ногу в стремя.

Ф р а у А д е л у ц.
Так это Яу?

К а р л.

Да, Яу! Светлейший Яу!

Ф р а у А д е л у ц.

Ай! Ай! Ай!

Клянусь своим передником! То — Яу!*

Сюда, сюда, принцесса! Посмотрите!

Хохочет.

Одно тут ясно: кроме вас, никто
на шалости такие не способен,
и повторять их, сударь, после вас
другому, кто б он ни был, не совет.

К а р л.

Светлейший князь на травлю выезжает!
Ты видела сама. А Шлюк проспал
в темнице ночь свою, и вот к тебе
из-за него-то я и заявился.
Ты Шлюка приютить не откажись,
когда его сюда препровожу я.
Получше постарайся прикормить,

* В экз. помрежа: «Передник у Аделуц».

как это говорят обыкновенно,
а там и дрессируй его, бедняжку, —
ведь женщины на это мастерицы! —
как галку или пуделя, пока
не сделаешь его на всё готовым.

Когда же Шлюк во всем услужлив станет,
что твой супруг, тогда ты постарайся
вовлечь его настолько в наши планы,
чтоб он, под видом маскарадной шутки,
сыграл нам роль жены и, облечённый
в наряды королевы, мог сойти
за настоящую хозяйку замка.

Ф р а у А д е л у ц.

Да вы никак совсем с ума сошли?!

К а р л.

Ты хочешь, Аделуц, игру расстроить?
Нет, позаботься, чтобы в замке нашем
и дамы в том же действовали смысле,
как мы, мужчины, принимая Шлюка,
а также Яу, за то, за что они
должны сойти.

Ф р а у А д е л у ц.

Ну хорошо, посмотрим!

Уходит на террасу.

Карл подходит к двери направо, открывает её.

Шлюк входит.*

К а р л.

Войди сюда, присядь и ожидай. V

Ф р а у А д е л у ц (*возвращается*).

У нас здесь гость, принцесса Зидзелиль.

А где, мой друг, провёл ты эту ночь?

Ш л ю к. Так что я не знаю, где бы это могло быть, по чести говоря. Видите ли, ежели я должен сказать всю полную правду, мне, доложу я вам, пришлось лежать и при лучших обстоятельствах, чем в последнюю ночь. Мне, право, случалось лежать в гораздо лучшей постели, мне можете поверить. Ведь по чести говоря, у всех знатных господ до сих пор я всюду был на самом на хорошем счету и всегда был человек очень тихого нрава. Ах, знаете ли,

* В экз. Репмана помета: «Камин». В экз. помрежа: «Выход Шлюка. Пошёл на паузу. Выход Зидзелиль». Помету следует отнести к раннему периоду репетиций, когда ещё не была введена мизансцена семи вышивающих дам.

мадам, ежели б я захотел вам доложить насчёт того, что я уже претерпел в жизни-то, то дело тут не обошлось бы без слёз, видите ли.

Ф р а у А д е л у ц.

Ты чем же занимаешься, мой друг?

Ш л ю к. Вот об этом я с удовольствием расскажу вам, мадам: я вырезаю силаветы. Я, как это говорится, закройщик силаветов. По чести говоря, занимаюсь и другим, но, видите ли, главным-то образом я вырезаю силаветы. В этом деле я самый что ни на есть мастер.

Ф р а у А д е л у ц.

Отлично! Мы посмотрим! Так и быть.

Ты инструменты захватил с собой?

Берись за инструмент свой, приготовься
и вырезай сейчас же из бумаги
нам силуэт принцессы. Только точный!

Ш л ю к. Инструмент приходится всегда носить с собой. Это же просто-напросто ножницы, видите ли (*вынимает ножницы*).

З и д з е л и л ь.

Должна я сесть или стоять должна?

Ф р а у А д е л у ц.

Как вам угодно! Всё равно.

З и д з е л и л ь.

V Вот так?

Ш л ю к (*вырезая*). Видите ли, я ко всему на свете готов. На свете приходится быть ко всему готовым! Я всегда умел устраиваться.

Ф р а у А д е л у ц.

Да, ты скажи: ты завтракал, дружок?

Ш л ю к. Вчерась я позавтракал, мадам.

Ф р а у А д е л у ц.

Ну, а сегодня, видно, не пришлось?

Ш л ю к (*как прежде*). Всяко бывает, мадам! Видите ли, я на всё готов. Я к этому не так уж строго отношусь на свете. Сверх того, видите ли: когда я начинаю этак работать ножницами, тут уж, можете мне поверить, я подчас забываю и про еду и про питьё!

З и д з е л и л ь.

Скажи-ка, камерффрау, недурно выйдет?

Скажи, вот так я правильно сижусь?

Ф р а у А д е л у ц.

Забавно, да! Ты, видно, дело знаешь*.

* В экз. помрежа: «Пошли. Столик для завтрака».

Шлюк. Ещё бы. Мне и вовсе не нужно смотреть, как я вырезаю.

Фрау Аделуц.
 Попей вина,
 поешь, брат, подкрепишь.

Шлюк. V Я счастлив. Очень счастлив, мадам. Я, право, готов подпрыгнуть высоко в воздух от счастья-то. Видите ли, раз уж всё так складывается, так можно сказать: унывать-то не резон. Вот тут бутылочка из горного хрусталя, видите ли, а это вот — телятина.

Фрау Аделуц.
 Ты только улетай — считай, чем хочешь;
 по нашему, фазанья тут грудинка.

Шлюк. Ах! Мадам, я счастлив. Видите ли, этак-то я готов вырезать до самого до конца дней своих.

Фрау Аделуц.
 Стой! Я тебе скажу ещё другое.
 Мы тут народ весёлый. Маскарады,
 и танцы, и забавы — лозунг дня,
 которым мы живём. Наш господин
 желает и велит, чтоб веселились.

Шлюк. Видите ли, вот у меня и готово: я это очень, очень хорошо наладил. Яблочко-то я ещё разрешу себе с удовольствием. Это же — размалины! Я знаю: превкусные!

Зидзелиль (*рассматривая свой силуэт*).
 Как? Правда? Это — я? Мой носик, значит,
 так вздёрнут вверх? И шея у меня
 такая тонкая? и разве я уж так
 плоска, как рыба?

Фрау Аделуц.
 Не горюй!

Йон Ранд, поверь мне, будет очень рад.

Шлюк. Тут вот я ещё хочу вам подарить игольничек, выложенный перламутром и серебром. Вы мне за это ничего не давайте. Это бобы, морские бобы, отделанные серебром. Я даже знавал дам, которые устраивали себе из них серьги. Можете делать с ними, что хотите. Я вам дарю, и ладно.

Фрау Аделуц.
 Шлюк, знаешь, кто наш господин? Не знаешь?

Шлюк. Никак нет, а то мне пришлось бы вам солгать, по чести говоря. Один привёл меня сюда, в голову-то мне, значит, и приходило: это, мол, господин

и есть. Другой отправил меня вчерась в холодную, я, значит, и думал: это, должно быть, господин.

Ф р а у А д е л у ц.

Ни тот, ни этот нам не господин,
никто из двух, кого ты видел, Шлюк,
Но если князя позабавишь ты
как нас, то впредь ты будешь наслаждаться
его высоким видом ежедневно,
ему как раз придёшься ты по вкусу.

Ш л ю к. Я готов отдать вам всё, что на мне, ото всего полного сердца. Я всё сделаю, всё, что ни прикажете. Не верите? Куда вы меня пошлёте, туда и пойду, куда поставите, там и буду стоять, по чести, пока не покроюсь плесенью.

Ф р а у А д е л у ц.

Отлично! Испытаем. Вот что, Шлюк,
вон там найдёшь ты шёлковое платье
моё, — ступай, надень и выходи
сейчас же показаться нам. Ну, живо!*

Ш л ю к. Эх! Эх! Нет! Нет! Ах, ты, Господи! Ну, ну, что ж, пусть... видите ли, насчёт дурачества я как ребёнок малый. Вы можете ещё и не так позабавиться мною. Почему нет, для вас я с полным удовольствием. Я это с большим удовольствием, чтобы, значит, угодить вам. Это мне разделять не впервые. Потому, видите ли, когда была свадьба моей сестры, мне пришлось изобразить повивальную бабку.

Ф р а у А д е л у ц. V

И горький же бедняга, этот Шлюк!
Но если б доброта ценилась даже
хоть вполовину, как её возносят,
то этот славный Шлюк, бездомный нищий,
на свете был бы Крезом.

ЧЕТВЁРТАЯ КАРТИНА

Пиршественный зал с башенкой. Пышно накрытый стол.

Охотники кончают убранство стола, приводят в порядок стулья и затем прислуживают.

Охотники стоят также и на хорах в живописных одеждах с охотничьими рогами.

* В экз. помрежа: «Хор».

Карл, по-видимому, очень занят устройством пира. Йон Ранд медленно обходит стол.

Дверь на террасу широко раскрыта, в камине пылает высокое пламя.*

Й о н Р а н д.

И много ты от пира, ожидаешь?

К а р л.

Ещё бы, Йон! Оленьи ляшки, рыба,
каплун, и заячья печёнка, суп
с мозгами, с клёцками, и в довершение —
кабанья голова!** А вина, вина!***
И Arbois, и Beaune, Chalosse, и Grave!
И множество других вещей отменных.

Й о н Р а н д.

Ты человек со слабостями, Карл,
Господь свидетель, — но в еде ты силен.

К а р л.

Эх, славный Йон: я в житницы свои,
как ты, не собираю, у меня ведь
нет ни лесов, ни замков, ни жены,
и нет ребёнка. Сяду на коня —
не спрашиваю, чей он, — сел и еду.

Й о н Р а н д.

Допустим, милый Карл, что я тебе
пустяшное баронство подарил...

К а р л.

Я не хомяк, в норе я не нуждаюсь.
Баронство! цепь вокруг ноги, клубок
на голову — обновка ловчей птице!
Я — вольный сокол, вовсе не ручной,
на что мне, Йон, скажи, твоё баронство?
Богатство — бремя, сам его носи!
Имей вина на погребке своём
Хоть тридцать бочек, — чтобы пьяным быть,
тебе пяти довольно кружек, Йон!
Ты сорок кабанов убить прикажешь,

* В экз. помрежа: «Карл, Ранд — выход. Ленской, Левенштейн, Василейский выносят блюда. Докукин (потом с оленем), Шаров (потом с оленем). Подгорный, Немцов, Леонтьев. Левенштейн, Логинов на сцене».

** В экз. помрежа: «Подгорный».

*** В экз. помрежа: «Василейский, Швембергер, 2) Цуцунава, 3) Ленской».

а одолеешь окорок, не больше,
и то с трудом. Сто замков у тебя,
и скоро ты во всех их будешь гостем,
как я, кто не владеет ни одним.
Чем меньшим ты владеешь, Йон, тем больше
тебе принадлежит. Смотри: вот шпага
что мне в наследство передал отец,
клянусь Творцом,
её не променяю и на двадцать
твоих баронств.

Й о н Р а н д.

Слова! Одни слова!

К а р л.

Попробуй, сделай опыт, Йон! Пойми:
я день и только день переживаю.
Вчера и завтра не были ничем,
ничем и будут, только привиденья!
кто ловит их, тот ловит воздух, Йон.
Вчера и завтра — смерть и снова смерть!
а жизнь — одно сегодня!

Входит егермейстер Мальмштейн.*

Й о н Р а н д.

А, Мальмштейн! Здравствуй! Ну, скажи,
что «князь»? И где же он теперь?

М а л ь м ш т е й н.

Купался в ванне;

то фыркал, словно морж, то охал, пел,
с самим собою говорил, хихикал,
и слишком часто величал себя
«светлейшим князем». В ванной — наводнение.
Вода прошла почти до самой двери,
где, смех свой подавляя из боязни
как бы себя не выдать ненароком,
служанки наши и пажи едва
могли дышать от корчей.

Хохочут.

К а р л.

Музыканты!

* В экз. помрежа: «Выход Мальмштейна».

Вы, трубачи искусные, смотрите:
 когда войдёт он — туш! Как только с места
 он встанет — тоже туш! И туш, когда
 он будет удаляться. Ну а вы,
 охотники*, ему служите чинно!
 кто фыркнет — палка! Поняли! Ни-ни!
 Он князь сегодня.

Й о н Р а н д.

Да, пусть так. И я
 торжественно сегодня отрекаюсь
 от всяких прав на княжеское место
 в твоём потешном маскараде, Карл.

М а л ь м ш т е й н.

Прошу прощенья, господин!

Й о н Р а н д.

Лейб-медик.

М а л ь м ш т е й н.

Простите, господин лейб-медик! Яу,
 светлейший князь и блюдолиз, сюда
 шагать изволит — с заячьим хвостом,
 охотничьим трофеем, в диадеме.
 Манерам он научится с трудом
 и с обществом освоится не скоро.
 Покуда что в невинности души
 уже он скалил зубы на служанок,
 то искоса поглядывал, то чмокал,
 как если б это было блюдо жирных
 прожаренных и свежих перепёлок;
 и вот ещё: когда пажы его
 в домашние наряды облекали,
 он дважды или трижды громко звал
 свою жену и пожелал при этом,
 чтоб пред обедом привели ему
 его «княгиню». V

К а р л.

Что же — пусть! У нас
 подыскана княгиня для него.
 Идёт. Смотрите, тише! По местам!

* В экз. помрежа: «Опускают блюда».

Яу, одетый князем, входит со свитой.*

На голове у него зубчатая корона, как во второй сцене, только ещё украшенная заячьим хвостом. Охотники трубят в рога.

Яу остолбенел на мгновение. Продолжает стоять, машет рукой.

Я у. Будет! Да будет же!** Отнюдь не затевать слишком много возни. Раз уж кто князь, так поэтому-то самому следует дать ему хоть чуточку покоя.

К а р л.

Светлейший князь, прошу занять местечко.

Я у. Чего мне тут занимать? Ежели тут что имеется, занимать мне незачем! Ладно. Садитесь! Усаживайтесь и лопаите! (*Садится и в продолжение следующей сцены всё время сидит.*) Нет! Стой! Встать! Садись! Всем встать! Всем встать ещё раз! Разом! (*Йону, который только немного приподнялся.*) А у тебя зад прилип, что ли?*** Бенешол пусть сядет рядом со мной, а лейб-доктор пусть сядет совсем в сторонке. А то он тут опять наврёт с три короба про то, что там, дескать, мерещилось моему отцу, и прочее такое. Нуте-с, теперь давайте чего-нибудь сюда, теперь мы поедем. V

Карл кивает охотникам. Яства принесены. Пир начинается под трубные звуки. Все с трудом удерживаются от смеха.

К а р л (*поднимаясь*).

Светлейший князь! Охотники-собратья!
Да здравствует охотник! — первый тост.
Мы снова, как бывало часто встарь,
уселись за богатый этот стол...

Я у (*перебивая*). Постой! Всё это жарено на масле?

Й о н Р а н д.

На самом чистом масле, ваша светлость.

Я у. Да у тебя никак печёнка на тарелке? (*Перекладывает её с тарелки Йона Ранда на свою.*) Это, брат, для меня. Продолжай в том же духе!

К а р л (*продолжая*).

Прошли года, и снова в первый раз,
восстав с одра мучительной болезни,

* В экз. помрежа: «Фанфары, Логинов. Бабанин, Герасимов, Анисимов, Беловицкий, Д.Кенчев. Хадит. Яу. Мальмштейн. Дамы. Блюда — Гудков, Канин. [Шаров, Цуцунава, 1-ый и 2-ой и ещё чегыре (другая сторона стола). — *Зачёркнуто*]. Кенчев — слуга. Негр — Логинов. Гудков — блюдо. Немцов — блюдо. Левенштейн — блюдо. Беловицкий — блюдо. Преображенская — букет. Мунт — Кобецкий, Волохова — Мейерхольд, Сафонова — Тюрин, Жихарева — Канин, Шиловская — Герасимов, Токарская — Ракитин, Веригина — Ленской? Два пажа, Яу. Зидзелиль и Аделуц. Инская, когда рассказываются».

** В экз. помрежа: «Конец фанфары».

*** В экз. помрежа: «Два раза».

наш князь украсил старый длинный стол:
 он без него был сир — и горько сир!
 Что утро без денницы? что, друзья,
 пустынный вечер без звезды вечерней?
 что царская корона без алмаза?
 что Божий день без солнечных лучей?
 Увы! всем этим были мы в те дни,
 когда наш князь не восседал меж нами.
 Как тяжело был он болен.
 Некий демон его зловещей силой ослепил,
 и вот он, князь наш, отпрыск царской крови,
 при всех своих богатствах Соломона
 внезапно стал себя воображать
 последним бедняком, церковной крысой.
 Клянусь Живым Творцом! вы говорили,
 вы поступали, мыслили, как тот,
 чьё ложе — из соломы, чьё питьё —
 простая водка, луковиц десяток
 собственноручно вырыв из земли,
 вы, князь, при мне однажды истребили.

Я у (*выкрикивает в это время*). Эй, ещё! Это прямо-таки превкусно! Ещё того же давай, если там ещё осталось! Эй, вы, облизыняны хвосты, живо!

К а р л (*продолжая*).

Теперь вы, князь, здоровы!
 вы снова нам подарены сегодня,
 сияете, как солнце, сидя здесь.
 Итак, да здравствует наш князь!
 Ура! Да здравствует!

Все встают и чокаются с Яу.

Я у (*видимо растроганный*). Садитесь! Садитесь! Да сядьте же все! (*Все садятся. Сам он встаёт и в тихом умилении обнимает Карла, который продолжает стоять.*) Теперь у нас всё опять в порядке. Да! Да-с! совершенно справедливо! V Что-нибудь да должно было быть со мной-то. Ну... а пусть, бросим это! (*Хлопает его [Ранда] по колену и жмёт его колено.*) Об этом больше ни гугу, ни единого слова! Будем друзьями, доктор!* На, выпей-ка со мной!

Передаёт Йону свой бокал.

Йон пьёт не без отвращения.

* В экз. помрежа: «За оленем Левенштейн и Василейский».

Й о н Р а н д.

И важно тут одно: чтоб ваша светлость
душою не запутались опять
в том гнусном круге призрачных видений,
которого вы только что избегли.

Прошу вас, ваша светлость, в этом смысле
всегда следить построже за собой!

Пусть мир обмана, призрачных видений,
для вас и впредь таким же мёртвым будет,
как мёртв теперь.

Я у. Замолол! Затянул волынку! Музыка! Вина!* Пейте, пока у вас требуха не лопнет! Пускай я весь остаток своего тряпья целиком пропью! Пускай я весь свой пустяшный заработок и всё моё добро до последней нитки сквозь глотку пропущу... Стой! Что я тут сказал? Доктор, я тебе вот что скажу: со мной тут неладно! Ежели я начну этак вздор нести, ты, брат, толкани меня чем-нибудь в бок. Слыхал?

Й о н Р а н д.

Светлейший князь, я тотчас позвоню,
когда опасность будет налицо**.

Я у. Будь здоров, доктор! Будь здоров, штенекнол! Да, да-с, насчёт охоты-то, тут дело дрянь — но толк-то я понимаю. Вон того старого оленя, что там висит-то: это я его прострелил, тому назад года два с половиной***. Прямо в лопатку! Напавал. Так и свалился замертво, как свинья! Это я отлично помню, как сегодня. В тот самый раз у меня ещё гостил один король — самый что ни на есть настоящий король, — но он-то промахнулся. Стрелять-то он был мастер, но тут-то уж промахнулся. А я — бац! Замертво, как свинья!

*Смех****.*

*Яу остолбенел на мгновение, но потом хохочет тем сильнее,
так хохочет, что все при этом замолкают. V*

К а р л.

Вам очевидно вспомнился тот день,
когда мы, ваша светлость, на Кавказе
выслеживали серн, тот самый день,
когда с опасностью для жизни вы
за самкою погнались. И вдруг одни

* В экз. помрежа: «Подгорный с вином. Музыка. Туш короткий».

** В экз. Репмана: «Звонок».

*** В экз. Репмана: «Олень».

**** В экз. помрежа ремарка «Смех» подчёркнута.

вдвоём мы очутились в облаках.
 При виде бездны страшной у меня
 кружилась голова! Я пошатнулся,
 и тут же, ваша светлость, вы за грудь
 меня схватили, подняли рукою
 и обнесли вокруг себя, и я —
 Господь тому свидетель! — очутился
 на вашей княжеской спине, и вы
 снесли меня в долину к удивлению
 всей вашей свиты целым, невредимым:
 ведь нас они погибшими считали.

Я у. Ну, конечно, бенешол, ясно, как Божий день! А то нет? В таких делах я совсем в своей тарелке, тут я не дам маху: раз, два, три — и готово! Вот эта самая рука — пощупайте-ка: что, по-вашему, она из творогу, что ли? А возьмите-ка мою ногу: на ней можно дрова рубить! У нашего брата силушка водится — не переводится. Ну, а в конце концов как же иначе и быть? На хороших харчах? Вот я возьму семь пудов, да и подниму, так у меня даже мизинец не согнётся! Нешто поднять вот эту вазу? Ну вот, смотрите! Обратите внимание! (*Берёт один из медных стоячих канделябров, старается его поднять, но без малейшего успеха; всё же стоит торжествуя, потому что все ему громко рукоплещут.*) V V. Да я же мешки с пшеницей таскал в ту пору, как я жил в батраках; я же одно время целых три недели жил у хозяина — взял сразу два мешка, да вниз с чердака, с самого чердака на самый-то двор так и протащил! Можете справиться...

Йон Ранд звонит.

Я у. Стой! Тсс! Тише! Я уж знаю, доктор, помалкивай! — А мне тут приятно! А тут не найдётся никого, кто бы спел? Есть же в доме какая-нибудь девчонка? Я в большом расположении, я на всякие штуки расположон! Да, да, насчёт охоты, это своим чередом, — тут я самого чёрта проведу. Силки да хорошая западня — вот мы, бывало, с Шлюком и марш по лесам...

Йон Ранд звонит.

Я у. Стой! я хотел сказать, с этим... Доктор, брось это! Раз навсегда брось! Ежели вам вздумается надоедать мне, тогда уж крышка. Ежели вы будете мне надоедать! я вам прямо говорю... тогда... ну... я вам это говорю прямо! На этот раз пускай ещё сойдёт*. Но ежели я тут рассержусь, тогда уж... (*Замечает на одной из открытых галерей Зидзелиль и фрау Аделуц, пристально смотрит на них, забывает своё бешенство и говорит.*) V Кто они такие? Кто, бишь, эта девчонка-то?

* В экз. помрежа: «Музыка. Выход дам. Зидзелиль, дамы».

К а р л.

Ах, ваша светлость, вы всмотритесь только!
Там ваша дочь, принцесса Зидзелиль,
Принцесса Зидзелиль и ваша дочь.

Я у. Гм! Ага! Ну, конечно, совершенно просто! Презабавно! Как, бишь, имя-то?

З и д з е л и л ь (*пение с арфой*).
Я извлекаю нежный арфы звон...

Я у. Что такое она там излекает?

К а р л.

Ах ваша светлость! Тише!
З и д з е л и л ь.
Я извлекаю нежный арфы звон —
Внимайте, чуть дыша.

Я у. Еле слышать.

З и д з е л и л ь.
Моя душа в скитанье —
Отлётной птицею скитается она в просторе одиноком.
Ах, я одна!
Улыбка милого — как горе для меня:
она сладка не в меру!

Я у. Чистейший сахар!

З и д з е л и л ь.
Ах, как обойтись мне без того,
что слишком сладко!
И всё же придётся обойтись.

Я у. Чутьочку погромче!

З и д з е л и л ь.
Я знаю! Знаю!
Я всегда одна.
Тучи бегут надо мною в осеннем просторе,
да и сама я тучка между туч,
весенняя тучка, что тихо-тихо тает.

Пауза.

Я у. V Славно! Вовсе недурно! А то нет? У меня прямо слёзы из глаз, точно я табаку нанюхался. Это у неё выходит на славу! Пенъем-то она могла бы и денежки зарабатывать где-нибудь в балагане у какого-нибудь цыгана. А то нет, что ли? — О чём, бишь, она тут пела? Что она тучка? Ну что ж — дело возможное! Дома-то у меня тоже девчонка, видите ли, она тоже, как

тучка. А вот мальчишка у меня — разбойник! Водку тянет почище вашего, чистейшая правда. Вот ежели бы я вам запел по-настоящему-то, вы бы тогда наострили у меня уши. Я бы тогда посмотрел, у кого лучше выходит:

Роза, если ты моя,
Тра-ля-ля! Тра-ля-ля!»

Поёт серьёзно и с чувством.

Мне спать пора,
но как уснуть,
когда к красотке манит путь;
я к милой к стенке подкрадусь
и тихо-тихо постучусь.

Ион Ранд звонит.

К а р л*.

Мой князь, княгиня хочет видеть вас!

Я у (*вне себя*). Да где же? Как же так? Да где же я? Ради Царя Небесного, где я? Ради меня, и кур, и гусей, и всего, что существует, узнай и скажи мне! Кто тут придёт? Послушай, бенешол, узнай сейчас же и скажи, а то я не знаю, как тут быть. Стало быть, мне приснилось! Как? Что? Она очень строга, княгиня-то? А то мне во сне тут привиделась какая-то строгая баба...

К а р л.

Строга? Княгиня наша вдруг строга?
Что может быть прелестнее и кротче?
Добрей её и лучше в мире нет.

Я у. Ну, хорошо! Ладно! Пусть войдёт! Тут я зарпортовался, доктор! Не беда! Теперь я стою на своих на обеих! А то нет?

К а р л.

Ещё одно словечко, ваша светлость!
Вы принимайте, князь, княгиню нашу
за то бесспорное, что есть она
и чем она для вас была всегда,
за женщину! — никак не за мужчину, —
а именем зовите только тем,
какое ей дано и надлежит,
никак не тем, каким назвать её
принудит вашу светлость заблужденье.

*Идёт впустить Шлюка**.*

* В экз. помрежа: «Левая сторона. Карл на хохоте».

** В экз. помрежа: «Фанфара. Шлюк, и Карл выводит».

Я у. Эх, всё это глупая болтовня! Да вы все тут начинаете пятить с ума. Баба — баба, а мужчина — мужчина; всю свою жизнь понимал это.

Входит Шлюк, переодетый княгиней, в сопровождении Аделуц. Охотники трубят в рога. Шлюк делает три глубочайших книксена. Яу невольно приподнялся и пристально смотрит на Шлюка, откинув голову назад. Шлюк остаётся в отдалении, музыка умолкает. Яу одно мгновение беспомощно озирается кругом, принимает отчаянное решение, раскрывает объятия, направляется к Шлюку и обнимает его.

Я у. Ну, старуха, вот мы и снова помирились! Ай, укололся*.

Шлюк очень нежно и с чрезмерным усердием обнимает его и целует, причём на разные лады повторяет фистулой: «Мой милый муженёк, моё сокровище» и т.п.

Я у (*охваченный внезапным ужасом, с быстротой молнии освобождается от объятий Шлюка и говорит*). Шлюк!!!

К а р л.

Ах, что вы, ради Бога, ваша светлость,
опомнитесь, забудьте это имя!

Шлюк делает во все стороны книксены и кружится, приплясывая.

Я у (*некоторое время с ужасом смотрит на него, хватается за голову и вдруг отрывисто и громко кричит пляшущему*). Шлюк!!!

Ш л ю к (*фальцетом*).

Я вам — жена, мой сладкий князь-медович!

Никак не Шлюк, не Шлюк, не Шлюк, не Шлюк.

Я — женщина, а вовсе не мужчина!

(*Выходя из роли.*) Видите ли, на мне красивое платьице. Видите ли, по чести говоря, я — самая настоящая женщина. (*Жеманно, как бы защищаясь от навязчивости.*) Нет! да нет же! нет! Нельзя! Нет! нет! Я говорю, оставьте, не трогайте меня, нет! (*Выходя из роли обращается к Карлу.*) Мне бы вот веер, тогда бы я, видите ли, всё это разделал ещё лучше.

Мой сладкий муженёк, мой миленький дружочек,

Ах, ты, мой нежный цветочек!

Когда же муж домой пришёл, та-ра-ри!

Он много лошадей нашёл, раз два, три!

Скажи, жена, скажи скорей,

Зачем тут столько коней?

(*Он подражает детскому крику, затем притворяется испуганно.*)

Уа, уа. Видите ли, у меня ещё вот что выходит совершенно натурально! Я этому обстоятельству у одного бродячего мастерового обучился, я это делаю

* Последняя фраза вписана в экз. помрежа; за нею помета: «В. левая сторона».

сходственно-с! С натурой, значит, сходственно. Ах, ты, Господи, ребёночек вопит! Ах ты, Господи! Ну, ну, ну! Ты у меня перестанешь? (*Делает вид, что колотит ребёнка, затем подражает крику и тут же приговаривает.*) Сорванец! Замолчишь ты у меня? Будет тебе, сорванец ты этакий! Замолчишь ты наконец? Уа, уа, уа!

Зачем тут столько коней?

Да тут коровы, друг! От матушки моей.

Коровы с сёдлами? О, честь! о, честь! о, честь!

Я — бедный, бедный муж, таких как я, не счесть.

Я у. Продолжай в том же духе! Эка чёртова штучка, эта баба. У неё никак молоко в голову бросилось?

Ш л ю к (*робко*). Ах, нет! Уа, уа, уа! Да замолчишь ты у меня? Да замолчишь ты, наконец? (*Подскакивает к Яу, чтобы поцеловать его.*) Поцелуй меня, мне нужно к ребёнку.

Я у (*отстраняет его, в крайнем ужасе*). Да отвязись ты от меня, чёртова ведьма! К чёрту с этим бабьим рылом! Или я сбегу. К чёрту! Я уезжаю. Заложить лошадей! Я уезжаю. Все за мной! Вон отсюда! V Было бы из-за чего. А раз тут просто жердь торчит из земли, да на ней балдахин болтается, да наверху ещё старый ночной чепчик насажен с тесёмками, так до бабы ещё далеко. Поняли?!

Быстро удаляется со свитой;

дико вырвавшийся хохот остающихся замолкает.

Ш л ю к (*испуганный и бледный, заговаривает с Карлом. Фрау Аделуц подходит ближе*). Разве я что не так сделал, прекраснейший господин? Я так начисто разделал, как только возможно, только вот что: на колючку-то я наткнулся-таки. Тут, мадам, вы уж сами видите. А кроме того, видите ли, я, бывало, всегда имел денька два на подготовку, видите ли.

Занавес.

ПЯТАЯ КАРТИНА

Двор замка со старыми орешниками.

Йон Ранд, Карл и другие, смеясь и болтая, выходят через главный вход.*

Й о н Р а н д.

Что ж, шутка сносно удалась тебе!

Но как бы Яу, когда умчится сон,

уже совсем рассудка не лишился?

* В экз. помрежа: «За занавесом музыка. Украшение амура — Волохова, Токарская. Мунэт — Инская, Шиловская, Веригина, Мунт, Сафонова, Жихарева».

К а р л.

Помилуй Бог! Сними с него, Йон Ранд,
всё это пёстро вышитое платье,
и он скользнёт опять в свои лохмотья,
что в узелке припрятал кастелян*.

Й о н Р а н д.

Пусть будет карнавал ещё разгульней!**
Столы сюда и свежего вина!

Начинают расставлять столы и скамьи, несут вино, корзины с фруктами и пр.

Из замка появляется шествие красивых женщин; впереди Шлюк, по-прежнему одетый княгиней.

Фрау Аделуц, вся в пёстром, разукрашенная лентами, несёт его шлейф. Красивый подросток бьёт в барабан, другой играет на свирели. В толпе в числе других и Зидзелиль.

Первая девушка***. Не хотите ли понюхать одеколону?

Вторая девушка. Тмину?

Третья девушка. Резеды и желтофиоля?

Четвёртая девушка. Стручок ванили?

Пятая девушка. Луку?

Первая девушка. Мускусу?

Вторая девушка. Мускату?

Третья девушка. Чесноку?

Ш л ю к. Что вы изволите сказать? Как? Какой стручок? Гремучий стручок, мадамы? Ах, нет! Нет! Пожалуйста, мадамы! Вам-то очень весело, я знаю! Но вам следовало бы этак чуточку полегче, видите ли! У меня, собственно, прыщик в носу, и когда вы этак тычете, то мне, видите ли, всякий раз малость больно.

Ф р а у А д е л у ц.

Не будьте так невежливы. Потише!****

Не слишком утруждайте госпожу!

Ну-с, господа, давайте в фанты! В фанты!

Ч е т в ё р т а я д е в у ш к а.

В косынку!

* Продолжение этого монолога было переведено В.Я.Брюсовым, но не было внесено в экз. суфлёра (см. с.631-632).

** В экз. помрежа ремарки: «Шум и хохот. Конец хоровода. Барабанщик. Шлюк. Аделуц. ЛВ. Музыка».

*** В экз. помрежа отмечено, что первая девушка — Жихарева, вторая — Сафонова, третья — Мунт, четвёртая — Веригина, пятая — Инская.

**** В экз. помрежа: «Пакеи — столы».

Пятая девушка.

Нет, в жгуты! В жгуты! В чурбан!

Первая девушка.

Нет, бить горшки!

Вторая девушка.

Загадывать загадки!

Третья девушка.

Нет, лучше в жмурки!

Карл.

Давайте в жмурки!

Скорей повязку мне!*

Приходит Мальмштейн.

Мальмштейн.

Имею честь...

Йон Ранд.

А, Мальмштейн! Здравствуй. Ну,
докладывай живее: как дела
с топтыгой косолапым нашим в клетке?

Мальмштейн.

Опасно Мишка зазнаётся, князь!
Я с ним не сладил. Мечется по залам,
ругается, поносит во всё горло
и вас, и Карла, и меня, и всех.
То в бешенство чертовское впадает,
плюёт на складки штофных драпировок,
давай их рвать, распарывать подушки —
к несчастью в камзоле у него
случайно оказался острый кортик;
а там пошёл в неистовстве шагать
ножищами по стульям драгоценным,
совсем как самый дикий из тиранов!**

*Зидзелиль, которая тоже играет в фанты***, вдруг от чрезмерного веселья, громко и не совсем гармонично взвизгивает.*

Йон Ранд.

Кто это, Карл?

Карл.

Да кто же — Зидзелиль!

* В экз. помрежа: «Уносят амура. Игра в жмурки и выход Мальмштейна».

** Две строки подчёркнуты в экз. помрежа.

*** В экз. суфлёра: «Фанты».

Й о н Р а н д.

Да нет же!

К а р л.

Да! Она!

Й о н Р а н д.

Не может быть!

Тут просто визг какой-нибудь служанки,
не воркованье горлицы моей.

К а р л.

Здесь женщины в своей родной стихии:
они здесь то, чем быть они должны.
Так не лишай малютку тех мгновений,
когда, себя забыв да и тебя,
она охвачена бывает
могучею волной воспоминанья
о бурных песнях радостной свободы
в пространстве беспредельном, и когда
внезапный возглас радости её
звучит, как дикий крик свободной птицы.

*Слуга с кружкой, стараясь поспешно пройти мимо,
натывается на Йона Ранда*.*

Й о н Р а н д.

Эй, ты, болван! Смотри, куда идёшь.

С л у г а.

Ну, ну, дорогу, некогда мне с вами!

Й о н Р а н д.

Ты что же, плут? Скажи, что это значит?

С л у г а.

То самое, что вы слышали, сударь.

К а р л.

А знаешь, с кем ты говоришь, чурбан?***

С л у г а.

Мне всё равно. Я послан господином.

А там не наше дело. Прочь с дороги —

Я исполняю долг свой.

Уходит.

* В экз. суфлёра иначе: «Слуга с кружкой, стараясь поспешно пройти мимо, отталкивает Йона Ранда». В экз. помрежа: «Выход слуги. Кружка пива. Лакей (Логинов) и ещё два-три лакея».

** В экз. помрежа: «Жмурки прекращаются».

Й о н Р а н д.

Каково!

Он послан господином! Вот так-так!

К а р л.

Вот так сюрприз!

Й о н Р а н д.

Отлично! Хорошо!

Так я низложен. Правит всем паяц.

Смотри, паяц с большим успехом правит!

Ещё немного поживёшь, мой друг,

и вместо палки, скипетра шутов,

он тут начнёт размахивать бичом*.

Я у (*ещё не виден*). Доктор! — Бенешол! Окаянные! Куда это вы все провалились? (*Появляется.*) Доктор! Эй, старый клоп, где ты тут застрял? Мне нужно порошку, со мной неладно! Мне от этой бабы дурно сделалось!

К а р л.

Эх, «господам служить — служить шутам!»

«Служить шутам — что господам!» Поверь,

и тут и там в одной спине всё дело!

Я у (*спотыкается на одной из ступеней, смеётся, оборачивается, всматривается в ступень и снова отрывисто смеётся. За ним Хадит***). Это что? Что это такое, а? Чтоб этого мне больше не было, говорю! Мальчик, посмотри-ка на ступеньку! Тут сам чёрт ногу сломает! Не веришь? Старый медведь! Как?*** Что вы не видите, что я тут? Да мне самому, что ли, гнуть вам спины? Ну, скоро? Вы теперь на земле валяться должны, всё равно как раскатанные — совсем в растяжку! (*Он указывает Йону Ранду рукой на каблук.*) Ну, скоро? Живо у меня!

Й о н Р а н д.

Позвольте, ваша светлость, доложить:

у нас в стране таких порядков нет!

И сам король, верховный наш властитель,

не требует, признаться, никогда,

чтоб целовали у него каблук.

Я у (*смотрит на Йона и отрывисто и злобно смеётся*). Овсяной мешок!! Что он тут сказал? что это за разговоры? А? Тут я король — и кроме меня другого нету! Раз я захотел, на том и крышка, тут уж не пикнешь! Коль у меня в брюхе заурчит, тут вы должны кубарем лететь, как ежили бы

* В экз. помрежа: «Яу и два паяка. Музыка прекращается. Яу в боскет».

** В экз. помрежа: «Пажи, два».

*** В экз. помрежа: «Парочки».

что горело. Коли гикну, то и спрашивать: чего? Вина! Пива! Смешать всё это!* Рысью, да галопом, я вас выучу бегать-то! Вы тут должны прыгать и скакать. Сыру! Коли я говорю сыру, так уж во всём доме должно вонять сыром. Поняли? (*Все с трудом удерживаются от смеха.*) Чего ты тут морду-то скривил? Никак муху проглотил? Да я тебя раздроблю! Да я вас всех велю утопить, как котят! Я немилостив, очень немилостив! Молодчик, поди сюда, высморкай мне нос! Ну! Да ну же! Хорошенечко. Ну, может ли король в самом деле устроить погоду? А я могу! Скажу: пусть пойдёт снег, и пойдёт снег; пусть пойдёт дождь, и пойдёт; пусть взойдёт солнце, оно и взойдёт; пусть град побьёт пшеницу, тут уж град и пшеницу побьёт. Доктор, скажи-ка мне теперь по совести — я тут всё ломал себе голову: где бы это я мог повенчаться с этой бабьей мордой.

Й о н Р а н д.

Как? с бабьей мордой? Право, я не знаю!

Я у. Доктор, это бабье чучело надо похерить! — Поворочай-ка малость мозгами-то! Покажи, что ты можешь, и свари мне питьецо. А потом ты можешь всю жисть золотой лакать суп; я об этом позабочусь, и всё тут! Богатства-то у меня из-за этого не убавится! Вы вот тут бесчинствуете по всей моей стране, проживаете мои денежки, набиваете себе животы на мой счёт, а мне-то что от этого, скажите на милость? Спервоначала следует мне отделаться от этой бабьей образины, а там вам всё разрешается. Так вот питьецо, доктор, а там уж ладно! (*Замечает фрау Аделуц** и тотчас же направляется к ней.*) Фрау мадам! Вы — красавица. Вы совсем красавица, фрау мадам.

Ф р а у А д е л у ц.

Ах, ваша светлость, неужели вы
изволили заметить и меня?

О, так позвольте мне, служанке вашей,
покорной, терпеливейшей рабе,
отцовскую погладить вашу руку,
расцеловать все ваши пальцы. Можно?

Она вытаскивает у него из руки охотничий нож и передаёт его сзади Карлу, который его прячет.

Я у (*игриво*). Фрау мадам! я к вам расположен. Можете меня поцеловать!*** У меня к вам полное расположение! Вы прямо-таки можете целовать меня в рыло сколько хотите. С ног до головы, сколько влезет. (*Йону.*) Доктор, скройся! Нечего тут больше! Сюда, не удирайте! Не удирайте, фрау мадам!

* В экз. помрежа: «Два лакея».

** В экз. помрежа: «Парочки целуются. Аделуц».

*** В экз. Репмана: «Когда садится Яу — Карл велит поставить под ноги амура». В экз. помрежа: «Амур».

Вы — красавица, фрау мадам! Нам следует пожениться. Вы любите колбасу, а? Свинину любите?

Ф р а у А д е л у ц.

Ах, князь, какая честь, какое счастье!

Я у. Любите свинину? А суп с колбасой? Любите свежую ливерную колбасу?

Ф р а у А д е л у ц.

Ах, ваша светлость, я, конечно, знаю:
красивым дамам, вдовам молодым
и девушкам совсем уж неприлично
болтать перед красавцем об еде,
но — пусть вы тут же станете браниться —
клянусь своею честью, добрый князь:
я из-за ливерной готова в петлю! —
когда же про свинину я услышу,
то слюнки так ручьём и потекут! —
но суп с колбаской, ваша светлость, — ах!
суп с колбасою выше всяких лакомств!*

Я у. Доктор, повремени! Бенешол, повремени! Фрау мадам, а, фрау мадам, а ведь мы — пара. Позвать мясника: сейчас же заколоть свинью. Заколоть, опалить, щетину долой, раз, два, три, чтоб мне был суп с колбасой**.

К а р л.

Прикажете зажарить всю свинью?

Я у. Это мне всё равно! Главное, чтоб хрустело. Чтоб хрустело; так, что ли, фрау мадам? Свинья должна во как хрустеть, видите ли: иначе никак невозможно, фрау мадам. Не хотите ли заодно крепкой водочки или так чего-нибудь?

Ф р а у А д е л у ц.

Насчёт питья-то, ваша светлость, я стараюсь воздержаться. Разве если шампанское случается... тогда стакан-другой — я далеко не прочь.

Я у. Бенешол, шинпанского! Вот видите, фрау мадам, мне тут нужно только мигнуть. Добра-то у меня теперь тут вдоволь! Фрау мадам, вы можете таскать сколько угодно: колбасу, ветчину, кренделя, яблоки, орехи, и телятину, и пирожное, и прочее такое. Уж больно вы мне по нутру, фрау мадам***.

Ф р а у А д е л у ц.

В сравнении со мною, ваша светлость,

* В экз. помрежа: «Вино».

** В экз. помрежа: «Лакей?»

*** В экз. помрежа: «Лакей с шампанским».

иной раз воробей съедает больше!
Они вам скажут, князь, что я живу
лишь воздухом да княжеской любовью.

Я у. Вы, фрау мадам, красавица! Вы — дама с аппетитным обращением! Сами-то вы с виду как вкусенький медовый пряничек. Так бы и откусил, фрау мадам!

Ф р а у А д е л у ц.
Ах, господин,
блаженной памяти муж мой
недавно умер...

Я у. Пустяки! И пускай! Оставим его в покое. Он отслужил, и ладно. Видите ли: чем же я-то не мужчина! Я — князь! Денег у меня — как навозу! Муж-то ваш умер, а я ещё живу. Живу, и карманы у меня набиты золотом. Мне всё принадлежит, всё на свете. Хлеб, редька, картофель, коровы, куры, козы, воробьи, мыши, майские жуки, лягушки, коршуны, голуби, гуси, черепицы, клопы, кровати, пух, и всё, всё гуртом. Не верите? Фрау мадам! Вы щекотливы, фрау мадам?

Ф р а у А д е л у ц.
В вопросах чести, князь,
я очень щекотлива.

Я у. Какая тут честь? Причём тут щекотливость? Раз я захотел — кончено! Больше тут уж нечего. Не проделывать же мне на самом деле этак часика два: гурруку! гурруку! гурруку! — как вот старый голубь на кровельном жёлобе! Не бляеть же мне старым козлом? Мужчина я — красивый, молодецкий мужчина, и раз я соизволил, тут уж воля моя. Как же это так! Упирайтесь тут вам уж нечего! Это ещё что за упрямство? Упрямство тут не к месту!*

Замечает Шлюка,

который в своём обычном одеянии боязливо жмётся к стене.

V Что это за человек вон там стоит?

Й о н Р а н д.
Куда вы смотрите, светлейший?

Я у. Мужчина... баба... мужчина, вон там стоит!

Й о н Р а н д.
Простите, князь: вы смотрите всё время
в одно пустое место на стене.

Я у. Доктор, да ты пьян, что ли?

Ш л ю к (*робко Карлу*). Ах, не извольте прогневаться, добрейший господин.

* В экз. помрежа: «Шлюк».

К а р л.

Эй, ты, голыш, как ты сюда попал?

Ш л ю к. Ах, не прогневайтесь, почтенный господин: я вам больше не нужен, почтенный господин?

К а р л.

Когда ж ты был мне нужен, плут? На что?

Уж не на то ль, чтоб водворить в тюрьму?

Ш л ю к. Я же — Шлюк, по чести говоря! Неужто, добрейший господин, вы меня так уж и не узнаёте больше?

Я у. Доктор, какой это такой мужик, вон там, с бенешолом...

Й о н Р а н д.

Какой мужик? Я никого не вижу!

Я у. Доктор! Вон там... Доктор! Этот — этот — этот — этот... Доктор, там стоит какой-то человек! Помогите, доктор! У меня бред... бред. Доктор!

Мать! Ма-ать! Доктор! Там, человек... Шлюк!

Ш л ю к. Ах, не велите казнить, добрейший господин...

К а р л.

Он кра́дется. Беги ж теперь во всю!

Ш л ю к. Ах, мадам, замолвите словечко, мадам!

Бежит. Яу кра́дется к нему с мрачной решимостью.

Я у. Вот только я поймаю тебя, тогда уж твоему животу — крышка!

Ш л ю к (*убегая и прячась за людьми*). Благодарю за хорошее. Ах, у меня тут ещё мешочек со старыми вещами.

В ворота входит слуга, которого Яу посылал за водкой; он даёт Шлюку ускользнуть. Шлюк исчезает.

Я у. Убью тебя! Кошмар! Кошмар! Убью тебя!*

Во время сцены бегства толпа заволновалась; переговариваются, смеются, девушки загородили Яу дорогу, Шлюк спрятан; когда он ускользнул, все раздражаются громким хохотом. Затем девушки образуют вокруг Яу хоровод. Он стоит, в тупом изумлении, тяжело дыша, с закрытыми глазами, потирая лоб. Девушки при этом поют.

Й о н Р а н д.

Снотворного! Пора кончать, друзья!

Животное, толкующее грёзы,

бедняга-человек, увы, так часто

теряет ключ от мира снов своих,

* В экз. помрежа: «Музыка pp».

и вот, нагой, на стуже мироздания
перед своею ж дверью он стоит
и горько страждет.

К а р л.

Аделуц, иди!

Теперь пора забаву нашу кончить*.

Ф р а у А д е л у ц (*с бокалом пробирается сквозь круг*).

Испейте, ваша светлость, — тут вино,
что давеча заказывали вы:
целительный напиток, несравненный.
Испейте! Поправляйтесь! Пейте, князь!

Я у V (*пьёт, постепенно ослабевает и бормочет про себя, в полусне;
девушки поддерживают его*).

Голубенький цветочек! тминный сыр!
ах, чудо-одеяло! чистый шёлк!
прекрасное, из шёлку, одеяло!
какое одеяло! что за платья!
вот миска с кровяною колбасой!
Как славно эта девочка поёт!
Она поёт, как тучка золотая.
Поёт, как если б резал кто свинью —
уж больно жирно. Я совсем здоров.
Ишь, пугало проклятое! пошла!
на ливерной уселась колбасе
и каркает: я — князь, я — князь, я — князь!
Я — князь!
В чём дело, Шлюк? Наестся до отвала!
А водка-то на славу! Ну, пойдём,
пойдём в постель! Иди же, рыло! Ну,
пойдём, мы там согреемся немного.
Свинина хороша. Свинина с солью,
с подливкой свекловичной хороша!
Ах, что за чудо птичка, что поёт...
О чём она поёт? Я ей не верю.
Ишь, бьют свинью! А там, вверху, там звёзды!
И все в кружок! Я — князь! Я — князь! Король — я!
Я захочу — и солнышко взойдёт.
Ишь, бочка водки! Боже, сколько водки —
тут пир для многих тысяч мотыльков.

* В экз. Репмана ремарка: «Врач всыпает снотворное».

ШЕСТАЯ КАРТИНА.

Зелёная поляна перед воротами замка, как вначале. Яу спит под старым буком с полублестевшими листьями. Внутри двора стоит охотник, который будит, трубя в рог, и затем частью поёт, частью говорит следующее:*

О х о т н и к.

Пора, друзья, пора!
 На травлю в лес умчимся нынче, как вчера.
 Лихая закипит охота:
 пусть ястреб зайца бьёт с налёта.
 Уж стая с воем рвётся со двора.
 Маркграфы и князья, гоните сон!
 Охотнику отрада — резвый гон.
 Ау, ау, го-го!

Появляется Шлюк, сильно прозябший; он едва не прошёл мимо Яу.

Я у. Одна лепёшка! Две лепёшки! За контрабандой! Мы займёмся контрабандой!

Ш л ю к. Яу, ты? Он здесь валяется! Боже милосердый, да он здесь валяется. Яу! Послушай, вставай! Что такое с тобой случилось? Я всюду искал тебя, думал, тебя запрятали в яму.

Я у. В чём дело, бенешол? Что тут такое, а? Я раскрываю рот, а месяц-то светит мне прямо в глотку, так всю её и вычистил. Это, брат, настоящая глоткочистка.

Ш л ю к. Да нет же, Яу, ты всё ещё бредишь, ты, брат, проснись.

Я у (*садится*). Люди-то пусть торчат там, где перец растёт! Я не идол какой-нибудь: на поклоненье ко мне этой глупой падали являться незачем. Я хочу, чтоб меня оставили в покое. Вся-то суть в том...

Ш л ю к. Ну, ну, в чём же суть-то?

Я у. Да в том, брат, что на земле появилась бабья личина! Баба с бородой! Тьфу ты, мерзость, говорю я.

Ш л ю к. Да что ты тут всё про себя бормочешь?

Я у. Чумичка! Скважина! Я знаю, что говорю. Это ты, пожалуй, никогда не знаешь толком, о чём болтаешь.

Ш л ю к. До каких же пор нам тут сидеть, Яу, пора бы тебе, наконец, и за ум-то взяться. Послушай! Слышь, Яу! Теперь-то ты уж проснись, брат. Должен же я тебя домой-то доставить! Слыхал, что ли! Что же иначе я скажу твоей бабе, добравшись до дому?

Я у. Фьюу! Её похерили. Домой-то она больше не вернётся никогда.

* В экз. Репмана: «Охотник. Рог. Кастелян (кошелёк)».

Шлюк. Кого же это похерили? Не возьму в толк.

Яу. Да мою бабу похерили, говорю я! Коль хочешь слышать, так слушай, и баста!

Шлюк. Господи, Боже мой, вот чему уж никто не поверит! Ты вот отправляйся-ка домой-то, так тогда вот и увидишь, как нам обоим-то ещё накладут: тогда ты увидишь, жива она, или нет!

Яу. Шлюк! Шлюк! Шлюк! Шлюк! Да тут Шлюк со мной, со мной Шлюк. Да где же мы?

Шлюк. Да где же нам и быть-то? Лежим во рву! Всё пропито до последнего гроша. Оба мы, как крысы, как крысы, брат.

Яу. Кошмар, говорю я, ты уже опять здесь?

Шлюк. Нет, братец, ты уж того, не сердись: я же — Шлюк, ты же должен меня знать! Мы же — друзья! Мы — сродственники! Да ведь ты же сам качал меня в люльке, стало быть ты должен знать, что я — Шлюк.

Яу. Какие такие друзья! Какие такие сродственники! Я — князь, а ты проклятый голодай, голодай и всё тут. Молодчик, высморкай мне нос!*

Шлюк. Молодчика-то тут нет ни одного, как Бог свят! Откуда же тут быть молодчику-то? Да ладно, высморкать-то я тебя высморкаю, ты вот только брось всю эту бестолочь!

Яу. Теперь я пойду в постель! Положи подушки, как следует взбей постель-то...

Шлюк. Ладно! Постель-то я тебе устрою. Ты только вставай, да пойдём отсюда.

Яу. Возьми-ка стакан да налей мне шинпанского стакан.

Шлюк. Да, да! Ежели б у меня было, с полным бы удовольствием.

Яу. Стакан шинпанского: слышал!?

Шлюк. Яу, я тебе вот что скажу: тебе что-нибудь померещилось. Похоже, что тебе что-нибудь недоброе померещилось.

Яу (*командует*). Садись! Встань! Скачи! Плюнь!

Шлюк (*послушно проделывает всё это*). Ладно уж! Я сделаю всё, что хочешь. Я же люблю тебя, я это с удовольствием.

Яу. Любишь или нет! А я — князь! Ну? Не веришь?

Шлюк. Ну, конечно, братец, конечно, верю.

Яу. Да нет: по-настоящему, ты должен мне верить по-настоящему.

Шлюк. Да я же по-настоящему и верю тебе. По чести и совести!

Яу. Что я князь? Что тут мой замок?***

Шлюк. А то нет? (*На дворе замка звуки охотничьих рогов*). Уже трубят, Яу!

Опять начали трубить! Пойдём отсюда, а то нам опять ямы-то не миновать!

Яу. Да возмись ты наконец за ум-то. Теперь я тебя спрашиваю в последний

* В экз. Репмана «сродственники» исправлено на «родственники» и стоит помета: «Тряпка вместо носового платка».

** В экз. помрежа: «Трубы».

раз. Князь я или не князь? Или же я должен вдолбить тебе в башку, кто я такой?

Ш л ю к. Да это же совершенно просто! Я ж тебе говорю. Я ж тебе тыщу раз говорил. Только пойдём вот, не прирос же ты тут! Видишь, идут! Уже идут. Да ты прирос здесь, что ли?

Я у. Кто идёт?

Ш л ю к. Ну, да князь!

Я у. А ну-ка поглядим!

На дворе замка стало оживлённо. Прозвучали отдельные сигналы. Теперь охотники растворяют большие решётчатые ворота. Йон Ранд и Карл выходят несколько вперёд, на поляну; охотничье шествие выстраивается позади них.

Й о н Р а н д.

Эй, сонные леса! Я скоро вас
призывом зычным рёга разбужу.
Вперёд, друзья! Да здравствует охотник!

Замечает Шлюка и Яу.

Постойте, это что?

К а р л.

Пример того,

Что счастье земное преходяще!
И этот ком заплатанного тика
ещё вчера расхаживал как князь!

Й о н Р а н д.

Довольно.

После сигнала рогом охотничье шествие тронулось в путь.

Й о н Р а н д (*останавливаясь перед Шлюком и Яу*).

Чего вы ждёте здесь?

М а л ь м ш т е й н.

Держу пари — возможности
подтибрить что-нибудь!

Чего ж другого!

Й о н Р а н д.

Да? Тогда им нужно

заранее испортить аппетит.

Вам захотелось полежать, друзья,
на хлебе и воде, на голых нарах
денёк-другой, а то и целых три?

Я у. Кругом, марш! Нынче мы не едем на охоту! Кругом, говорю я, кругом, марш! Поняли?

Й о н Р а н д.

Да как же это, чучело смешное?

Ты что же, можешь нам повелевать?

Шлюку.

Ты кто, любезный?

Ш л ю к.

Шлюк!

Й о н Р а н д.

Скажи-ка, Шлюк:

твой друг бывает часто столь же странен?

Мы в чём пред ним повинны? Объясни!

К а р л.

Шлюк! Это — Шлюк. Но, право, ваша светлость, его я не узнал бы ни за что.

Не ты ли тот, кого веселья ради недавно наши дамы нарядили в корсет и юбки пёстрые, и кто на пиршестве у нас изобразил с таким искусством редким королеву?

Ш л ю к.

Так точно, я, любезный господин.

Й о н Р а н д (*бросает ему кошелек*).

Раз это он, я у него в долгу.

Играл ты славно, вот тебе награда.

Но ты? (*К Яу.*) Ты что уставился так дико

и называешь нас не так, как должно?

орёшь, повелеваешь не по праву?

Я у. Кругом, говорю я! Я не пойду на охоту. На охоту я не пойду, лейб-доктор. Нечего глаза-то таращить. Назад! Кругом марш. Я не пойду на охоту!

Охотники хохочут.

М а л ь м ш т е й н.

Вполне возможно, добрый человек,
и в этом все мы, сколько нас тут есть,
по совести не смеем сомневаться.

Другое дело, если бы ты вздумал
на чердаке охотиться иль в кухне,

с бурой, да с мышьяком, да с мышеловкой.

Охотники снова смеются.

Я у. Назад, бенешол! Что? Да вы ещё тут смеётесь? Вы хотите смеяться над вашим князем?

М а л ь м ш т е й н.

Отнюдь не мы смеёмся над тобою,
а ты над нами! Вот что! Очевидно,
ты не в своём уме, мой друг, а то
едва ли ты посмел бы обращаться
так дерзко с нашим господином. Шлюк,
твой друг не знает, кто мы, — растолкуй!

Я у. Лейб-доктор! Лейб-доктор! Эй, вы! Посмотрите-ка мне в лицо, господин!
Ш л ю к. Яу! Яу! Ради Бога, послушай! — Парень-то захворал, по чести и совести! Да что же это, Яу, за несчастье с тобой?

Й о н Р а н д.

Поведай, друг, что грезилось тебе.
Мне говорят охотники: ты — Яу,
не глупый, правда, парень, но к работе
не слишком склонный. Разве ты не Яу?
Ты думаешь: ты — я? Быть может, князем
ты был во сне? Ну, посмотри кругом
да на себя взгляни: в подобном платье,
с тех пор как на земле пошли князья,
не хаживал, признаться, ни один.
Вперёд! А то все гончие охрипнут.
Да здравствуют охотники!

Охотничье шествие тронулось в путь; один охотник поёт:

О х о т н и к.

Друзья, под сень лесов,
на звонкий клич рогов!
Загонщики уже все в сборе,
и звон рогов и гимн заре
Ликуют на просторе.

В с е (*в то время, как рога подхватывают*).

Друзья, под сень лесов
на звонкий клич рогов!

Йон Ранд и охота удаляются; Карл остаётся. Звук рогов слабеет в отдалении и наконец совсем умолкает.

Яу все ещё стоит в глубоком изумлении; он от поры до времени качает головой. Карл успокаивающе хлопает его по плечу.

Я у (*испуганно*). Да, да, совершенно верно! Это же ни больше ни меньше как пёстрые ключья!

К а р л.

Спокойствие, мой друг! Ты просто грезил,
и я, кого ты видишь пред собой,
сам князь наш, и охотники его,
и вся его бесчисленная челядь —
мы грезим все, но каждый знает час —
в течение дня он часто нас пугает, —
когда себе приходится сказать:
теперь проснись — ты грезил до сих пор!
Вот золото, возьми, дружок, утешься.
По существу, и я — бедняк, как ты.
И если ты со скрежетом смеёшься
за чаркой водки в грязном кабаке,
то смех твой очень родствен моему,
каким я, бедный блюдолиз, порою
за княжеским столом смеяться должен.
Иди своей дорогой, пей и думай:
во сне твоём плыла худая бочка,
тебя дождём мускатным оросила.
Что ж? — вспоминай и радуйся, коль хочешь, —
но к облакам, приятель, не тянись.

Уходит. Молчание.

Я у. Стало быть, у меня кружилась голова, я просто-напросто бредил? Нет! Да! Нет! Нет, говорю. Да пусть я тут же на месте... Ну, так что же! И пусть! Что было, то было! Ну? Скажи-ка, без шуток, разве я меньше, чем он? У него хороший желудок: у меня тоже. Пожалуй, ещё почище, чем у него-то! У него два глаза — хорошо-с! Да я-то нешто слеп? Да у него-то четыре глаза, что ли? Ну? Шесть глаз у него? Сон у меня хороший. Дышать я умею так же хорошо, как он! Ну? Не моя правда? Ударь меня по скуле, Шлюк, и ему влепи здоровую затрещину, тут-то уж у нас у обоих полетят зубы изо рта. Пусть он возьмётся за свой хохол! Эй, вы! возьмитесь-ка за голову. Что на ней волосы-то прилизаны, так эту самую голову вместе с бархатным картузом в конце-то концов черви сожрут! Сожрут, попадись только! Так же дочиста, как и мою! Я, брат, знаю! Это я всегда знал! Я это очень хорошо понимаю! Всё на одно и выходит. Нашего брата они не проведут.

Ш л ю к. А у нас ведь деньги есть.

Я у. Ну, пойдём, братец, пойдём!* Пойдём туда, в трактир. Там я тебе расскажу одну историю...

Ш л ю к. И я!

Я у. ...Там я тебе расскажу, брат, во какую историю: ты не только рот, а и нос разинешь!

Ш л ю к. И я! И я!

Я у. Именно! Говорю тебе: рот и нос! Я, брат, удвоился — можешь поверить.

Я и здесь, я и там: я удвоился! Сижу в кабаке — и сижу в замке.

Ш л ю к. Да я тоже был в замке!

Я у. Не веришь? Я лежу дома на лежанке у печки, и в это же самое время еду на охоту! Наливаю себе брюхо кислым пивом: и тут же, брат, шинпанню, чистейшее шинпанское! Я ж тебе говорю, я раздвоился, Шлюк! Я и князь — и просто Яу. Пойдём, братец, пойдём — хоть бы я и князь: теперь мы отправимся туда, в Болькенхайн, там я усядусь с простыми людьми, там я буду очень обходителен со всеми людьми.

Ш л ю к. Ну, конечно, конечно: ты же ведь молодчина.

Конец.

292. «Шлюк и Яу». О роли Карла

При первом обращении к «Шлюку и Яу» (пьеса Гауптмана в переводе Ю.К.Балтрушайтиса была единственный раз показана Товариществом новой драмы утром 26 декабря 1904 года в Тифлисе) Мейерхольд играл роль Яу и был в ней «очень хорош» вопреки «спешной срететовке» спектакля (см.: *Наследие* 2, с.419). Шлюка играл И.Н.Певцов, Зидзелиль — Н.Н.Волохова, Аделуц — О.П.Нарбекова, вернувшаяся к этой роли в Студии.

В студийном спектакле Мейерхольд выбрал роль Карла, наперсника владельца замка Йона Ранда и инициатора злой шутки, разыгранной над Яу и Шлюком. Он едва ли начинал её репетировать, но собственноручно переписал её, она заняла две толстые тетради. Рабочие записи в тексте роли отсутствуют, но на обложке второй тетради приведена краткая характеристика Карла, обозначены его психология и философия, определено его место в развитии действия. Там же процитированы четыре строки из роли в переводе Балтрушайтиса.

Мефист [офель], благор [одный], но ведёт себя грубее всех. Умный, способный на глухие шутки¹ человек в масках. Презрение к окружающим, к самому себе. Темперамент в местах укоров.

«Попробуй, сделай опыт, Йон! Пойми:

Я день и только день переживаю.

* В экз. помрежа: «Уход».

Вчера и завтра не было ничем,
Ничем и будут»².

Автограф: СПб МТ и МИ, ГИК № 11288/49. Опубл.: *Мейерхольд и другие*, с.55.

¹ Во втором акте Ранд говорит Карлу: «Как может голова такая / как ты, в столь глупых шутках тратить время? / Тебе б у нас быть канцлером...»

² Из монолога Карла (четвёртый акт).

Предполагалось строить роль на контрасте благородства и грубости, на презрении к окружающим и к самому себе, на вспышках темперамента, разгорающегося «в местах укоров», адресованных, как правило, стареющему пресыщенному Ранду, влюблённому в юную Зидзедиль.

В проекте афиши «Шлюка» Мейерхольд указан среди исполнителей. Это могло означать и его предстоящий ввод на роль Карла, и его участие в спектакле в бессловесной роли одного из друзей Ранда, в этой роли он (судя по помете в рабочем экземпляре помрежа) появлялся в паре с Н.Н.Волоховой среди пирующих в четвёртом акте (см. с.353 и 354).

293. «Шлюк и Яу». Монолог Карла в переводе В.Я.Брюсова

Можно предположить, что Брюсов сделал свой вариант монолога Карла после посещения репетиции «Шлюка» 4 октября, ранее он едва ли был посвящён в работу над этим спектаклем. Редактируя перевод Балтрушайтиса и сохранив отдельные строки, он максимально прояснил смысл позиции Карла («Все мы к вещам, среди которых бродим, стоим не ближе, чем ко снам своим»). Подчёркивания в тексте монолога принадлежат Брюсову.

К стр. 315¹.

К а р л.

.....
оно ему удобно, плечу.
И платье Яу и наше платье, Йон,
Из той же ткани, как и наши сны.
Все мы к вещам, среди которых бродим,
стоим не ближе, чем ко снам своим, —
ничуть притом не ближе, чем бедняга Яу.
И он из наших призрачных небес
в родное царство низости своей
не больше унесёт, чем мы уносим!
Подумай. Разве мы пред жизнью больше,
чем голый воробей, чем этот Яу?
И то, что мы с тобой на самом деле,
не многим больше, чем на самом деле Яу.
Всё то, что наполняет нас блаженством, —

К стр. 315.

Карел

оно ему удобно, тлеу.
 И платье Лу и наше платье, Жонэ,
 Из той же ткани, как и наши свои.
 Все мы на великом, среди которых бродили,
 стоим не ближе, чем ко своим своим, —
~~мысли~~
~~притом~~ не ближе, чем бродил Лу.
 И он из наших призраков небес
 в родное царство широты своей
 не больше унесет, чем мы уносим!
 Подумаи. Разли мы перед призраком божием,
 чем голый воробей, чем тот Лу?
 И то, то мы с тобой на самом деле
 не имеем божие, чем на самом деле Лу.
 Все то, то наполняет нас блаженством, —
 игра пустая мыльных пузырей!
 Мы, образуя их дыханьем сердца,
 пускаем их на воздух, чтоб они
 из лопнули. То же делает и Лу.
 И он свободен, в будущем как ныне,
 забаве этой вечной предаваться!

перевод В.Я. Брюсова
 из "Шлюк и Ю"
 Гауптмана.

игра пустая мыльных пузырей!
 Мы, образуя их дыханьем сердца,
 пускаем их на воздух, чтоб они
 там лопнули. То ж делает и Яу.
 И он свободен, в будущем как ныне,
 забаве этой вечной предаваться!

¹ Указанную страницу во втором томе «Собрания сочинений» Г. Гауптмана в издании С. Скимунта (М., 1903) занимает монолог Карла в переводе Балтрушайтиса:

«Пойми, мой друг, ведь платье — только платье! / Его — чуть-чуть потёрто, но зато / оно ему удобно, по плечу. / И раз оно из той же самой ткани, / как сны, — его и наше платье, Йон, — / и раз к вещам, среди которых бродим, / не ближе мы стоим, чем к снам своим, / ничуть не ближе, чем скиталец Яу, — / то он из наших призрачных небес / уйдёт не очень многим меньше нас / в родное царство низости своей. / Что? Как? да разве ты пред жизнью больше, / чем голый воробей? чем этот Яу? / Не думаю! В душевной глубине / и мы и Яу — почти одно и то же: / и наше счастье лучшее, Йон Ранд, / игра пустая мыльных пузырей. / Мы образуем их — дышащем сердца, / пестрим их роем воздух голубой, / пока они не лопнут: так и Яу. / Он волен впрёд, как волен был донныне, / забаве этой вечной предаваться».

294. «Шлюк и Яу». Вариант распределения ролей

Уцелевшие листы с распределением ролей заполнялись в середине работы, не ранее второй половины августа, когда А.П. Зонов стал основным исполнителем роли Шлюка и когда в работу Студии вошёл В.А. Подгорный, появившийся в Мамонтовке в середине июля (под дружеским прозвищем Чиж он фигурирует среди актёров, намеченных на роли слуг).

Н.А. Баранов продолжал считаться единственным исполнителем роли Яу (хотя его дублёром ещё в начале июля был назначен Н.Ф. Костромской, к которому окончательно роль перешла осенью, когда кандидатура Баранова отпала). Сложилось распределение ролей Ранда, Карла, Мальмштейна, вызывавшее затруднения в начальных репетициях, роли закрепились за В.В. Максимовым, Ю.Л. Ракитиным, М.А. Бецким. Названы исполнительницы основных женских ролей — И.Ф. Литович (Зидзелиль) и О.П. Нарбекова (Аделуц).

Статисты-сотрудники в летних репетициях не участвовали, и потому оставались не распределены второстепенные и вводные роли — охотники, друзья Ранда, придворные дамы, слуги, служанки, музыканты, пажи. Число этих персонажей, щедро намеченное у Гауптмана, было увеличено режиссурой — спектакль, предполагалось, станет многолюдным.

Среди действующих лиц, введённых режиссурой, был арап-трубач и двое арапчат. Арапчата вместе с двумя вельможами в прологе сопровождали исполнителя монолога, обращённого к зрителям, в первом акте была введена какая-то игра арапчат с Шлюком — Зоновым, они присутствовали при пробуждении Яу во втором акте (это отмечено и в экземпляре помрежа), появлялись и в последних актах. Арапчатами режиссёр сделал, очевидно, двух подростков, указанных Гауптманом в свите переодетого Шлюка в пятом акте («красивый подросток бьёт в барабан, другой играет на свирели»).

Была намечена, но отпала попытка ввести отсутствующего в пьесе аббата в общество Зидзелиль в первом и третьем актах, роль предполагалось поручить Н.И. Певцову; в первом акте в исключённом впоследствии эпизоде аббату передавались реплики гофмейстера. Аббат отмечен в четвёртом и пятом актах, но в экземпляре помрежа (наиболее позднем) упоминаний о нём нет.

В этом и других рабочих документах спектакля шесть актов пьесы называются то шестью действиями, то шестью картинами.

Мужские роли

Пролог.

Он. 2 арапчонка, 2 рыцаря.

Действие 1.

Шлюк — [Логинов. — *Зачёркнуто*] Зонов¹.

Яу — Баранов.

Ранд — Самусь, Карл — Ракитин, Мальмштейн — Кобецкий (хлысты).

Охотники: 1-й, с арбалетом — Александровский; 2-й, с бичами — Леонтьев (Шлюк)²;

3-й, с лисицей; 4-й, с дикой козой; 5-й, 6-й, 7-й, 8-й, 9-й, 10-й — статисты (Яу)³.

Арап-трубач — статист, 4 трубача — статисты, Логинов (рога).

2 вельможи (товарищи Ранда) — Костромской, Тюрин.

2 арапчонка у Зонова — мальчики.

Действие 2

Яу, Карл, Ранд, Мальмштейн.

3 вельможи — Тюрин, Костромской, Х.

Хадит — Петрова, 3 пажка — Преображенская и Х, У.

1-й цирюльник — Канин; 1-й слуга, со штанами — Логинов; 2-й слуга, с чаем, ликёром etc — [не заполнено] ; 3-й слуга, с кубком — Леонтьев; 4-й слуга, с кувшином — Александровский; 5-й слуга (кусающий палец) — Чиж; 6-й слуга — кафтан бархатный, он же держит на подносе камзол охотничий.

2 арапчонка

Действие 3

[Аббат — Певцов. — *Зачёркнуто*]. Шлюк, Карл. 2 арапчонка. Повар — статист. 3 вельможи — Тюрин, Костромской и Х.

Действие 4

Два вельможи с Рандом — Тюрин, ?; четыре вельможи с Яу — Костромской. (Трое из первых картин, трое новых.)

Оркестр (1-5) — статисты. Слуги: 1-й — оленьи ляжки, у вазы; 2-й — рыба; 3-й — кашлун; 4-й — заячья печёнка; 5-й — суп с мозгами; 6-й — суп с клёцками; 7-й — кабанья голова; метрдотель — Логинов; Леонтьев, Александровский, Чиж.

Хадит — Петрова, три пажка — Преображенская, Х, У.

[Канин (слуга 1-й, 2-й) с винами. — *Зачёркнуто*.]

2 арапчонка. Аббат — Певцов.

Действие 5

Карл, Ранд, Мальмштейн, Яу, Шлюк. [8 вельмож, 6 из прежних картин, 2 новых. — *Зачёркнуто*]. 5 вельмож — Тюрин; 1 вельможа с Яу — Костромской; Хадит. 3 паж с Яу. 7 слуг. Аббат. 4 юноши — статисты. Врач [с клистиром. — *Зачёркнуто*] с инструментом. 2 арапчонка.

Действие 6

Все из 1 картины.

Обувь для охотников «Шлюка», ботфорты в альбоме есть.

Женские роли:

Картина 2. Служанки, головы — 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.

Картина 3. Зидзелиль — Литович. Аделуц — Нарбекова. Придворные дамы — 1, 2, 3, 4, 5, 6.

Картина 4. Зидзелиль. Аделуц. Придворные дамы — 1, 2. Служанки все (головы). Придворные дамы — 3, 4, 5, 6 (головы).

Картина 5. Зидзелиль. Аделуц. Придворные дамы — 7. Служанки — 6.

Общий список женских ролей: Зидзелиль, Аделуц, придворные дамы — 1, 2, 3, 4, 5, 6; служанки — 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. Если не достаточно — увеличить.

Инская. Петрова — Хадит. Преображенская — паж. Дамы: 1) Жихарева, 2) Сафонова, 3) Мунт, 4) Веригина, 5) [Шиловская. — *Зачёркнуто*], 6) Шиловская

Музей МХАТ, РС, № 14584, л. 47, 64-65, 71, л. 63-63 об.

¹ Логинов репетировал роль Шлюка летом, позже ему была поручена роль арапа-трубача.

² По повелению Ранда 1-й и 2-й охотники уводили Шлюка в тюрьму.

³ Шестеро статистов должны были уносить в глубину сцены уснувшего Яу.

295. «Шлюк и Яу». Список бутафории

Список бутафории к «Шлюку и Яу», составленный Мейерхольдом, уцелел среди книг личной библиотеки Станиславского, где был в 1993 году обнаружен В.Я. Кузиной. Он позволяет видеть, что спектакль был переполнен бутафорией и реквизитом, имевшими в одних случаях игровое значение, в других — декоративное. Из текста пьесы методично извлечены упоминаемые предметы и зафиксировано всё, что могло быть обыграно в действии. Вместе с тем указаны детали оформления, введённые художником и режиссурой, в частности, «амур для вертушки» в первом акте, «амуры на постели» во втором, принадлежности вышивания для придворных дам в третьем, «колчан со стрелами» за спиной у Зидзелиль в четвёртом, «амур на пьедестале» и «гирлянды, которыми украшают статую амура», в пятом.

Среди бутафории к второму акту (пробуждение Яу) в числе принадлежностей, необходимых цирюльнику, упомянута «в чашке горячая вода». Для того же акта сочинены три нарядные натюрморты на подносах в руках слуг — с кофейником, с кубком вина, с фруктами. Каждый из костюмов, предлагаемых на выбор проснувшегося Яу пажом Хадитом, кто-то из слуг должен был держать на подушке или подносе.

Семи служанкам в этом акте поручалась игра с веерами — на сцену служанки не допускались, но по временам становились видны их смеющиеся головы.

В списке бутафории к третьему акту отразились два сменившие друг друга варианта мизансцены вышивающих придворных дам: первоначально предполагалось заказать для них шесть рукоделий и веер для Зидзелиль. Этот вариант был перечёркнут, и заказана узкая полоса вышивания длиной во всю сцену и — для всех дам вместе с Зидзелиль — семь игл, семь вееров, семь скамеек под ноги. Когда мизансцена этого акта уяснилась окончательно, потребовалась восьмая скамейка, она предназначалась для Аделуц, которой было заказано отдельное рукоделье (см. с.637), и которая, судя по всему, помещалась отдельно от линии вышивающих дам. Окошечко, в которое по первоначальной мысли режиссёра повар должен был подавать Шлюку завтрак, безусловно отсутствовало в окончательной редакции, оно не могло быть введено в декорацию третьего акта; список составлялся на том этапе, когда отдельные подробности режиссёрской разработки ещё не были подчинены складывавшемуся общему замыслу.

В написанный чернилами список были внесены карандашом дополнения, среди них «складной стул» в первом акте, букет в виде «лепёшки» во втором, «клетки с птичками» в третьем, левретки на цепочках в пятом.

Бутафория

Пролог.

Фонтан бьющий¹.

Картина первая.

Амур для вертушки.

Складной стул [нрзб.]².

Шлюк — нищенская сума, браслет. Яу — на ремне ящик из-под сигар с коробочками, наполненными мятными лепёшками³.

Ягдташ.

Ранд. Хлыст, в виде набалдашника ручка.

Мяч для дам простой⁴.

Карл. Хлыст.

У охотников 7 арбалетов, ружей. Охотник — бичи как у пастухов. Охотник — убитая лисица. Охотник — убитая дикая коза. 5 труб-рогов (чтоб надевать их через плечо), закажу сам. У всех 10 охотников — кинжалы. Ягдташи для охотников. Сорока (чучело)⁵.

Инструмент доктору⁶.

Картина 2-я

Амуры на постели.

Цирюльник — на подносе ручное зеркальце, бритва, мыльница, кисть, пудреница с пудрой, пуховка, полотенце, в чашке горячая вода.

Слуга — на подносе чашка, кофейник, сухарница с печеньем (салфеточкой покрыта), бутылка с ликёром, рюмочка.

Слуга с кубком на подносе.

Слуга с графином, наполненным вином, на подносе; тут же корзиночка плетёная с фруктами.

Хадит — букет цветов (розы), должен быть сделан как лепёшка.

Слуга — на подносе панталоны и длинные цветные чулки. 5-ый слуга на подносе держит камзол охотничий с опушкой собольей. 6-ой слуга с кафтаном бархатным. 2-ой паж держит на подушке бумажную корону.

Служанкам 7 вееров.

Картина 3

Столик для завтрака Шлюку⁷.

Зидзелиль, придворные дамы — [клубок золотого шнура, веер, 6 рукоделий. — *Зачёркнуто*] семь длинных роговых игл, семь вееров, семь клубков золотого шнура.

Длинная узкая полоса, которую все вышивают одновременно золотым шнурком (смерить эту полосу в ширину сцены, припустив немного, например, аршин 12). Семь скамеечек под ноги.

Аделуц — рукоделие и около неё плетённая корзиночка для клубка, тоже игла роговая.

Клетки с птичками.

Ридикюль.

Шлюк — ножницы, лист чёрной бумаги, лист белой бумаги, клей в жестяной коробочке. В ларце или в сумочке на ремешке игольничек, выложенный перламутром и серебром, морские бобы, отделанные серебром.

Повар передаёт в окошечко [завтрак Шлюку]. Бутылка из горного хрусталя на подносе и кубок. [Телятина на блюде⁸. — *Зачёркнуто*.] Фазанья грудинка на блюде. Яблоки, розмарин на блюде. Хлеб в хлебной корзине.

Картина 4

[Зидзелиль с арфой. — *Зачёркнуто*.] Зидзелиль с лирой в руках. Колчан со стрелами за спиной⁹.

Слуги на блюдах держат: 1-й — олени ляжки, 2-й — рыбу, 3-й — каплуна, 4-й — заячью печёнку, 5-й — суп с мозгами, 6-й — суп с клёцками, 7-й — кабанья голова¹⁰.

Блюдо в виде фигур — башня, павлин, слон¹¹. Канделябры.

Стол сервирован на семь человек¹². На столе много вин: токайское и т.д.

Звонок.

Музыканты. Род инструментов: трубы, барабан, вообще духовые.

Корона бумажная теперь с заячьим хвостом.

Стоячий канделябр — 2.

Шлюк — веер.

Чучело оленя.

[Картина 5]

Амур на пьедестале.

Вина. Бокалы. Корзины плетёные с фруктами.

Придворные дамы: 1-ой — флакончик одеколона, 2-ой — тминный стебель, 3-ой — резеда и желтофиоль, 4-ой — стручок ванили, 5-ой — луковица, 6-ой — мускус, 7-ой — мускат и чеснок¹³.

Зидзелиль — платок для жмурок.

Яу — кортик в руках.

Слуга — с бокалом на подносе.

Врач — с клистирной трубкой.

Хадиту — носовой платок.

Всем дамам и служанкам этого акта гирлянды, которыми они украшают статую Амура¹⁴.

2 боскетных столика кругленьких, 6 диванов, 2 маленьких диванчика, 6 скамеечек из 3-го акта¹⁵.

Собачки (маленькие левретки) на цепочках.

Врачу — порошок в коробочке, который высыпается в бокал.

Свет: *Картина 1* — Вечер. *Картина 2* — День. *Картина 3* — День. *Картина 4* — Вечер. Огни. *Картина 5* — Amogoso. Лунная ночь. *Картина 6* — Раннее утро. К концу акта рассвет.

Для Аделуц, 3 акт.

Музей МХАТ, ф.3, КП 34340.

¹ На раннем этапе в прологе спектакля предполагалось, очевидно, использовать «бьющий фонтан», не упомянутый в авторских ремарках; но нет сведений, что он фигурировал в спектакле.

² *Складной стул* — деталь, введённая режиссёром.

³ Перечисление реквизита, обыгрываемого в первом акте Шлюком (сума старьёвщика, браслет от ломоты в костях) и Яу (ящик из-под сигар на ремне, коробки с мятными лепёшками), отвечает тексту Гауптмана.

⁴ В середине первого акта во дворе замка должны были быть видны Зидзелиль и придворные дамы, играющие в мяч; этот эпизод был исключён из спектакля.

⁵ Вооружение охотников сочинено режиссёром; они же несли чучела лисицы, дикого козла и сороки, подстреленных на охоте.

⁶ В первом акте предполагалось появление отсутствовавшего в пьесе врача, снабжённого медицинскими инструментами, — очевидно, ему предстояло осмотреть уснувшего Яу; в рабочем списке действующих лиц доктор присутствует в пятом акте.

⁷ Столик для завтрака Шлюка не мог находиться на сцене с начала третьего акта.

⁸ Перечень упомянутой в тексте бутафории составлялся непосредственно при чтении пьесы, и потому в нём среди угощения, поданного на завтрак Шлюку, названа и тут же вычеркнута телятина: Шлюк, перечисляя то, что видит на столе, по ошибке назвал телятиной фазанью грудку.

⁹ Костюм Зидзелиль, в котором она появляется в этом акте (с лирой в руках и с «колчаном со стрелами за спиной»), в тексте пьесы не указан.

¹⁰ В начале четвёртого акта (пир) слуги выносили кушанья в том порядке, в каком меню пира сообщается в первой реплике Карла, отвечающего на вопрос Ранда: «И много ты от пира ожидаешь?»

¹¹ Столовые украшения в виде башни, павлина и слона предложены режиссёром.

¹² Судя по экземпляру помрежа, участников пира было больше семи — помимо Яу, Ранда и Карла там названы семь дам (поющая Зидзелиль не входила в их число) и их кавалеры, а также «Инская, когда рассаживаются» (см. с.607).

¹³ Каждой из дам, составляющих в пятом акте свиту переодетого в женское платье Шлюка, предполагалось вручить то, что подсказывал текст.

¹⁴ «Амур на пьедестале», центральная деталь декорации пятого акта, в авторских ремарках отсутствует, как и церемония украшения статуи гирляндами цветов.

¹⁵ Очевидно, перечислена мебель, использовавшаяся в пятом акте.

296. «Шлюк и Яу». Стоимость декораций, бутафории и реквизита

«Шлюк и Яу».

Боскеты: 7 шт. с козырьками [по] 12 руб. — 84 р.; 10 шт. квадратных — 25 р.; 1 беседка — 15 р.; 1 тумба к ней — 3 р.; 1 тумба к амур — 2 [р.]; вертушка, ворота и решётка к I картине — 25 р.; боскет крупный 10 штук — 15 р. кровать с балдахин — 10 р.; 1 ваза — канделябр (не окончено) — 15 р.; 4 скамьи с круглыми спинками [по] 8 руб. — 32 р.; 2 скамьи маленькие [по] 4 руб. — 8 [р.]; 2 столика круглых [по] 5 руб. — 10 [р.]; 1 кресло — 10 [р.]; 6 штук банкетов (одна обита холстом) [по] 4 руб. — 24 р.; 8 штук скамеек для III картины [по] 2 руб. — 16 р.

Бутафория:

1 амур — 10 р.; 10 шт. пик — 5 руб.; 5 ружей — 15 руб.; 2 арбалета — 4 руб.; 5 шт. кинжалов — 2.50; 1 кортик — [не дописано]; 1 складной стул — 1 р.; 1 лисица — 10 [руб.]; 2 ягдташа — кожаный и холщовый — 2 руб.; 1 ящик Яу — 30 к.; 8 шт. вееров — 2 руб.; 8 шт. подушек под ноги — 1.50 р.; 5 шт. подушек для короны и платья — 8 руб.

Посуда: кофейный прибор, 3 графина — 15 р.

1 шпага — 2 руб.

Изделия из папье: 2 бритвенных прибора (чашка) — 2 р.; 3 блюда — 5 р.; 3 фигуры (слон, рыба, башня) — 15 р.; фрукты — 5 руб.; корзины — 18 руб.

(счёт); тарелки фарфоровые, 12 шт. — 1 р. 50 к.; ножи и вилки, 12 шт. — 3.50; бокалы пивные, 6 шт. — 1.20; 2 бокала — 75 [коп.].

[Итого] 415 р.

Музей МХАТ, РС, № 14548, л.47-47 об.

297. Н. П. Ульянов

Эскизы по мотивам «Шлюка и Яу», рабочие и предварительные наброски

Н. П. Ульянов в апреле 1917 года упомянул о том, что «почти всё», сделанное им для Студии на Поварской, «погибло»: «Сохранился только один эскиз 3-го акта “Шлюка и Яу”, несколько набросков для костюмов (их когда-то выставлял С. П. Дягилев на Мире искусств) и одна громоздкая “Принцесса”, к заказам театра не относящаяся» (*Ульянов 2004*, с. 453). Он уже тогда по ошибке памяти относил существование Студии к 1904 году.

В каталоге выставки «Мира искусства» 1906 года указаны три работы Ульянова, о которых сказано, что они «писаны для театра “Студия”»:

«307. Эскиз. Принцесса. Роль из комедии Гауптмана “Шлюк и Яу” на сцене театра “Студия”».

308. Рисунок карандашом.

309. Рисунок акварелью».

«Принцесса», моделью для которой послужила Е. В. Сафонова, исполнительница роли одной из шести придворных дам, возникла в несомненной связи со спектаклем Студии, но не была, разумеется, рабочим театральным эскизом (см. *илл. 1*). Большое живописное полотно закрепляло важную находку спектакля — эффектную условность наряда придворных дам, необходимую для третьего акта, где «условность приёма [была] доведена до высшего предела» (*Мейерхольд 1968*, ч. 1, с. 109). Вспоминая эти «необыкновенно красивые» костюмы — «преувеличенные кринолины», «парики, напоминающие фантастические облачные башни» — В. П. Веригина адресовала читателя своих мемуаров к ульяновской картине (см. с. 728).

Выставлявшийся в 1906 году «эскиз акварельный» — это несомненно «эскиз 3-го акта “Шлюка и Яу”», упомянутый Ульяновым в 1917 году (см. *илл. 2*). Как и «Принцесса», эскиз передаёт возникавший в третьем акте условный мир «перламутровой симфонии» (определение принадлежит Мейерхольду), но не полно отвечает найденному в спектакле постановочному решению. На эскизе отчётливо намечены потолок и стены павильона из боскетных решёток, а Мейерхольд и Ульянов вспоминали, что в третьем акте вдоль рампы стояли в ряд беседки-«корзины» на фоне задника, составлявшего предмет гордости молодого художника, собственноручно изобразившего «небо в облаках-барашках» (см. с. 741; ср. *Мейерхольд 1968*, ч. 1, с. 109). И небо, и пунцовые розы, обозначавшие линию горизонта, в эскизе отсутствуют. Возможно, таким был один из отпавших вариантов, но возможно и другое — художник вольно комбиниру-

вал использованные в спектакле мотивы. Изображённая Ульяновым мизансцена не существовала в спектакле: Шлюк мог вырезать силуэт Зидзелиль, присев возле неё на колени на фоне продолжавших заниматься вышиванием дам, но присутствовавшую при этом Аделуц художник заменил кем-то из вельмож, едва ли не Рандом, благодаря чему эскиз демонстрирует и найденный тип дамских и мужских нарядов, и сочинённые Ульяновым лохмотья Шлюка.

В 1917 году Ульянов упомянул «несколько набросков для костюмов» к «Шлюку», один из них экспонировался в 1906 году. Три известные ныне наброска женских костюмов и гримов (см. *илл. 3, 4, 5*) едва ли имели служебный характер, их трудно соотнести с героинями спектакля, художник придал им выставочную законченность. Карандашный набросок дамы в профиль с высокой причёской (*илл. 3*) автор позже по явной ошибке датировал 1904 годом. В выполненном цветными карандашами наброске, изображающем двух дам — одну в профиль, в высоком парике, другую анфас, в кринолине — едва обозначенными жестами и изысканным подчёркиванием деталей Ульянов создал сцену туалета двух красавиц: одна дама поправляет причёску, другая пудрит лицо. Как бы случайная композиция эскиза обыграна артистично (*илл. 5*).

Известен единственный бесспорно рабочий эскиз Ульянова к «Шлюку» — костюм и грим Аделуц к 3-му акту, первому появлению Аделуц в спектакле (см. *илл. 6*). Ульянов воспользовался портретом В.В.Голицыной работы неизвестного художника; его не заинтересовал женский тип Голицыной (см. *илл. 7*) — её представительность и внутренняя твёрдость никак не отразились в гриме цветущей, лукавой, знающей своё место Аделуц; почти мундирообразное платье Голицыной, сохранив все детали отделки, превратилось в эскизе из парадного в нарядное; её громадный головной убор стал лёгким кокетливым колпачком.

Костюм В.В.Голицыной Ульянов перерисовал на Таврической выставке. В мемуарах он упоминает, что большинство костюмов к «Шлюку» задумал на выставке (см. с.739). Рабочий альбом, которым Ульянов пользовался в 1905 году и к которому многократно возвращался вплоть до 1940-х годов, содержит немало зарисовок, сделанных с экспонатов выставки (см.: РГАЛИ, ф.2022, оп.1, ед.хр.74). Некоторые зарисовки — и среди них набросок с портрета Голицыной — художник перенёс на большой лист, впоследствии разрезанный им на две половины. На этом листе Ульянов фиксировал лишь причёски и костюмы дам, хотя в первоначальных альбомных зарисовках нередко намечал черты их лиц. Эти наброски могли отразиться в костюмах спектакля (см. *илл. 8-14*).

Ульянов вспоминал, что работы А.Рослина и Ф.С.Рокотова произвели на него в 1905 году особенно сильное впечатление (см.: *Ульянов 2004*, с.48). Костюм «Принцессы» несомненно навеян рослинским портретом будущей императрицы Марии Фёдоровны (см. *илл. 15*), а украшающая парик «Принцессы» длинная коса — цитата из портрета Сары Грейг, ныне атрибутированного как работа Л.Христинека.

Мейерхольд ввёл в спектакль двух арапчат, и Ульянов перерисовал бегущего арапчонка, изображённого на конном портрете императрицы Елизаветы Петровны работы неизвестного мастера (см. *илл. 17 и 18*).

В том же альбоме на Таврической выставке Ульянов сделал наброски деталей оформления боскетного зала, созданного Л.С.Бакстом и подсказавшего Станиславско-

му перенос действия «Шлюка» в «век пудры» Ширмы того же образца, что в зале Бакста, использованы Ульяновым в наброске конструкции, основные элементы которой совпадают с эскизом на тему 3 акта «Шлюка» (см. *илл. 19*, ср. *илл. 2*); соответствие размеров этой конструкции (приблизительно 10 аршин) сцене Студии позволяет считать этот чертёж черновым наброском декорации, в котором впечатления от сада Бакста синтезированы с мотивами версальской архитектуры (ср. *илл. 29*).

Мотивы декораций Ульянов начал искать в книгах — в мае в библиотеке Репмана, летом в петербургской Публичной библиотеке (см. *док.103*). Многие перерисовки выполнены по двухтомнику Ф.Жиля «Версаль и два Трианона» (Gille P. Versailles et les deux Trianons. Paris, 1899-1900) и книге Э.Буржуа «Великий век Людовика XIV» (Bourgeois E. Le grand siècle de Louis XIV. Paris, 1896).

Пролог спектакля режиссёры задумывали вести на фоне «фонтана быющего» (см. с.636); этим вызваны некоторые перерисовки Ульянова, к ним относятся, в частности, *илл. 23-25* (их источники, как и источники ряда других перерисовок, удаётся установить). На сцене фонтан использован, очевидно, не был, но эти поиски дали сюжет ульяновской акварели, изображающей двух дам у фонтана, образцом для которого стал фонтан с гравюры С.Леклера «Людовик XIV и музы» (см. с.652).

Ульянов признавался, что «долго мудрил» в поисках основной детали декорации первого акта — пышных дворцовых ворот; подтверждение тому — многие перерисовки в альбоме, в частности, *илл. 28* и *31*. На черновом подготовительном наброске чётко прорисована вращающаяся дверь (см. *илл. 30*), это изобретение XIX века фантазия авторов спектакля соединила на сцене с громадной аркой стилизованных ворот. Нет материалов, чтобы судить о конкретном зрительном образе этой находки.

Перерисовки из альбома Н.П.Ульянова публикуются выборочно. Оригиналы заинтересовавших художника гравюр и экспонатов выставки выявлены С.А.Конаевым при подготовке полной публикации рисунков альбома, относящихся к работе над «Шлюк и Яу» (в печати), что потребовало, в частности, обращения к фотографиям Таврической выставки в ОР ГТГ (ф.106).

За исключением рабочего эскиза Аделуц уцелевшие документы либо фиксируют (пусть частично) подпочву осуществлённых сценических решений, либо в свободной поэтической форме воссоздают итоги исканий.

Два эскиза Н.П.Ульянова, поступившие в ГЦТМ им. А.А.Бахрушина в 1944 году от В.М.Петровой, были отнесены к «Шлюку и Яу» и не раз публиковались как эскизы к спектаклю Студии (см. *илл. 32* и *33*). Но авторские надписи на них («Арсинья — баронесса В.С.Кноп», «Филумена — А.И.Мамонтова») позволили С.А.Конаеву установить, что эскизы предназначались для любительской постановки пьесы М.А.Кузмина «Принц с мызы», показанной 16 марта 1914 года в доме Н.С. и С.Н. Третьяковых (художник Н.П.Ульянов) — имена героинь и фамилии исполнительниц соответствуют программке спектакля, сохранённой композитором А.И.Юрасовским (см.: ГЦММК, ф.167, инв. № 320, пост. № 4823).

Со «Шлюком» эти эскизы связаны опосредованно: платье Арсиной — вариант платья «Принцессы», платье Филумены восходит к платью великой княгини Марии Фёдоровны на портрете работы И.Г.Пульмана (с оригинала П.Батони), набросок с которого Ульянов сделал на Таврической выставке (см. с.647).



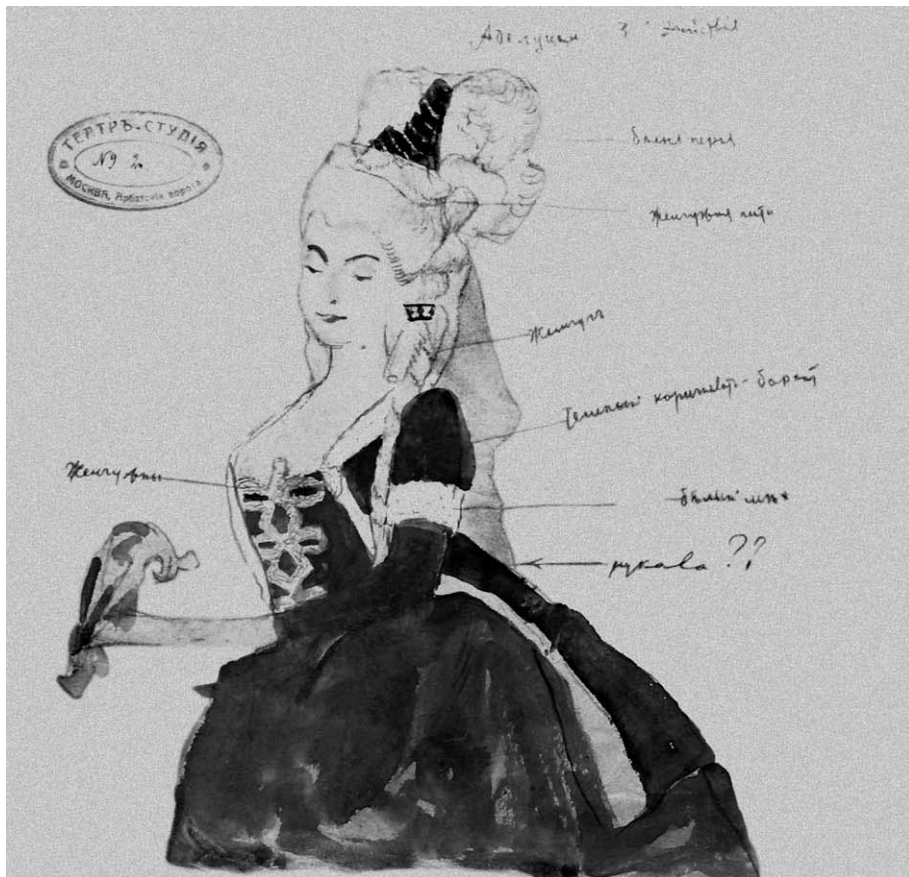
1.
Н. П. Ульянов.
Прицесса. 1905



2.
Н. П. Ульянов.
Эскиз к 3-му акту
«Шлока и Яу». 1905



3-5.
Н. П. Ульянов.
Эскизы женских ко-
стюмов и гримов



6.

Н. П. Ульянов.

Эскиз костюма и грима Аделуц для 3-го акта

Печать Театра-Студии.

Пометы Ульянова: «Аделуц, 3-е действие, жемчужины, белые перья, жемчужные нити, жемчуг, тёмный коричневат[ый] бархат, белый мех, рукава??»

7.

Неизвестный художник XVIII в.

Портрет В. В. Голицыной



8-10.

Н. П. Ульянов.

Перерисовки женских портретов на Таврической выставке:

8 — с портрета В.В.Голицыной работы неизвестного художника XVIII в.; пометы Ульянова: «жемчуг», «перья», «жемчуг», «мех», «мех», «бархат», «сурв. с серебр. нитью»;

9 — с портрета А.С.Тулиновой работы Ф.С.Рокотова; пометы Ульянова: «бел. плат. накидка»;

10 — с портрета великой княжны Елены Павловны работы В.Л.Боровиковского; пометы Ульянова: «бел.», «белый тюль с золот. каймой».



П-14.

Н. П. Ульянов.

Перерисовки женских портретов на Таврической выставке:

11 — с неустановленного оригинала;

12 — с портрета Н. П. Голицыной работы А. Рослина; пометы Ульянова «бел. перья», «жемчуг»;

13 — с портрета великой княгини Марии Фёдоровны работы И. Г. Пульмана (с оригинала П. Батони); пометы Ульянова: «сер. жёл. бел.», «розов»;

14 — с неустановленного оригинала.





15.

Н. П. Ульянов.

Перерисовка портрета великой княгини Марии Фёдоровны работы А. Рослина.

Пометы Ульянова: «Жемчужная», «белые мелкие розы», «атлас», «кружево (бисер и сереб.)», «белый каблук», «такое же платье бархатисто голубое – синее шелковое», «синие башмачки».

16.

Экспозиция Таврической выставки. Фото





17.

Н. П. Ульянов.

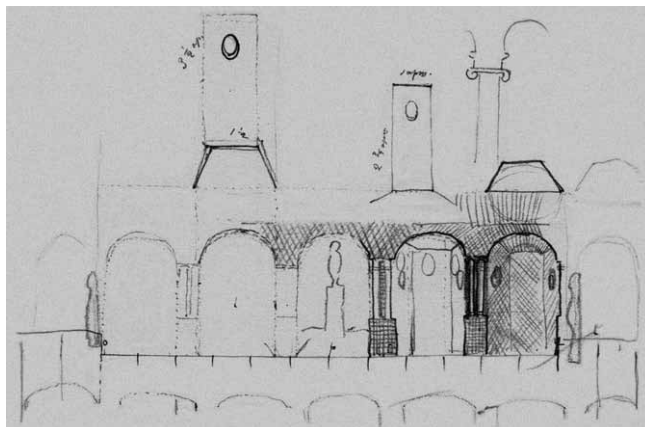
Перерисовка бегущего арапчонка с портрета императрицы Елизаветы Петровны работы неизвестного художника XVIII в.

Пометы Ульянова: «изумруд», «серьга».

18.

Экспозиция Таврической выставки. Фото

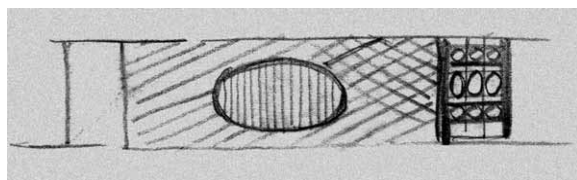
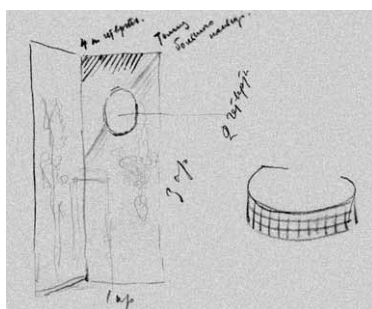




19.
Н. П. Ульянов.
Чертёж декорации.

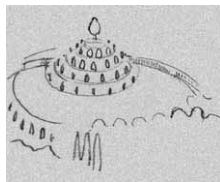
Пометы Н. П. Ульянова: «3 1/2 арш.» и «1 1/2» [задняя ширма], «2 3/4 арш.» и «1 арш.» [боковые ширмы].

20-21.
Н. П. Ульянов.
Зарисовки оформления боскетного сада Л. С. Бакста на Таврической выставке.



22.
Боскетный сад на Таврической выставке. Фото

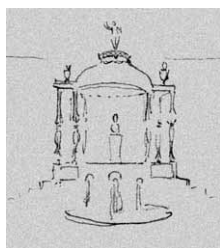
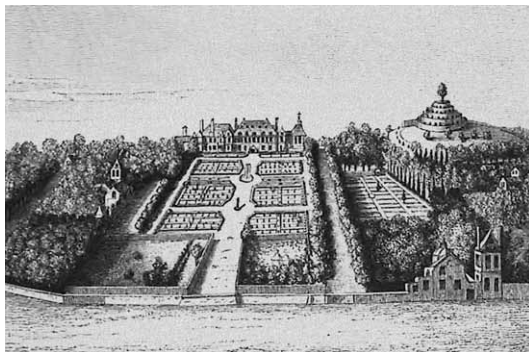




23.

Н. П. Ульянов.

Перерисовка фрагмента гравюры
«Вид на королевский сад». XVII в.; из
кн. XVII-те siècle, p. 21.



24.

Н. П. Ульянов.

Перерисовка фрагмента гравюры
Ж. Риго «Боскет Бани Аполлона».
Ок. 1730. Из кн.: Versailles, v. 2, p. 193.

Ср. картину П.-Д. Мартена. Ок. 1713.

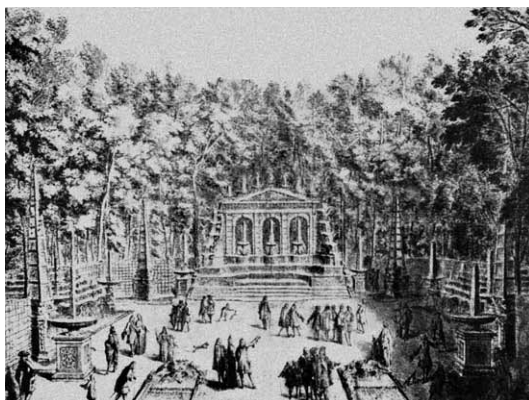


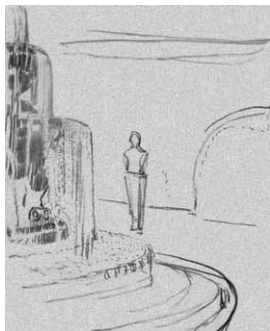
25.

Н. П. Ульянов.

Перерисовка фрагмента гравюры
Ж. Риго «Боскет Триумфальной арки».
Ок. 1730. Из кн.: Versailles, v. 2, p. 222.

Ср. рисунок Ж.-Б. Деламонса. XVII в.

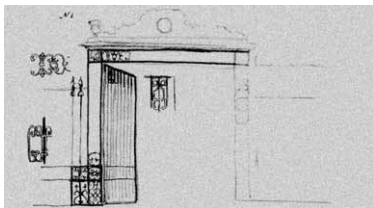




26.
Н. П. Ульянов.
Перерисовка фрагмента
гравюры С. Леклера «Людо-
вик XIV и музы». Из кн.: *Le
grand siècle*, p. 93.



27.
Н. П. Ульянов.
Эскиз. 1905
(позднейшая авторская да-
та «1904» не верна)

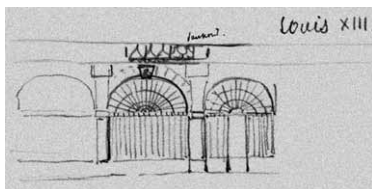
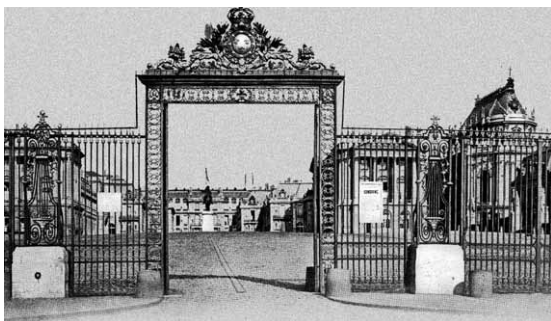


28.

Н. П. Ульянов.

Перерисовка фрагмента гравюры М. Ламбера «Вид на ансамбль Версальского дворца со стороны Ворот чести». XIX в. Из кн.: *Versailles, v. I* (титульный лист).

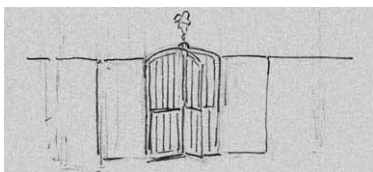
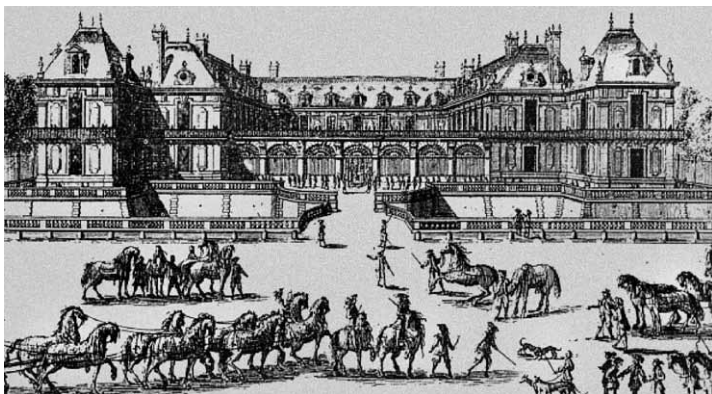
Ср. с открыткой начала XX в.



29.

Н. П. Ульянов.

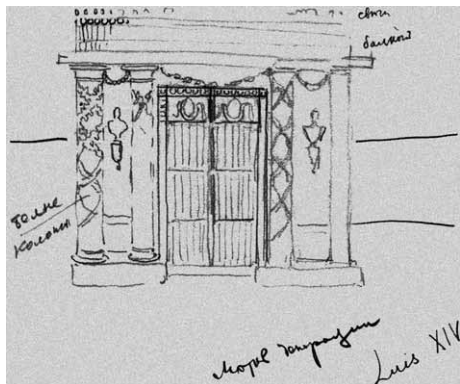
Перерисовка фрагмента гравюры М. Ламбера (по П. Пателью) «Вид на Версальский дворец Людовика XIII». Из кн.: *Versailles, v. I*, p. 8.



30.

Н. П. Ульянов.

Набросок ворот-вертушки



31.

Н. П. Ульянов.

Перерисовка фрагмента гравюры Ж. Лепотра «Представление “Альцесты” Люлли перед королём в Мраморном дворе Версальского дворца». 1674. Из кн. *Le grand siècle*, p.104 или *Versailles*, v.1, p.64.

Пометы Ульянова: «свечи», «балкон» (в старой орфографии), «мотив декорации», «белые колонны» (в новой).



32-33.

Н. П. Ульянов.

Эскизы к спектаклю «Принц с музы» (1914), ошибочно атрибутированные как эскизы к спектаклю Студии на Поварской.

РАЗДЕЛ ДЕСЯТЫЙ

298. Коллега Крамптон

Комедия в 5 действиях Гергарта Гауптмана

Перевод Э.Э.Матерна и В.Э.Милича

Роль Крамптона, созданная Мейерхольдом в провинциальные сезоны, несомненно была его выдающимся актёрским достижением, всецело отвечающим поэтике раннего Художественного театра (см.: *Наследие 2*, с.69-71 и 402-403). Полнота перевоплощения позволила актёру передать «человеческий тип <...> во всё его индивидуальном многообразии» (см. там же, с.208). Исполнение центральной роли пятиактного спектакля развёртывалось с импровизационной непосредственностью и пробуждало в зрительном зале тот общий подъём, который, как правило, передаётся свидетелям сиюминутного интенсивного и заразительного актёрского творчества.

Спустя годы Мейерхольд на лекциях в ГВЫРМе вспоминал свой подход к этой роли. Обобщая плодотворность возвращения к системе актёрских амплуа, упразднённой Художественным театром, он упоминал, что «ряд актёров имеют как бы два амплуа», что А.П.Ленский был одновременно «трагик и комик», что «рычаг для обоёго рода ролей один и тот же», и потому возможен синтез. Записывавший эту лекцию 19 октября 1921 года М.М.Коренев зафиксировал в своём конспекте приведённый лектором пример из его собственного опыта: «Мейерхольд — “Коллега Крамптон” — вне амплуа» (РГАЛИ, ф. 1476, оп.1, ед.хр.153, л.20 об.).

История появления нового перевода пьесы, включённой в будущий репертуар Студии, и обстоятельства возникновения соавторства Э.Э.Матерна и Мейерхольда (избравшего псевдонимом своё усечённое отчество — Милич) изложены в письмах Матерна, см. *док. 66, 69, 70 и 146*. Фамилия героя в тексте перевода оказалась изменена на *Крамптон*, в публикации принято её традиционное написание.

Первоначальную редакцию перевода, ещё не согласованную с Мейерхольдом, Матерн спешно отослал в драматическую цензуру, полученную там 20 июля; 15 августа появилась резолюция цензора: «К представлению дозволено». Ныне эта рукопись в фондах С.-Петербургской театральной библиотеки (РО ГТБ № 42372).

Отсылая пьесу в цензуру, Матерн жалел, что из-за спешки ему и Мейерхольду не удалось «перечитать её вместе, чтобы с общего согласия сделать местами поправки» (см. с.271). Такое чтение несомненно состоялось в Москве до декабрьского отъезда Мейерхольда в Петербург, правка «с общего согласия» была внесена и учтена в литографированном издании, выпущенном Московской театральной библиотекой С.Ф.Рассохина (цензурное разрешение от 4 февраля 1906 года).

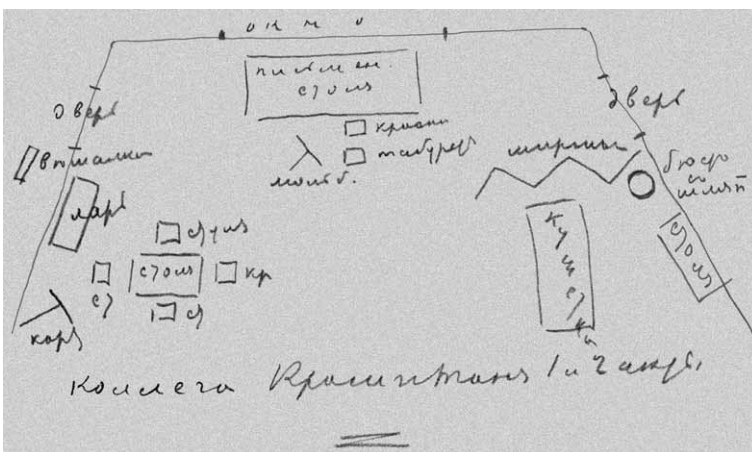
Текстологическое сопоставление двух вариантов перевода, проделанное А.Я.Тучинской, обнаружало результаты совместной работы переводчиков. Возникает впечатление, что Мейерхольд сцену за сценой заново проиграл свою давнюю роль. Он редактирует строй отдельных реплик (например, появляется: «*Мы, живописцы, довольствуемся натурой*» — вместо: «*Мы, живописцы, вполне довольны писать приятную натуру*»; «*Я сам ухожу отсюда. Да. Сам!*» — вместо: «*Я добровольно уйду отсюда, да, уйду!*»; «*...какая скандальная история*» — вместо: «*...ка-*

кая неприятная история»; «... которого вышвырнули из Академии» — вместо: «... которого прогнали» и т.д.), заменяет неловкие выражения, сокращая растянутые эпизоды второстепенных персонажей.

Большое число изменений пришлось на уточнение и редактуру перевода авторских ремарок, и в их изменении нельзя не видеть отражение найденного Мейерхольдом сценического рисунка. Уже в описательной вводной ремарке вместо «профессор Крамптон спит на диване с приподнятыми вверх ногами» сказано «... заломив колени вверх», а «в разговоре по большей части избегает смотреть людям в лицо» заменено на «смотреть людям в глаза», «... часто он рукой подтягивает вверх свои широкие воронкообразные брюки» на «... резким движением». На последующих страницах ремарка «гладит себе бороду» изменена на «поглаживает бороду», «... взял письмо» на «... схватил письмо», «... выпивает кружку жадно до конца» на «... до дна» и т.д. В эпизоде осмотра неудачного кандидата в натурщики ремарка «... пристально смотрит на неподвижно стоящего человека» заменена на: «... фиксирует неподвижно стоящего перед ним человека». Эта правка лаконично и точно передаёт найденные сценические краски и сложившийся бурный ритм поведения, она обнаруживает диапазон потребовавшихся актёру сценических переживаний — от энергичного комедийного озорства в начальных эпизодах до трагического отчаяния в кризисной ситуации четвёртого акта, где авторская ремарка «с трагикомическим отчаянием», повторённая в других русских переводах пьесы и использованная Матерном, заменена на: «С трагическим отчаянием».

Перевод был издан в начале 1906 года, когда для Мейерхольда уже отпал вопрос о возвращении к давно сыгранной роли.

К ранней поре размышлений о постановке пьесы в Студии на Поварской следует, очевидно, отнести появление в рабочем альбоме К.С. Станиславского планировки декорации двух первых актов «Крамптона». Она рассчитана на небольшую сценическую площадку, лаконична, компактна, ясна, учитывает все основные сюжетные ситуации, легко разделяется на несколько удобных игровых зон, оправданных в бытовом отношении и выигрышных сценически, — интимную (где спрятанная за ширму кушетка, на которой предстояло просыпаться ещё не протрезвевшему Крамптону в начале спектакля, поставлена возле рампы перпендикулярно к ней), рабочую (прекрасно освещённую, чуть в глубине у большого центрального окна, где огромный письменный стол и мольберт) и в левой части сцены официальную для приёма гостей:

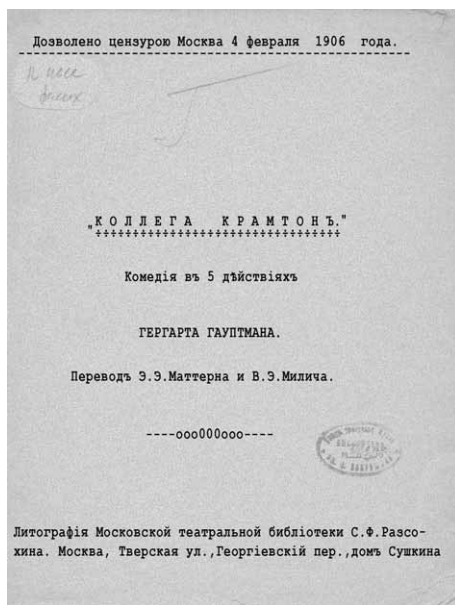


На чертеже: окно, письменный стол, краски, табурет, мольберт. Дверь, вешалка, ларь, стулья, стол, кресла, картина. Дверь, ширма, бюст со шляпой, стол, кушетка.

По рассказу Мейерхольда уже к концу мая 1905 года у него и В.И.Денисова сложился иной вариант решения сценического пространства первых актов, строившийся на «ярких крупных пятнах»: «Настроение мастерской, когда открывается занавес, выражено лишь одним громадным полотном, которое занимает половину сцены, отвлекая внимание зрителя от всяких деталей; но чтобы такая большая картина не рассеивала зрителя своим сюжетом, записан один только угол её, всё же остальное в картине — слегка набросанные очертания углём. Край большого верхнего окна, через которое виден клочок неба. Лестница для писания большого полотна, большой стол, тахта, требуемая по ходу пьесы, и беспорядок от набросанных по столу этюдов», — вспоминал это решение Мейерхольд.

Мера условности, выбранная режиссёром и художником, давала возможность передать атмосферу назревавшего кризиса Крамптона, делая эффектный акцент на незаконченной вывеске, за которую Крамpton взялся ради заработка. Другие бытовые детали, «требуемые по ходу действия», воспринимались ими при этом как неизбежность.

Перевод печатается по изданию Московской театральной библиотеки С.Ф.Рассохина.



ДЕЙСТВУЮЩИЕ:

Профессор Крамpton — преподаватель из Академии художеств

Гертруда Крамpton — его дочь

Агнеса Визнер, вдова, рождённая Штрелер

Адольф Штрелер

Макс Штрелер

Профессор Кирхейзен } преподаватели Академии

Архитектор Мимиус }

Янецкий — педель

Пошпер — учитель Академии

Фейст — содержатель ресторана

Касснер — хозяин низкопробной пивной

Кунце }

Зейферт } маляры

Зельма — кельнерша

Вейсбах }

Штенцель } ученики высших классов Академии

Лефлер, слуга и фактотум Крамптона

Слуга-натурщик

Около двадцати учеников профессора Крамптона

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Мастерская профессора Гарри Крамптона в Академии художеств, в большом городе в Силезии. Просторная высокая комната; правую её сторону образуют два больших итальянских окна. Одна дверь слева впереди и одна в задней стене. Под каждым из этих окон стоит готический стол, на каждом столе скатанные картоны, кисти, ящики с красками, палитры, муштабели и проч. Всё это разбросано в живописном беспорядке, и между всем этим бронзовые статуэтки. На левом столе пьяный фавн из Геркуланума, на правом — Силен из Помпеи. В середине, в простенке между двумя окнами, человеческий скелет во весь рост, на черепе его огромная «художническая» шляпа, сдвинутая на самый затылок. На задней стене гобелены, спускающиеся до самого пола. Позади низкий персидский диван. Перед диваном тигровая шкура и на ней, в готическом стиле, молитвенная скамья. На скамье толстая книга — библия — в старом переплёте из свиной кожи. Остальная часть стены заставлена готическими шкафчиками и несколькими готическими церковными стульями.

Верхняя часть левой стены затянута картонным фризом, изображающим углём нарисованную пляску менад. На этой же стене висят картины масляными красками и этюды и под ними на готическом шкафчике помещён Аполлон Бельведерский и ряд других художественных предметов. На мольбертах начатые фантастические картины; из них одна изображает Мефистофеля с учеником. Пол мастерской покрыт дорогим ковром. Табуреты, различных фасонов стулья и всевозможные другие принадлежностии мастерской художника.

Профессор Крамптон спит на диване, заломив колени кверху. Он среднего роста, с лишком сорока лет, худой, на тонких ногах. На его чёрных как вороново крыло волосах подобие фески. Его усы и густые бакенбарды тоже совершенно чёрного цвета. Его выпуклые глаза, взгляд которых часто принимает пустое и неподвижное выражение, изобличают в нём пьяницу. В разговоре по большей части избегает смотреть людям в глаза. Заговорив с кем-нибудь, он смотрит мимо. Когда он ходит по комнате, то по большей части опускает глаза вниз. Одет он небрежно. Часто резким движением подтягивает кверху свои широкие воронкообразные брюки. Его бархатная жакетка потёрта и турецкие туфли полиняли.

В дверях налево стучат. За дверью направо слышно, как там спокойно расхаживают, здороваются, иногда смеются, шумят стульями. В дверь снова стучат.

К р а м п т о н (в полусне, хриплым голосом). В... войдите.

Л е ф л е р (входит). Здравствуйте, господин профессор!

К р а м п т о н (сопит, но не просыпается).

Л е ф л е р (подходит ближе и говорит громче). Здравствуйте, господин профессор.

К р а м п т о н. Здравствуйте!

Л е ф л е р (*хватает Крамптона и трясёт его*). Господин профессор, господин профессор! Ведь ученики уже собрались.

К р а м п т о н (*сразу поднимается и, сидя, тупо озирается*). Кот... кот... который может быть теперь час, Лефлер? Как? Что ты говоришь?

Л е ф л е р (*грубо*). Уж девятый час. Или вы оглохли? Ученики уж все в зале.

К р а м п т о н. Девятый! (*Встаёт, идёт задумчиво до середины комнаты, снимает левой рукой феску и слегка почёсывает себе затылок правой.*) Разве сегодня вечером занятия?

Л е ф л е р (*опустя портьеры на окнах и завёртывая газовый рожок*). Господи! Господи! Да ведь теперь уж день. Да ведь уж утро, а не вечер, господин профессор.

К р а м п т о н. Святая простота! Святая простота! Слушайте: разве вы вчера не отвели меня домой?

Л е ф л е р. А разве вы шли домой-то? Не говорил ли я вам, пойдёмте домой. Да вас никак нельзя было уговорить.

К р а м п т о н (*с досадой ходит по комнате; плаксиво*). Ах, Лефлер, Лефлер, какая это скандальная история. Какая это скандальная история. Чёрт знает! Что скажет моя жена? Но милый Лефлер...

Л е ф л е р (*довольно неучтиво*). Ведь я же говорил вам. Я не хотел идти, когда вы меня посылали за третьей корзиной пива. Я тут же вам сказал: господин профессор, вам надо идти домой, а то ваша жена вас не выпустит, сказал я вам ещё. А вы на меня закричали и приказали идти домой.

К р а м п т о н (*ломаюя руки*). Ах, милейший мой! Милейший! И всё-таки я хотел тогда идти. А они меня потащили с собой, беспутные. В Венецию, в эту... Почём я знаю, куда... (*В правую дверь стучат.*) Ну да, слышу... слышу... Сейчас приду. (*Опять стучат.*) Ну что там такое случилось? Дайте мне хоть вздохнуть свободно. Просто собачья жизнь у нашего брата учителя. Да начинайте же без меня. Рисуйте, мазюкайте вы там...

Н е с к о л ь к о г о л о с о в (*кричат*). У нас нет натурщика! У нас нет натурщика...

П о п п е р (*молодой человек, ученик Академии, венец с вьющимися волосами, холёная борода, одет элегантно*). Здравствуйте, господин профессор. Простите великодушно. Мы все в сборе, нет только натурщика... Я хотел только узнать.

К р а м п т о н. Хм! Просто беда... Чистая беда, милейший мой Поппер... Ни на кого положиться нельзя. За каждым смотри. Я сказал натурщику, чтобы он был сегодня утром, непременно, аккуратно... вовремя... милейший Поппер.

Л е ф л е р. Это неправда, господин профессор. Вы этого человека даже не видали...

К р а м п т о н. Не видал? Ну так значит я спутал. Вот видите, дорогой Поппер, даже этого не успеваешь сделать. Ужасно! (*Лефлеру.*) Ну где же он, этот человек? Ну что же он?

Л е ф л е р. Я думал, что надо...

П о п п е р. Если бы вы думали, так и привели бы его.

Л е ф л е р. Я и привёл его.

К р а м п т о н (*нетерпеливо, вспльчиво*). Экой ты дурак! (*Не глядя на Лефлера.*) Стоит тут и таращит на нас глаза. Ну так идите же и приведите сюда вашего человека. (*Лефлер уходит.*) Вы курите, дорогой Поппер?

П о п п е р. С удовольствием выкурил бы, если бы это было дозволено.

К р а м п т о н. Ах да. Я и забыл. Академия... Академия и вечно Академия. Чтоб её совсем. (*Курит, затягиваясь сильно.*) Я вообще не знаю, долго ли я ещё здесь выдержу. У меня есть планы. Это для меня неподходяще. (*Подчёркивая.*) У меня есть планы, милейший Поппер. Ведь вы знаете, мне покровительствует одно высокопоставленное лицо в России. (*Небрежно.*) О! Это дама с большим художественным вкусом. Видите ли, я уже десять лет в этом городишке. Кажется, довольно. А? Здесь прокиснешь? А? Прокиснешь наверное. Здесь многое не по моему вкусу. Мало талантов среди учеников, а между учителями и вовсе нет. Хороши эти коллеги, ха, ха! А этот директор! Хо, хо, хо! О! Он прекрасный человек. Сапожной ваксы есть не будет.

Появляется Лефлер.

Он проталкивает вперёд другого слугу, слегка измождённого.

К р а м п т о н (*даже не взглянув как следует на этого человека*). Подойдите-ка сюда, вы! (*Тот подходит. Крамптон фиксирует неподвижно стоящего перед ним человека, смотрит потом то на Поппера, то снова на натурщика, затем на Лефлера, снова на Поппера и, наконец, раздражается смехом.*) Ужасно смешной. Ужасно смешной малый! Не правда ли, Поппер? Ужасно смешной! (*Лефлеру.*) И он хочет быть натурщиком?

Л е ф л е р (*взбешённый*). То есть... значит... Этот человек чрезвычайно даже хорош. Пощупайте его мускулы. (*Щупает у него руки.*) Настоящий камень. У него девять человек детей, господин профессор. (*Слуге.*) И глуп же ты, Август. Ты совсем горбатый на вид. Что ты опять напихал под блузу? (*Всё время рассуждая, он постепенно вынимает из блузы над поясом: толстый ломоть хлеба, связку бечёвки, полный кисет табаку, несколько коробочек спичек, трубку и две сапожные щётки.*) Если ты хочешь тут дела делать, то тебе надо приосаниться. Подтянись, брат. Нет, господин профессор, нет, вы посмотрите на него голого, и вот тогда...

К р а м п т о н (*вынимает из-под дивана бутылку и наливает из неё в металлический кубок и в это время говорит*). Раздевайся-ка. (*Пьёт, прячет бутылку и кубок на то же место, подходит к Попперу с деланной улыбкой и говорит.*) Мне прописали хинную водку, милый мой. Доктора надо слушаться. (*Тяжело вздыхает.*) Что тут поделаешь? (*Опять вздыхает.*) Желудок, желудок. Чистое горе.

Н а т у р щ и к (*Лефлеру, напрасно дёргавшему его и шептавшему ему, чтоб он разделся, вдруг решительно*). Нет, Карл, дело это мне не подойдёт.

Л е ф л е р. Ну конечно, Август, если ты станешь ломаться, то ничего хорошего здесь и не жди. Ведь прав я, господин Поппер? В зале ведь сильно натоплено...

К р а м п т о н (*снова закуривает сигару, которая при его рассеянности почти потухла*). Avant! Avant! Марш в залу! Возьмите его с собой, Поппер! (*Поппер, смеясь, берёт натурщика и уходит с ним направо.*) Займитесь изучением его костей. Ужасно смешно!

Лишь только оба они скрылись за дверью, в зале раздаётся общий взрыв хохота.

К р а м п т о н (*поглаживает бороду, откашливается, достаёт муштабель и начинает разбрасывать вещи, как будто что-нибудь ищет; при этом он быстро*

взглянул несколько раз на Лефлера, повелительным жестом указывает на один угол мастерской, но это, видимо, не производит никакого впечатления на Лефлера. Крамптон замечает это и вдруг с удивлением обращается к нему.)

Что вы, оглохли что ли, Лефлер?

Лефлер. Нет, господин профессор.

Крамптон. Ну так что же с вами такое?

Лефлер. Со мною ничего, только... (*Мнёт шапку.*)

Крамптон. Только что? А?

Лефлер (*после нескольких секунд*). Коньяку я вам принесу, господин профессор, но пива... пива мне не дадут без денег. Там такую всегда историю затевают, лучше бы не ходить туда. Он-то ещё ничего, а уж толстая старуха его, такая, скажу вам, бестия...

Крамптон. Выкидывай марку, Лефлер, и запиши мне её на счёт.

Лефлер. Уверяю вас, господин профессор, у меня ничего уже не осталось. Ведь за мной до того следит жена моя, за каждым пфеннигом, точно гончая собака, право. И на самом деле, без денег-то не проживёшь. А за ваш счёт я уже выдал двадцать две марки пятьдесят пфеннигов.

Крамптон. Ну первого я вам, Лефлер, отдам.

Лефлер. Да вот, если бы не было вашей жены, господин профессор. А то первого-то числа она весь день на шаг от вас не отойдёт. Что же тут нашему брату останется?

Крамптон (*своим плаксивым и ворчливым тоном*). Ах, Лефлер, Лефлер, вы мне страшно надоедаете. Вы мне надоедаете. Я хочу писать, а вы мне надоедаете. Вместо того, чтобы вымыть мне кисти, вы мне надоедаете. Я не знаю... Ну, идите же... Ступайте отсюда... Не мешайте мне. (*Раскладывает кругом вещи.*) Никто не заботится обо мне! Беспорядок полный! Толстый слой пыли! Фу, дьявол! Тут, в этой дыре, в этом малярном заведении, пожалуй, ещё чахотку наживёшь. (*Повелительно.*) Вот корзина! (*Вытаскивает откуда-то корзину из-под бутылок и даёт Лефлеру в руки.*) И прошу без малейших рассуждений, почтеннейший...

Лефлер (*пожимая плечами*). Если бы я и хотел, господин профессор, моего всего состояния не...

Крамптон. Тсс! (*Ходит взад и вперёд, говоря вскользь.*) Вот там ковёр... Его надо вычистить. (*Он засовывает руки в карманы, насвистывая мелодию из «Боккаччио», марширует по комнате, смотрит в ручное зеркало, снова ходит по комнате и, подняв голову, насвистывая, уходит в залу.*)

Лефлер в это время становится на колени, схватывает небольшой персидский ковёр и кидает его себе на плечо. По уходе Крамптона и он собирается уходить, держа в правой руке корзину, а левой поддерживая ковёр на плече.

Слева входит Янецкий.

Янецкий (*богатырски сложенный мужчина с лицом славянского типа, без воротника, в сильно поношенном платье и в грубо сшитых сапогах. В руках у него официальные бумаги*). Где профессор?

Лефлер. Не знаю. (*Хочет пройти мимо Янецкого.*)

Янецкий. Хе, хе! Куда это вы тащите ковёр, Лефлер?

Лефлер. Отстань! Проходи с дороги, поляк!

Янецкий. Я поляк... Что же. Хорошо. Поляк — человек хороший, когда профессору нужны деньги взаймы. А когда приходишь их получать обратно... поляки уже нехороши...

Лефлер. Меня это не касается, я не знаю, какие у вас за дела с профессором.

Янецкий. Хорошо. Я вот не позволю вам уносить отсюда вещи профессора. Меня это очень касается. Сколько я одного материала ему передавал: полотна, рам, бумаги и всего прочего.

Лефлер. Говорю вам, не задерживайте меня... Я несу ковёр в чистку.

Янецкий. Так я вам и поверю. Вы здесь продаёте одну вещь за другой.

Лефлер. Ну так что же? Профессор может делать со своими вещами, что хочет.

Янецкий. Нет, не может. Никак не может. Ни единого кусочка полотна здесь не принадлежит ему. Пусть сначала долг заплатит, а затем уже может делать, что...

Лефлер. Прочь!.. Прочь!.. Берегись! Дело может плохо кончиться...

Янецкий. Я не уйду. И не подумаю. Я позову полицию. Скажу директору.

Входят Крамpton и Макс Штрелер.

Крамpton (*с вынужденной любезностью Янецкому*). У вас ко мне дело, милейший Янецкий?

Янецкий (*трусливо, злобно косится на Штрелера, отвечающего на его взгляды взглядами ненависти и презрения, подходит униженно*). Вам бумага от директора.

Крамpton (*кладёт бумагу на библию*). Больше ничего, милейший Янецкий?

Янецкий. Я счёт написал... Послезавтра первое октября.

Крамpton. Очень хорошо с вашей стороны. Положите его туда на стол. (*Янецкий, по-видимому, и не думает уходить*.) Превосходно, дорогой Янецкий. Хорошо... Хорошо... (*Лефлер уходит. Крамpton кричит ему вслед*.) Селёдку, Лефлер. Не забудьте взять селёдку... мне на закуску. (*Штрелеру*.) Я люблю эту закуску. Я каждый день ем селёдку.

Янецкий. Когда вам потребуется чистить коврик, господин профессор, вы только скажите: моя жена очень хорошо умеет чистить...

Крамpton (*как бы в полном согласии кивает головой*). Хорошо, Янецкий, хорошо.

Янецкий (*убегая, кричит уже в дверях*). Лефлер! Лефлер! Профессор говорит... чтобы моя жена почистила коврик... (*Уходит*.)

Крамpton (*глаза у него горят и он в бешенстве грозит кулаком вслед Янецкому*). Какая собака этот Янецкий! Какая мерзкая собака! Польская морда! (*Снова, ещё с выражением бешенства, закуривает сигару*.) Курите, Штрелер. Курите. Курите. (*Ходит по комнате, сильно куря*.) Да, знаете, я вас жалею, дорогой Штрелер. Вы получили бумагу. Вчера был совет. Я не мог добиться, чего хотел. Я сделал всё, от меня зависящее, но ведь вы хорошо знаете... (*Останавливается, размышляя*.) Во-первых говорили, что вели беспутный образ жизни.

Штрелер (*бледный безбородый молодой человек лет двадцати. На нём модная пара из хорошей тёмной материи. Всё на нём опрятно и ново*). Господин профессор...

К р а м п т о н. Знаю, что вы хотите сказать. Вы скажете, это к делу не относится. Можно быть беспутным человеком и тем не менее быть талантом. Да, дорогой мой, так говорим мы с вами, но высший совет господ преподавателей рассуждает иначе... Ведь вам известно: академику иметь талант совсем не надо. Что мы будем делать с талантом? Самое главное, милейший Штрелер: поведение, поведение, почитание, глубокое уважение учителей. Начиная от директора до педея включительно. Самое главное почитать педея, мой милый. А вы хотели его поколотить, милейший Штрелер. Вы только подумайте...

Ш т р е л е р. Я бы его и поколотил, если бы он не спрятался.

К р а м п т о н. Вы бы лучше дважды поколотили жену нашего директора, никто бы до вас даже не дотронулся, ни один человек, уверяю вас. А вы вдруг педея хотели побить... подумайте: педея! (*Горько смеётся.*)

Ш т р е л е р. Педель этот — негодяй, господин профессор. Я никогда не пользовался его услугами. Всякий раз, когда он полагал, что может себе что-либо со мной позволить, я его осаживал. Я не покупал у него никаких материалов, потому что этот человек был мне с самого начала противен. Вот в чём моё преступление. И он начал поэтому следить, шпионить за мной и доносить всевозможное про меня директору, пока не довёл его до того, что он... Ну как же, посудите, тут не взбеситься.

К р а м п т о н. Ах, что там, Штрелер. Не обращайтесь на это внимания. Плюньте вы на все академии. Настоящий талант — то же, что девственный лес. Вы меня понимаете? Академия — это дрессировка, испанский сапог, колодка, мундир, это антиискусство. А! (*Плюёт.*) Чёрт меня побери! (*После минутного молчания, спокойным тоном.*) Вот что я вам скажу: вы сильно покучивали. Я слышал, вы человек состоятельный и пошвыриваете деньгами, и вокруг вас постоянно куча прихлебателей. Ну, конечно, вы молоды, и потому-то вам это и нравится, вам ещё надо узнать как следует людей. Вот что я хочу сказать вам по секрету: избегайте этого общества. И вот ещё что: старайтесь, чтобы никто не заметил, что у вас есть деньги. Не потому, что у вас могут попросить займы, нет, избави Бог. Но, знаете, богатство создаёт такую атмосферу, к которой порядочный человек подходит лишь с опаской, между тем как натуры низкие, нахалы так туда и лезут в громадном числе. А раз кого эта банда прихлебателей захватит в свои когти, тот... Видели ли вы когда-нибудь лягушку, которая попадаетея в лапы ежам? Итак, милейший Штрелер, дайте мне слово... (*Протягивает Штрелеру руку.*)

Ш т р е л е р (*неуверенным голосом*). Благодарю вас, господин профессор.

К р а м п т о н (*кладёт ему руку на плечо*). Впрочем, молодой человек, грудью вперёд. Держите голову выше и, если сам чёрт встанет вам поперёк дороги, идите смело вперёд. Своей дорогой... И если твои лучшие друзья станут тебя уговаривать бросить искусство, не обращай внимания, пусть себе болтают. А когда ты создашь что-нибудь действительно хорошее, вот тогда-то в особенности и начнут тебя терзать. Всякий последний метельщик с улицы заплюёт твою работу и будет тебе кричать: ступай лучше мести улицу. Главное: молись и работай, молись и работай. Только молись ты поменьше, а больше работай. Ну и довольно об этом, Штрелер. Прощайте. Заходите ко мне, когда захотите. Слышите, когда захотите. Или поси-

дите ещё немного. Я всегда рад вас видеть у себя. *(Правой рукой схватил письмо с библии.)*

Штрелер. Я хотел ещё сказать, господин профессор, в этом отношении можете быть спокойны за меня... Может быть, это и смешно слышать, но я не могу этого изменить. Я достаточно сильно верю в самого себя.

Крамpton. В ваши годы... это вполне понятно...

Штрелер. То жалкое искусство, какое теперь у нас в Германии, оно меня не пугает. С ним я легко могу конкурировать...

Крамpton. Милейший мой... Не увлекайтесь...

Штрелер. Нет, право, я могу, я твёрдо верю.

Крамpton *(тонко)*. Полно, полно, милый мой, это вовсе не так легко... Да, и ещё одно, дорогой Штрелер: если у вас есть какая-нибудь возможность, уезжайте из этой дыры... Уезжайте в Мюнхен, в Рим, в Париж, потому что здесь вы обратитесь в живописца вывесок. Вот... не угодно ли... *(Он стаскивает кусок материи, и видна вывеска для трактира.)* Тут погибнешь. *(Поник, но скоро овладевает собою и распечатывает письмо. Ещё во время чтения лицо его проясняется. По прочтении он сам не свой от восторга. Несколько раз во время следующих слов у него на глазах слёзы.)* Что? Что? Что? Штрелер! Знаете, Штрелер, герцог приезжает. Штрелер! Мой герцог приезжает. Знаете ли вы, что это значит? Мой покровитель. Мой меценат! Мой спаситель приезжает! Да, знаете, мой спаситель, Штрелер. Потому что, ей Богу, я здесь почти задохся... Мой спаситель приезжает, и всё тут изменится. Теперь пускай эту вывеску дописывает Лефлер или сам чёрт. Я до неё не дотронусь... больше не дотронусь. *(Хватая Штрелера за плечи.)* И какой у него характер, Штрелер! Какой характер, скажу я вам: золотой, и добр он... добр, как ребёнок. Человек этот, малый ребёнок... Отец мой... Вот... вот, читайте... Читайте вслух, дорогой Штрелер...

Штрелер *(читает)*. «Сим извещаю гг. преподавателей, что его высочество, герцог Фриц-Август пожелал почтить завтра своим посещением здешнюю Академию. В виду сего прошу гг. преподавателей...»

Крамpton. Ну, мы уж знаем, мы это уж знаем... Добрейший наш директор, дуралей. Само собой разумеется, что я не надену дырявых штанов. Понятно. Вообще, едва ли нашему добрейшему директору когда-либо пришлось понюхать придворной атмосферы. А я уже в ваши годы дышал придворным воздухом. Да, да, милый мой, уверяю вас: девятнадцати лет я уже был придворным художником герцога. Герцог приезжает теперь, чтобы посетить меня... Я готов биться об заклад, что он едет ко мне.

Входит Лефлер и несёт в одной руке корзину с бутылками пива, а в другой тарелку с селедкой.

Крамpton. Лефлер! Лефлер! Мой герцог приезжает, что вы на это скажете?... Герцог приезжает — и посетит меня. Вот письмо. Скорей... наливайте мне пива... Выпьем по этому случаю... Вы ведь знаете герцога? Прелестный человек... Такой деликатный и скромный. И знаток, поразительный, страстный знаток всего, что касается искусства. Герцог меня ценит. «Мое герцогство за одного Крамптона», — сказал он как-то, в шутку, конечно. За ваше здоровье... Пейте... Пейте...

Штрелер отпивает немного, Крамптон выпивает кружку жадно до дна. Они пьют из старинных каменных кружек.

К р а м п т о н. Что же это я болтаю глупости вместо того, чтобы посмотреть и приготовить... Что у меня есть готового? Ведь он, наверное, пожелает купить картины. *(Окидывая всё кругом взглядом, он вдруг пристально взглядывает на голову Штрелера, долго глядит на неё, затем продолжительно свистит.)* У!.. Что я вижу. *(Хлопает в ладоши как сумасшедший.)* Вот он! Ученик-то, ученик. Ведь это ученик. Смотрите-ка, Лефлер: ведь это мой ученик.

Л е ф л е р. Ну да, господин профессор, я это знаю давно.

К р а м п т о н. Ах ты глупый, глупый! *(Он бежит за палитрой и муштабелем, становится перед маленькой картиной, изображающей «Мефистофеля и ученика» и повелительным жестом указывает на стул, стоящий недалеко от него.)* Я вот о каком ученике говорил, об ученике к моей картине «Мефистофель и ученик»... Садитесь вот тут, Штрелер. *(Взяв кисть, готовый писать, он пристально смотрит на картину.)* Вы просто золотой человек. Сегодня у меня счастливый день. *(Мешает краски.)* Целых два года искал я такую головку. *(Всё мешая краски.)* Немало хлопот причинила мне эта головка. А сейчас вот мы её возьмём да и зарируем. И баста... Да, любезнейший мой Мефистофель, мы довольно-таки долго надоедали друг другу. Завтра увезёт вас герцог или... чёрт. *(Напевая.)* Завтра, завтра, вон отсюда... *(Говорит.)* Прощайте. Будьте здоровы. Будьте здоровы.

Л е ф л е р. Так и мне, значит, можно уходить?

К р а м п т о н *(с некоторой радостью)*. С Богом.

Л е ф л е р. Когда же мне прикажете вернуться?

К р а м п т о н. К обеду, Лефлер.

Л е ф л е р. Стойте! У меня осталось ещё две марки.

К р а м п т о н. Возьмите их себе, Лефлер.

Л е ф л е р. Очень вам благодарен. *(Хочет идти.)* Да, я было забыл... Я встретил барышню. Она хотела через полчаса прийти сюда.

К р а м п т о н. Какую барышню?

Л е ф л е р. Да вашу младшую дочку...

К р а м п т о н *(подчёркивая)*. Вы хотите сказать, фрейлейн Крамптон... Хорошо, хорошо, Лефлер. Хорошо...

Лефлер уходит.

К р а м п т о н *(вскакивает, не сделав ни одного мазка, прячет пивные бутылки и кружки, а также и принесённую Лефлером полную бутылку вина)*. Если придёт моя дочь, дорогой Штрелер, то уж лучше... А то, что подумает ребёнок? *(Стоя за картонной стеной, быстро наливает себе вина из бутылки в кубок, пьёт и прячет бутылку, вздыхая при этом.)* Ах, да, да, да.

Стучат. В ту же минуту Крамптон быстро бросается к мольберту и делает вид, точно он усиленно работал до этого и теперь работает. Снова стучат в дверь. Дверь открывается и входит Гертруда.

Г е р т р у д а *(красивая стройная восемнадцатилетняя девушка в шляпке á la Рембрандт, в общем одета не по моде, но оригинально, с проблеском артисти-*

ческого вкуса. И несмотря на юную свежесть её лица, на ней лежит печать утомления и горя.) Здравствуй, папа...

К р а м п т о н (*представляет, что изумлён*). Ах, это ты, моя девочка.

Г е р т р у д а. Да, папа, я. (*Снимает медленно перчатки.*)

К р а м п т о н. Прости, девочка, я сейчас приду.

Г е р т р у д а. Ничего, не беспокойся. У меня есть время.

К р а м п т о н. Ты, вероятно, ещё не знаешь: надо вот спешить. Завтра приезжает герцог. Он хочет у меня купить эту картину. Поэтому и приходится работать до боли глаз. Не правда ли, милый Штрелер? (*Гертруде.*) Вот тот преступник, которого вышвырнули из Академии. Можно этому поверить? А? Не похож ли он больше на юную девицу?.. А?

Гертруда, до сих пор относившаяся к Штрелеру без малейшего интереса, при слове «преступник», бегло взглянув на него, краснеет.

К р а м п т о н. Поди ко мне, моя девочка. (*Обнимает её за талию, притягивая к себе, сажает на колени, ласкает и гладит её, точно ребёнка.*) Посмотрите-ка на эту картину. Ведь недурная вещица... Ведь такую картинку легко могут купить. А? (*Резко.*) Сидите смирно, Штрелер. Что вы ёрзаете взад и вперёд? Какой же тогда мне толк от вас, скажите? Вы качаете головой, как столетний старец. Ведь вылитый «Ученик», девочка. А? Теперь отдохните, Штрелер. Так. (*Кладёт налитру в сторону.*) Вы ещё не знакомы? Это моя самая большая любимица. Моё бессмертие, милейший Штрелер. Не правда ли, молодой человек, премиленькое бессмертие?.. А?

Г е р т р у д а. Ах, папа, перестаньте...

К р а м п т о н (*торжествуя, Штрелеру, рассматривающему картину*). Ну что? А? Хорошенькая картина. Да? Так писали в те времена, когда Ван Дейк бегал к Рубенсу в школу. Пусть-ка кто-нибудь попробует написать что-нибудь подобное. Пачкуны они все... пачкуны. Посмотрите-ка сюда. Это картон к моей картине «Пляска менад». Вам, без сомнения, известно, что эта картина объехала весь мир. Знаете, Штрелер, что сказал Генелли, когда увидел этот картон? Генелли был мой друг — при дворе герцога. «Только два человека умеют рисовать так контуры: Крамптон да я». Боже мой! Половина десятого... Мне надо сейчас в актовый зал, необходимо сейчас же в зал... Надо поправить работы. О! Проклятое занятие учителя! Проклятое учительство. Побеседуйте здесь, дети мои, пока я вернусь.

Снова надевает феску и направляется к двери. Прежде чем войти в залу он приосанивается и, как раньше, насвистывает какую-то мелодию. Уходит.

Гертруда и Штрелер остаются одни. Она перелистывает книжку, он берёт трубочку с красками. Вдруг Гертруда задевает за какую-то вещь, которая падает со стола. Она и Штрелер нагибаются, чтобы её поднять, руки их при этом встречаются, они выпрямляются и видимо смущены.

Г е р т р у д а (*после молчания*). Г-н Штрелер? Кажется, я не ошиблась?

Ш т р е л е р. Да. Моя фамилия Штрелер, фрейлейн.

Г е р т р у д а. Мне кажется, я знакома с вашей сестрой.

Ш т р е л е р. Да. Сестра мне говорила.

Гертруда. Мы с ней часто встречались в консерватории. (*Непродолжительное молчание.*) Скажите, правда, что герцог приезжает?

Штрелер. О, конечно, фрейлейн. Совершенно верно. Вон там лежит извещение.

Гертруда (*после молчания*). Вы занимались некоторое время агрономией, хозяйничали? Или я ошибаюсь? Не помню, кто мне говорил. Кажется, профессор Мюллер говорил мне как-то.

Штрелер. Совершенно верно, фрейлейн.

Гертруда. Почему же вы оставили это? По-моему, заниматься сельским хозяйством — так хорошо?

Штрелер. К сожалению, у меня не было к этому таланта.

Гертруда. А разве для этого необходим талант?

Штрелер. Да. И большой.

Гертруда. Не знаю, но я бы не избрала карьеры художника.

Штрелер. Что вы? Почему же нет, фрейлейн?

Гертруда. Мне кажется, заниматься хозяйством в деревне гораздо лучше. (*Помолчав.*) Как вы находите папу, г-н Штрелер?

Штрелер. Мне кажется, он очень оживлён, весел.

Гертруда. Да? Вы находите? Я, знаете, всегда так ужасно боюсь за папу.

Штрелер. Что вы? Правда?

Гертруда. Вы, вероятно, знаете, что я должна всюду ходить вместе с папой: его нельзя оставлять одного. Когда он ходит один, с ним всегда делаются головокружения. Он вообще так слаб, что ему необходимо во всех отношениях беречься, и те, кто его просят, убеждают беречься, не позволять себе излишеств, такие делают ему доброе дело... Вы, может быть, найдёте это странным, г-н Штрелер, но я уже так много переиспытала... Может быть, вы в состоянии меня понять... Быть может, вы знаете, что папа... эту ночь... опять не пришёл домой. Может быть, вы даже знаете, где он был?.. Я всю ночь не могла сомкнуть глаз. Вы только подумайте, что с ним может случиться... Он ведь до того беспомощный, до такой степени. (*Глубоко вздыхая от утомления.*) Ах, я больше не могу, я не в состоянии больше...

Штрелер. Но послушайте, фрейлейн...

Гертруда. Вы молоды, но ведь папа уже не молод теперь...

Штрелер. Уверяю же вас, фрейлейн. Я никогда ни к чему такому не побуждал господина профессора. Я очень редко с ним выходил, и кроме того...

Гертруда. Но кто же эти люди? Ведь должны же они видеть, что папа чувствует себя нехорошо и что он, живя так, окончательно себя погубит. И не только себя. Ведь ужасно, страшно выговорить, что тут ставится на карту...

Штрелер. Одно лишь, фрейлейн, хочу вам сказать... только одно: будьте со мной откровенны... говорю вам по совести... я не из тех, кому вы не можете доверять. (*Он подошёл близко к ней.*)

Гертруда (*соскакивая со стула, где сидела, отирает слёзы на глазах и отвернувшись*). Тс... тс... Папа идёт...

Крамптон (*входит, напевая, и с лицом счастливым*). Ну... ну...

Остается посреди мастерской в гордой позе, щёлкает пальцами и глядит на Штрелера и Гертруду с чувством торжествующей радости.

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Как и в первом действии, мастерская Крамптона. После обеда. Макс Штрелер с братом Адольфом только что вошли слева.

А д о л ь ф (*ему около тридцати двух лет, жуир, здоровый на вид с заметным расположением к полноте, на нём изящный и удобно сшитый костюм*). Послушай, куда это ты меня таскаешь?

М а к с. Я, право, так редко тебя беспокою. Но этот человек был так мил со мной, что это даже твой долг, твоя обязанность поблагодарить его. Ну смотри, хорошо? А? Сейчас видно, каков этот человек...

А д о л ь ф (*оглядывается*). Сумасбродная обстановка, Макс.

М а к с. Сумасбродная? Почему?

А д о л ь ф. Да ты сам посуди... Взгляни хоть на этого (*указывает на скелет*) добродушнейшего малого в калабрийской шляпе на лысине. По-моему, это безвкусно...

М а к с. У тебя такой мещанский вкус.

А д о л ь ф. Может быть, я этого не понимаю... А посмотри на это... (*Дотрагивается носком сапога до тигровой шкуры*.) К чему здесь эти шкуры? Символ, право, довольно-таки грубоватый.

М а к с. Символ? Какой?

А д о л ь ф. А как же? Видишь? Королевский тигр. Это намёк.

М а к с. Ах, перестань... У тебя такая привычка относиться ко всему с презрением... Это цинично... Вы, купцы, все до того циничны. У вас это сословный недостаток.

А д о л ь ф (*сдержанно смеётся*). Ха!.. ха!.. Превосходно. Малому дали по шее... выгнали из Академии, и он ещё разговаривает о сословных недостатках... Ах ты, печальник! Ах ты, жалкий печальник!

В это время Крамптон открывает дверь из актовой залы и выходит.

М а к с. Перестань, Адольф!

А д о л ь ф. Ах ты, печальник! Ах ты...

М а к с. Те! Тсс!

А д о л ь ф. Слушаю.

К р а м п т о н (*во фраке, в лайковых ботинках, с орденом в петличке. Он, видимо, занят, рассеянно взглянув на Адольфа, подходит к Максусу*.) Здравствуйте, господа. Чем я обязан чести?.. (*Удивлённо*.) Здравствуйте, дорогой Штрелер. Я только что узнал вас.

М а к с. Г-н профессор, позвольте представить вам моего брата.

К р а м п т о н (*рассеянно*). А... вы брат... Так... так... Очень рад. (*С нетерпением, почти грубо обрывая*.) Извините меня, дорогой Штрелер. Вы видите, я очень занят. (*С некоторым тщеславием в тоне*.) Его высочество может прибыть каждую минуту. (*Вскользь*.) Его высочество герцог Фриц-Август известил, что намерен посетить меня.

А д о л ь ф. Мы задержим вас не больше минуты, г-н профессор. Этот юноша не только мой брат, но и состоит под моей опекой.

К р а м п т о н (*рассеянно*). Чем я могу служить?

А д о л ь ф. Вот приходит ко мне, заявляет, что его выгнали из Академии, и я вот, в качестве опекуна...

К р а м п т о н (*раздражается, ломая себе пальцы*). Ну что же вам угодно?.. Что вам угодно?.. Ведь я же уж беседовал с вашим братом об этом... Что же вам угодно? Чтоб я опять ему повторил всё с начала?.. Я теперь уже не знаю, что говорил, не помню больше своих слов... Забыл... Честное слово, забыл... Для меня теперь главное не забыть тех слов, какими я буду приветствовать герцога.

А д о л ь ф (*напрасно стараясь быть серьёзным*). Уверю вас, уважаемый г-н профессор, что мне надо было сказать всего два слова...

К р а м п т о н (*заметив его улыбку, не глядя на него*). Мне это не смешно. Мне это несколько не смешно. Все эти матери, отцы, опекуны моих учеников скоро сведут меня с ума. Все эти господа приходят сюда и хотят, чтобы я им предсказывал, пророчествовал. Ведь моя квартира не на треножнике помещается. Я ведь не Пифия. Я ведь сам до сих пор не знаю, есть ли у меня талант. Скоро они мне ещё детские пелёнки станут в дом таскать. Я не могу чрево вещать, не могу... Поняли?

А д о л ь ф. Pardon! Pardon!..

К р а м п т о н. Никакого пардона, милый мой.

А д о л ь ф. Г-н профессор... вы ошибаетесь. Я хотел только высказать вам мою чрезвычайную благодарность... Бывают такие моменты... как вам это может быть известно... моменты, видите ли. Перед тем, как мой брат отправился вчера к вам и поговорил с вами, я несколько беспокоился за него. Ваши слова... ваше внушение до того его ободрило... Это меня искренно обрадовало, и мне просто хотелось лишь поблагодарить вас.

К р а м п т о н. А, вот оно что!.. Да... да... вот что, милый Штрелер. (*Проходя, касается плеча Макса.*) Ну, я очень рад, если это тебе помогло, друг мой. (*Адольфу.*) Вот видите, милый мой... вы сказали: опекун. Вам достаточно ещё раз произнести слово «опекун», и я снова потеряю рассудок.

А д о л ь ф (*смеясь*). Нет, уж я в другой раз остерегусь.

К р а м п т о н (*тоже смеясь*). Сами виноваты, что вам пришлось выслушивать от меня такой туш...

А д о л ь ф. Он был, вероятно, предназначен для герцога, г-н профессор.

К р а м п т о н. Очень хорошо сказано, очень...

А д о л ь ф. Я вас больше не стану беспокоить.

К р а м п т о н. Нет, пожалуйста... останьтесь... останьтесь. (*Смотрит на часы.*) Герцог, как видно, не торопится.

А д о л ь ф. Но я, к сожалению, тороплюсь. (*Крамptonу.*) Честь имею кланяться, г-н профессор.

К р а м п т о н (*делая лёгкое движение рукой*). Так прощайте, прощайте. Заходите ко мне как-нибудь. Буду рад. А вы, милый Штрелер, могли бы мне сейчас немного помочь.

А д о л ь ф. Оставайся... Я дорогу домой без тебя найду.

Короткое молчание.

К р а м п т о н. Прежде всего, милый Штрелер, скажите, как сидит на мне фрак?

М а к с. Очень хорошо, г-н профессор.

К р а м п т о н. Не правда ли, превосходно? А затем, подержите дверь... (*Идёт к бутылке, наливает и т.д.*) У меня всегда есть запасец... мне... видите ли, всегда необходимо иметь в доме лёгкое подкрепление для сердца... (*пьёт*) и в особенности в таких случаях. Мне сегодня надо быть в струне, милый Штрелер. Вас, может быть, удивляет моё волнение. Но для меня сегодняшний день, некоторым образом, решительный день. При случае я вам как-нибудь расскажу об этом. Впрочем, если вы со временем захотите жениться... лучше не женитесь... вам это совершенно не нужно, потому что когда художник женится, он тем самым ставит всё на карту и в большинстве случаев, не успев оглянуться, проигрывает всё, всё теряет, также и своё искусство... но если вы, тем не менее, всё-таки женитесь, то вы, милейший, с самого начала выговорите себе определённую сумму карманных денег. (*Стучат в дверь, он кричит.*) Войдите, войдите.

Входят Кирхейзен и Мимиус, оба во фраках.

К р а м п т о н. Здравствуйте. Здравствуйте, господа. Его высочества ещё не видно? Садитесь, господа.

К и р х е й з е н (*красивый мужчина лет пятидесяти, с жидкими, выщипымающимися локонами волосами и длинной бородой, вид художника. Он заметно взволнован и всё время нервно смеётся*). Хи, хи! У меня по всему телу мурашки бегают. Хи, хи! Видит Бог, я не могу сидеть, коллега Крамптон...

М и м и у с (*ему тридцать пять лет, ожиревший, страдающий одышкой человека, а потому говорит отрывочно. Смеётся*). Божественно! Директор в своём служении искусству сам не свой... Ног не чувствует под собой. Он от усердия свалился с лестницы. Мне кажется, он разбил себе нос. Жена педеля вытирает кровь на лестнице.

К и р х е й з е н (*смеясь*). Ах, Боже мой! Бог мой! Быть несчастью. Хи! хи! Вдруг, когда он будет стоять перед герцогом, у него будет капать из носа. Вдруг... господа, будет капать кровь из носа... (*Все смеются*.) Всё капает и капает, господа...

К р а м п т о н (*рассказывает серьёзно*). Вы ведь знаете историю про Рауха. У него как-то капнуло из носа на мраморный бюст. А? Ах, Бог ты мой, у бедного был насморк. Знаете, что тогда он сделал? Искусство, понимаете, выше всего. Он боялся, что бюст будет испорчен. И тут же это самое слизнул языком. (*Кирхейзен и Мимиус смеются*.) Что же, Боже мой. Я нахожу это совершенно естественным... (*Предлагает всем папиросы*.) Дайте-ка огня, милый Штрелер. (*Преподаватели с удивлением замечают Штрелера*.) Я даю Штрелеру частные уроки. У себя, в моей собственной мастерской, я сам себе господин... тут я хозяин. Я вообще решил показать зубы директору и показать как следует. Я больше не позволю отнимать у меня самых лучших и талантливых учеников. Вообще, господа, нам следует держаться друг друга. Мы, передовые элементы, должны бы сплотиться. Знаете, господа, у меня прекрасная мысль. Нам надо основать клуб. Коллега Вейнгутнер, коллега Мимиус, ты — Кирхейзен и затем — я. Сплотившись воедино, господа, мы бы скоро внушили к себе уважение нашей противной партии, всем этим господам Мюллерам, Штинце, Краузе и Коггелям и как их там всех зовут, этих захоластных знаменитостей. Вообще, господа, внесёмте в эту дыру немного жизни и движения. Стоит только захотеть, и мы можем сделать из этого захоластья первостепенный

город искусства. Знаете, что мне пришло сейчас в голову, — я постараюсь поговорить об этом с герцогом.

М и м и у с (*кладя профессору на плечо руку*). Слушайте, профессор, герцог, вероятно, ещё не сейчас приедет... А человек тот ждёт там... вы ведь знаете... которого я привёл. Ему очень хотелось посмотреть вывеску. Можно?

К р а м п т о н (*расстроившись, вскользь*). Пускай смотрит, мой милый... Пускай смотрит... она ведь там стоит.

М и м и у с (*зовёт в дверь*). Господин Фейст! Господин Фейст! Пожалуйста сюда, г-н Фейст!

Ф е й с т (*вид зажиточного содержателя ресторана, вбегает как кельнер, подбострастно раскланивается*). Я к вашим услугам, что прикажете?

М и м и у с (*представляет*). Профессор Крамптон, господин Фейст.

Крамптон еле обращает на него внимание и крутит папиросу. Мимиус смущён и нервничает, Фейст смущён ещё более, Мимиус ведёт его к вывеске и раскрывает её. Крамптон говорит потихоньку и шутит с Кирхейзенем.

М и м и у с (*Фейсту*). Ну что? Нравится вам?

Ф е й с т (*тоном заказчика*). Да, знаете, это очень мило, но мне казалось, будет иначе... Я, видите, воображал, что вот тут будет изображён этакий, знаете, как его рисуют, толстый Гамбринус, а здесь, знаете, такой настоящий огромный кувшин, из него бьёт пена, а вот тут, я бы так думал, следовало бы поместить таких, знаете, маленьких ангелочков, и ангелочки бы, так сказать, возились с бутылками пива, вина...

К р а м п т о н (*профессорам*). Ужасно смешная личность. (*Вдруг с бешенством.*) Вы бы сами себе малевали вывески, если вы так хорошо знаете, как всё это делается, зачем вы беспокоите других. Такое требование бессовестно с вашей стороны. Подлю!

М и м и у с. Но, право, коллега, господин Фейст решительно не позволил себе сказать ничего такого обидного, что бы давало вам право...

К р а м п т о н. Это мне всё равно... совершенно всё равно. Это бессовестно! Бесстыдно. Я — художник, а не маляр!

Ф е й с т (*удаляясь*). О! Простите... извините... Честь имею кланяться.

М и м и у с (*провожая его*). Мне очень жаль, г-н Фейст...

Оба уходят.

К р а м п т о н. Нет, господа, скажите пожалуйста, что он себе воображает, этот архитектор, этот Мимиус?... Таскает ко мне своих клиентов, навязывает их, угаривает меня...

Я н е ц к и й (*в чёрном платье, в нитяных перчатках, чрезвычайно взволнованный выглядывает в дверь*). Господин профессор, господин профессор Кирхейзен. Герцог внизу, в скульптурном классе.

К и р х е й з е н. Ах, чёрт возьми! Янецкий... (*Вскакивает и уходит.*)

К р а м п т о н (*кричит в зал*). Герцог идёт!

Выходит Гертруда, очень бледная, заплаканная.

Гертруда, герцог может войти каждую минуту. Он уже внизу, в классе Кирхейзена. Оставайся здесь, оставайся преспокойно здесь, дитя моё. Я тебя представлю его вы-

сочеству. Если представится случай, я и вас тоже представлю, милый Штрелер. Да и почему же мне вас не представить? Вы очень представительны. Возьмите-ка мою руку, дети мои. (*Дрожит от волнения.*) Раньше я волновался, а теперь я спокоен. Вот так всегда бывает со мной... Чем ближе важный момент, тем я хладнокровнее. (*Потирает руки.*) Я радуюсь, дети мои, снова увидеть старого барсука. (*Зовёт, обращаясь в залу.*) Пожалуйста-ка сюда, господа, мне надо вам ещё кое-что сказать.

Входят около двадцати учеников Академии от восемнадцати до тридцатилетнего возраста.

Господа! Его высочество герцог Фриц-Август удостоивает меня снова своим посещением. Эту честь он оказывает не только мне, но и всему моему классу. Могу, полагаю, думать, что между вами нет ни одного, который не сумел бы оценить эту честь. Очень может быть, если представится случай, я предложу вам приветствовать его высочество криком «ура». Если среди вас есть лица, с убеждениями которых крики «ура» не вяжутся, я прошу этих лиц, лучше теперь же, молча, без шума оставить залу. Ну, теперь довольно об этом.

В с е в м е с т е. Хорошо, г-н профессор.

Они удаляются в зал, смеясь, остря и разговаривая.

К р а м п т о н (*бежит за ними, говоря в одно время с ними*). Господа! Ещё одно очень существенное, очень существенное замечание, господа! (*Уходит в зал.*)

Г е р т р у д а (*в отчаянии, делая над собой усилие, чтобы сдержаться*). Господин Штрелер! Господин Штрелер! Это ужасно! Папа ничего не подозревает. Это ужасно... Он этого не переживёт... Это просто ужасно.

М а к с. Что такое, фрейлейн Гертруда?

Г е р т р у д а. Вы любите папу, г-н Штрелер, — я это знаю. А потому я вас искренне прошу, помогите ему, заступитесь за него. Ведь кроме вас у него никого нет... никого! (*Ломает руки.*)

М а к с. Даю вам слово, фрейлейн Гертруда... но мне хотелось бы знать...

Г е р т р у д а. Позор! Срам! Хуже ничего не может быть на свете. Ещё сегодня утром мама получила письмо... Письмо от директора. Он пишет, что папу завтра, вероятно, уволят от должности. И просит, чтобы она заранее предупредила об этом папу. А она уехала... Да и где же ей было оставаться?... Дома у нас сегодня всё, всё опечатали... Наш хозяин опечатал всю нашу квартиру. И здесь... здесь, пишет директор, не сегодня-завтра поступят так же. Ах, папа теперь нищий. Мой папа, нищий, бедный, беспомощный. (*Она рыдает.*)

М а к с (*глубоко потрясённый*). Вы слишком мрачно... вы преувеличиваете.

Я н е ц к и й (*входит*). Где профессор?

К р а м п т о н (*возвращаясь*). Здесь, Янецкий. Что же герцог? Где он?

Я н е ц к и й (*смеётся*). Где герцог, г-н профессор? Герцог уехал.

К р а м п т о н. Полноте, Янецкий. Я говорю о герцоге. Герцог ведь только что приехал.

Я н е ц к и й. Да, верно. Он посетил класс профессора Кирхейзена и затем уехал.

Г е р т р у д а (*обнимает отца, который тупо смотрит перед собой*). Ах, милый мой папа. Не принимай это так близко к сердцу...

К р а м п т о н. Оставь меня, дитя моё, оставь меня... Что мне не принимать к сердцу?.. (*Вдруг взбешённый и в отчаянии.*) Что вы сказали? Как? Что такое? Герцог ко мне не зайдёт? Герцог уехал? Герцог у меня не был? Что я, собака что ли? Паршивая собака что ли? А? (*Дико смеётся.*)

Г е р т р у д а (*обнимая его за шею, с трепетом предчувствуя беду*). Милый папочка. Милый, дорогой папочка.

К р а м п т о н. Ах, отстань. Оставь меня в покое. Тут какой-то заговор. Это подстроили мои враги, завистники. Они оклеветали меня. О! Но я не так глуп... Я знаю, кто меня очернил в глазах герцога. Я знаю этого человека! Хорошо! Хорошо! Я уж доберусь до этого человека. Разделаюсь с ним. Будь покойна, он узнает меня.

Несколько учеников выходят из залы.

К р а м п т о н (*кричит на них*). Что вам здесь нужно? Вам здесь не место. Извольте стучаться, если желаете войти.

П е р в ы й у ч е н и к. Мы стучались, но никто не слышал.

К р а м п т о н. Если вам никто не отвечал, вы не имеете права входить. Пока я ещё здесь хозяин. Пока это ещё моя комната, моя мастерская. Поняли?! Я могу вышвырнуть отсюда всякого, кого захочу. Я мог бы и Янецкого выбросить вон. Но пока не хочу... Что же вам нужно?

В т о р о й у ч е н и к. Мы хотели только спросить, приедет ли к нам герцог или нет?

К р а м п т о н. Какое мне дело до герцога и вам какое дело до герцога?

В т о р о й у ч е н и к. Уж пять часов, г-н профессор, и нам бы хотелось идти домой.

К р а м п т о н. Так и убирайтесь. Чего же вы ещё ждёте?

Ученики уходят.

(*Не глядя на Янецкого.*) Чего этот господин хихикает. Я желал бы, чтобы этот негодяй удалился. Или этот негодяй уйдёт сам (*он продолжает не глядеть на Янецкого, в сильном гневе обхватывает руками бронзовую статуэтку*), или я не отвечаю за последствия.

Янецкий уходит.

Так! Вон! Живо! Вы ещё меня узнаете, негодяи. Ну, идёте, дети! Идём! Ступайте! Ступайте! Идём! А! Эту бумажонку не трогайте. Оставьте. Я знаю, что там написано. Я отказываюсь, я отрекаюсь. Я сам ухожу отсюда. Да, сам!

Он хочет уйти, но вдруг падает на диван в изнеможении, рыдая и плача как ребёнок.

Г е р т р у д а (*тоже рыдая, опускается на колени рядом с отцом*). Дорогой мой папа. Дорогой папа. Бедный, бедный, хороший мой, дорогой папочка.

М а к с (*стоя рядом с ними*). Бедный, бедный вы... бедный вы человек, г-н профессор. Фрейлейн Гертруда, не падайте духом. Боритесь с обстоятельствами. Вы же сами мне сказали, г-н профессор... помните? Вы сказали: грудь вперёд, выше голову, и пусть сам чёрт стал вам поперёк дороги, и тогда...

К р а м п т о н (*выпрямляясь, в изнеможении, слабым голосом*). Милые дети, милый Штрелер, — милый друг. Я знаю, вы мой друг. Я теперь открыто могу это всем говорить. Всё равно это теперь не поможет. Мои дела очень плохи. Если бы

кто-нибудь из вас захотел мне оказать услугу, но это что-то на вас не похоже, мой друг... Гертруда, я должен тебе признаться: если кто-нибудь потом, когда-либо скажет тебе: «Чти отца и мать твою», то я вот что тебе скажу: твой отец не достоин никакого уважения. Твой отец всех вас и самого себя привёл на край пропасти.

Г е р т р у д а. Нет, милый папа, не говори так... Не гляди на всё так мрачно. Соберись с духом, ведь ты...

К р а м п т о н (*в изнеможении*). Теперь всё кончено, всё, всё погибло безвозвратно... Полчаса тому назад я ещё надеялся. Я хотел представить моё положение герцогу. Я не милостыню хотел просить у него. Нет! Я только думал... быть может, он купит какую-нибудь картину, или что другое... Ах, дети, дети!.. Пора кончать. (*Входит Лефлер.*) А, Лефлер. Как я рад! Мы пойдём вместе, вместе пойдём...

Г е р т р у д а (*вновь в страхе его обнимает*). Папа! Папа! Куда же ты хочешь идти? Возьми меня с собой, ведь я же останусь с тобой.

К р а м п т о н. Ступай домой, домой. Ты ступай домой.

Г е р т р у д а. Но ведь мама уехала... сестра тоже... уехала...

К р а м п т о н. Ну, так и ты уезжай. Что ты будешь тут делать? Лефлер! Плащ... Шляпу... Шарф... (*В то время как Лефлер накидывает на него плащ.*) Ха, ха! Маменька-то вовремя укатила... Да уж, нечего сказать, хороша... О, женщина... женщина! Нет, серьёзно, Гертруда. Ты должна ехать к маме. (*Штрелеру.*) Последняя к вам просьба, первая и последняя... Семья моей жены — люди богатые. Тюрингенские дворяне. Девочка должна ехать туда, к ним, и, если у неё не хватит денег... (*Он хватается руку Штрелера и трясёт её. Глаза Штрелера дают понять, что он это сделает.*) Я ваш должник. Ну, дитя моё, будь здорова... Живи в ладу с матерью, будь хороша с знатным твоим дедушкой. Тогда, по крайней мере, они тебя и кормить, и поить будут.

Г е р т р у д а (*обнимая отца и рыдая*). Папа, я не могу...

К р а м п т о н (*освобождаясь, мягко*). Полно... Забудешь... Привыкнешь... (*Идёт к двери, махая рукой.*) Будьте счастливы все!.. Будьте счастливы!.. (*Берёт Лефлера под руку.*)

Г е р т р у д а. Папа, я пойду с тобой...

К р а м п т о н (*в бешенстве, топая ногой*). Куда? Сквозь строй, что ли? Да?..

Уходит с Лефлером

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

Комната в квартире фабриканта Адольфа Штрелера. Уютная, неординарная, своеобразная обстановка.

Комната четырёхугольная, с большим, широким полукруглым окном слева; две двери: одна в задней стене, другая в правой.

По стенам высокая, в рост человека, деревянная панель. На карнизе этой панели расставлена коллекция редкостей. Тут черепа маленьких животных, кристаллы, редкие камни, кораллы, раковины, безделушки из дерева и фарфора, резные ящики, оригинальные кувшинчики из красной глины,

старинные пивные кружки, посуда из нильского ила, разные, купленные в путешествии на память, предметы.

Стены над панелью оштукатурены в белый цвет, потолок тоже белый, без лепки и раскраски. Посреди потолка прикреплено чучело летящего журавля.

Слева, по диагонали, старый резной шкаф в стиле рококо. На шкафу самая обыкновенная фигура рождественского старика с ёлкой, какая встречается в каждой лавке и стоит очень дёшево. У стены направо на переднем плане коричневый кожаный диван. Над ним, настолько высоко, что всякий, лежащий на диване, может достать её, висит доска с пятью или шестью длинными чубуками и массой длинных глиняных трубок с кистами и всякими иными богатыми приборами для курения.

В правом углу перед угловой тёмного морёного дуба скамьёй стоит такого же дерева, красивой резьбы, большой деревянный стол. Над скамьёй на стене под картиной висит дубовый с красивой резьбой шкафчик. К окну подвинуто огромное старомодное дедовское кресло. Большой письменный стол, который загромождён книгами, разложенными в большом порядке, а также конторскими принадлежностями.

Всё устройство свидетельствует о хорошем вкусе и яркой индивидуальности владельца, причём заметна его склонность к коллекционированию многих соответствующих его вкусам вещей. Около двери телефон. На полу ковры.

Адольф входит в открытую среднюю дверь, через которую видна анфилада комнат. В последней из комнат видно, как Агнеса Визнер с горничной убирает со стола.

А д о л ь ф (берёт с полки трубку, отвинчивает чубук, продувает его. Сделав это, он кричит в среднюю дверь). Агнеса, что же ты? Иди же!

А г н е с а (тридцатилетняя молодая вдова. На красивом её лице следы пережитых страданий, — выражение примирения и мягкой весёлости. Всё её существо кротко и симпатично. Она входит торопливо). Иду, Адольф! Вот я...

А д о л ь ф. А где же фрейлейн Гертруда?

А г н е с а. Почтальон принёс ей письмо. Кажется, от её родственников из Тюрингена. (Она зажигает трубочку Адольфа.)

А д о л ь ф (закуривая). И какое им дело... какое им дело до этой девочки, желал бы я знать. (Курит, медленно ходит по комнате.) Скажи ей, Агнеса, что об её отъезде не может быть речи. Мы просто не пустим её отсюда.

А г н е с а. Знаешь, мне кажется, ей совсем даже не хочется в Тюринген. С матерью они, кажется, не ладят, отношения к сёстрам у ней тоже нехорошие, а бабушка наводит на неё какой-то необычайный страх.

А д о л ь ф. Вот видишь. Стало быть... Где же пропадает всё время Маке? Его почти совсем не видно. К обеду он не приходит...

А г н е с а. Он приходит теперь всегда после четырёх, когда ты уже уходишь в дело.

А д о л ь ф. Всё ещё в поисках?

А г н е с а. Ведь ты знаешь: он не может успокоиться.

А д о л ь ф. Он глупо взялся за дело. Положительно глупо взялся. Ну, подумай сама, Агнеса, в городе, где триста тысяч жителей, он целых пять дней ищет такую всем известную личность, как профессор Крамптон.

А г н е с а. Он ведь везде уже спрашивал: у его учеников, в полиции... везде...

А д о л ь ф. Если он сам не знает, что делать, то почему же он, чёрт возьми, не скажет ни слова мне?

А г н е с а. Не удивляйся. Он тебе не доверяет. Ты его всегда чересчур вышучиваешь.

А д о л ь ф. Скажи мне, Агнеса, ты замечаешь что-нибудь? Я замечаю.

А г н е с а. Я тоже замечаю, ну конечно.

А д о л ь ф. Ну а что бы сказали на это отец и мать, если бы они были в живых? А?

А г н е с а. Они бы судили об этом по-своему. И уж, конечно, сделали бы так, как это, по их мнению, было лучше для Макса. Вот и я хочу так же поступить...

А д о л ь ф. Значит, по-твоему, жениться в девятнадцать лет хорошо?

А г н е с а. При известных обстоятельствах, конечно. Лучшее время моей жизни было для меня до двадцати лет. В двадцать один год, когда скончался Людвиг, жизнь моя уже кончилась. Ты опекун и должен сказать решающее слово.

А д о л ь ф. Решающее слово, решающее слово. Заварил кашу, пускай сам и расхлёбывает. Такой юный и уже собирается свататься. Как бы это сватовство не кончилось печально. Возможно. *(Убегает направо.)*

Во второй комнате показывается Гертруда.

А г н е с а *(кричит ей)*. Я здесь, фрейлейн Гертруда.

Г е р т р у д а *(входит)*. Ах, вы здесь!

А г н е с а. Каковы весточки?

Г е р т р у д а. Ах, совсем... *(Умолкает, на глазах слёзы.)*

А г н е с а *(нежно, как мать, прижимает её к себе)*. Не плачьте, не плачьте, всё уладится...

Г е р т р у д а. Они разводятся — папа и мама. И она не хочет больше носить папиной фамилии. Кроме того, требуют, чтобы я ехала туда. Дедушка хочет.

А г н е с а. Это ничего не значит. Если вы не хотите ехать, никто не может вас заставить.

Г е р т р у д а. Я не хочу, не хочу, я не хочу жить у них на хлебах из милости. Я не хочу слушать, как они все всё сваливают на папу. Мама тоже виновата. Мама тоже довольно часто была жестока и безжалостна. И если за мной приедет дедушка, я с ним не поеду. Мой папа один. У моего папы никого нет.

А г н е с а. А ваш дедушка разве собирается за вами приехать?

Г е р т р у д а. Мне пишут, что дедушка путешествует и будет, вероятно, проездом в Силезии. Ах, милая фрау Агнеса, милая фрау Агнеса, не выдавайте меня. Я уж не ребёнок, знаю, что делаю. Если я должна буду поехать с ним туда, к ним, для меня всё кончено. Приотите меня здесь всего на несколько дней, фрау Агнеса. Только до тех пор, пока мы разыщем бедного папу. Тогда я поеду жить к нему и больше никогда с ним не расстанусь.

А г н е с а. О чём вы только говорите, милая Гертруда. Вы у нас — у нас и останетесь.

И большой вопрос ещё отпустим ли мы вас, когда вы сами захотите уехать отсюда.

Г е р т р у д а *(обнимая её)*. Ты верный друг.

А г н е с а. Ты? Значит, мы на «ты». Да? *(Протягивает ей руку.)*

Гертруда (*покрывая руку поцелуями*). Милая! Милая! Дорогая.

Некоторое молчание.

Адольф (*входит справа*). Ну вот видишь, я всегда говорю, всякий раз, как я вижу тебя вместе с фрейлейн Гертрудой, у неё всегда грустное лицо. И хороша ты тоже, подумаешь: вместо того, чтобы развеселить её... Как можно... Боже упаси... Ты сядешь за рояль и играешь грустную песнь. (*Поёт, утрируя.*) «Не знаю, что значит это»... Фрейлейн Гертруда! Вам право же не о чем печалиться. Поверьте мне, г-н профессор так же здоров и весел, как мы с вами. Пойдёмте, сыграем партию в шахматы. Не хотите? А вам бы следовало поиграть, потому что вам, безусловно, необходимо развлекаться. Хотите, я вам покажу свой музей?

Агнеса. Ах, перестань, Адольф: ты только мучаешь фрейлейн Гертруду.

Адольф (*Гертруде, которая качает головой*). Избави Бог! Что за мысль! Я вас мучаю, фрейлейн? Как так? Я вас мучаю?

Агнеса. Она, понятно, тебе этого не скажет!

Адольф. Ах, дуручка, дуручка! Когда я вас уговариваю побольше кушать, чтобы пополнить, она мне говорит: «ах, оставь», когда я вам советую быть больше на воздухе, чтобы ваши щёчки стали румянее, она опять своё: «оставь, оставь». А людей, напротив, надо отрывать от их мыслей, надо силой заставлять их отрешаться от этих мыслей, потому что такие мысли по большей части совершенно бесполезны.

В передней слышится звонок.

Кто бы это?

Адольф уходит налево, чтобы отворить входную дверь и возвращается через две секунды.

Я тебя попрошу, Агнеса, на минутку... Пришёл один из клиентов... Прескучный человек, фрейлейн Гертруда.

Агнеса и Гертруда уходят в среднюю дверь. Адольф тщательно запирает за ними дверь. Затем подходит к левой двери и говорит.

Войдите, пожалуйста.

Лефлер (*входит*). Добрый день.

Адольф. Вы хотите видеть моего брата?

Лефлер (*вертит шляпу*). Да. Мне надо бы с ним поговорить...

Адольф. Скажите, вы не Лефлер?

Лефлер. Лефлер. Совершенно верно.

Адольф. Вы раньше служили при мастерской профессора Крамптона?

Лефлер. Совершенно верно.

Адольф. Так скажите-ка, где же теперь г-н профессор?

Лефлер. Вот из-за этого-то, собственно, я пришёл переговорить с г-ном Штрелером.

Адольф. Так, но брата сейчас дома нет. Подождите-ка. Вот вам сигара. Курите здесь. Садитесь-ка вот сюда. Садитесь, садитесь. И валяйте. Рассказывайте, где же обретается профессор.

Лефлер (*почёсывая затылок*). Право... не знаю... смею ли я говорить...

Адольф. Ну, во всяком случае, в воду ведь он не бросился?

Лефлер (*всё ещё нерешительно*). Нет, нет... конечно, нет. На это, видите ли, он не способен. Он, видите ли, для этого чересчур образован. И вообще вода...

Адольф. Ну конечно, вода... (*Смеётся.*) Понимаю! Воду он не любит.

Лефлер. Нет, знаете. Это не так. Ему бы только сесть за какое-нибудь дело... Ох, если бы у меня была такая голова.

Адольф. Значит, он во всяком случае жив и, надеюсь, здоров.

Лефлер. Да, жив... он жив.

Адольф. Ну конечно. Где же он теперь живёт?

Лефлер. Живёт он... Да нет, знаете, мне нельзя, не следует его выдавать. Насчёт этого у него тоже своё понятие. Этого никто не должен знать. Нет, нет, говорить этого мне не следует.

Адольф. Да, но что же вам, в таком случае, надо от моего брата?

Лефлер. От вашего брата... видите... ваш брат... знает профессора, и с ним говорить бы я стал... Уж взял бы на свою голову. Потому что, если сам всё это видишь, у человека просто сердце надрывается.

Адольф. Стало быть, дела ваши не блестящи?

Лефлер (*расстроено*). Нет, нет...

Адольф. Ну, так вот видите, Лефлер, вы можете мне довериться. Я вам могу помочь в этом, если только возможно.

Лефлер. Я, видите ли, пришёл спросить вашего брата. Ведь он отвозил на железную дорогу маленькую.

Адольф. Какую маленькую?..

Лефлер. Ну, её, младшую-то дочку профессора...

Адольф. Ах, фрейлейн Гертруду! Как же, как же, конечно.

Лефлер. Я вот, видите ли, пришёл спросить вашего брата. Она, знаете ли, тут, в городе, г-н Штрелер. Я её тут на улице видел.

Адольф. Так вот вы бы с ней и заговорили.

Лефлер. Нет, как можно. Нельзя...

Адольф. Нельзя? Почему же?

Лефлер. Она бы меня спросила про папеньку.

Адольф. Понятно. Ну, что ж из этого?

Лефлер. Ну, видите, я ведь не мог ей ничего объяснить, потому что, во-первых, там, где он теперь находится, туда уж барышне никак невозможно идти. И потом, скажи я ему, что Гертруда здесь, может Бог знает какое несчастье случиться. Сейчас спросит. Где она? Где же? Просто с ума сойдёт. (*Всмаёт.*)

Адольф. Вот вам на чаёк.

Лефлер. Очень вам благодарен.

Адольф. Ну, а теперь слушайте. Будьте в шесть часов у почты, ждите около главного входа налево. Туда я вам пришлю моего брата. Мне думается, что он кое-что знает о фрейлейн Гертруде.

В прихожей звонок.

Тсс... Подождите-ка.

Он запирает левую дверь и прислушивается. Слышно как запирают и отпирают входную дверь. Кто-то проходит в задние комнаты. В ту минуту,

как раздаётся звук отворяющейся двери из задних комнат, Адольф быстро отпирает свою дверь и выталкивает туда Лефлера.

Так значит сегодня в шесть.

Адольф провожает Лефлера и выпускает его в входную дверь. Вернувшись, он снова берётся за трубку, которую в волнении положил в сторону, и зажигает её; тут входит Макс в среднюю дверь, в руках у него два свёртка.

А д о л ь ф (*плохо скрывая радость*). Он жив, он здесь, он здоров.

М а к с. Кто здесь? Профессор?

А д о л ь ф (*с деланным удивлением*). Как? Какой профессор? Ах да? Ты про своего профессора Крамптона. Ну, он тоже, вероятно, где-нибудь поблизости.

М а к с (*кажется грустным и вздыхает*). Едва ли. Едва ли.

А д о л ь ф (*вытягивается на диване, продолжает курить и берёт газету*). Что это ты принёс?

М а к с (*развёртывая*). Ах, так, ничего, бронзовые фигуры.

А д о л ь ф. Для кого это, друг мой?

М а к с. Так, для себя. Мне это доставляет удовольствие.

А д о л ь ф. Удовольствие дорогое.

М а к с. Как так дорогое?

Небольшое молчание.

А д о л ь ф. А вещицы недурны. Совершенно такие статуэтки, не правда ли, были у профессора? А?

М а к с. Да, кажется.

А д о л ь ф. И мне тоже кажется...

Некоторое молчание.

М а к с. Послушай... Скажи мне, пожалуйста, что ты хочешь мне этим сказать? Кажется, я могу себе купить пару статуэток?

А д о л ь ф. Да, понятно. Я вчера в конторе случайно видел твой счёт.

М а к с. Ну так что же? Я устраиваю для себя мастерскую, вот и всё. Ты же сам давным-давно говорил мне как опекун, что ничего не имеешь против этого.

А д о л ь ф. И повторяю, что ничего не имею. Откровенно говоря, я только нахожу немного смешным и не совсем деликатным, что ты так... ну, что ты так скупаешь всё, что было раньше в мастерской профессора Крамптона, все его вещи.

М а к с (*краснея*). Откуда ты это знаешь?

А д о л ь ф. Этого не скроешь.

Короткое молчание.

М а к с. Ну а по-твоему, Адольф, это так безрассудно?

А д о л ь ф. Всё это прекрасно. Мысль твоя очень милая. Но если этот благородный страдалец... останется при своём пристрастии вводить в желудок только жидкую пищу?

М а к с. Послушай: мне нелегко тебе ответить. Над этим человеком глумятся, в него швыряют камнями, всякий негодяй на него набрасывается. Вот что я тебе скажу: за этого человека я ручаюсь. Смейся... смейся, если желаешь, но я ещё раз повторяю

тебе: я головой ручаюсь за него. Ты только послушай, что говорят про него люди, которые хорошо знают его жизнь. Его эксплуатировали, из него высосали всё, что можно было высосать... Высосали его, кровопийцы. Он не знает жизни, он добродушный, доверчивый человек.

А д о л ь ф. И арифметика ему не далась.

М а к с. Да, арифметика ему не далась. Зато он силён в другом. Ему нужен покой, нужны люди, которые бы его понимали и избавили бы его от мелочных забот жизни.

И будь всё это, о, тогда я ручаюсь за него.

А д о л ь ф. Ну, будем надеяться, что ты не ошибаешься.

М а к с. Нет, я не ошибаюсь. Я не могу ошибаться. Ты только послушай, что говорит фрейлейн Гертруда. Самым большим несчастьем для него была его жена. Это — бессердечная надутая пустая особа. Глупая, и вдобавок пропитанная дворянской спесью.

А д о л ь ф. Это рассказывает фрейлейн Гертруда?

М а к с. Она этого, собственно, не рассказывает, но это чувствуется в её словах.

А д о л ь ф. А! Вот что... чувствуется! Ну, а ответь-ка мне, Макс. Спрашивал ли ты себя, так сказать, по совести. Я имею в виду твои мотивы, которыми ты...

М а к с. Слушай. Насмешек я терпеть не могу.

А д о л ь ф. Насмешек? Ты это называешь насмешками. Я человек простой, и мне интересно хоть мелчком узнать, как и каким образом думает и поступает человек гениальный, а ты называешь это насмешками? Насмехаться — это нечто совсем другое. Вот если бы я спросил: уверен ли ты, что ты ей нравишься? Хо, хо, милый мой; это ещё ведь далеко не так верно. Почём знать: может быть, она давным-давно уже невеста другого? Нет, вот что — выслушай-ка меня, выслушай серьёзно: если желаешь иметь успех, то напусти на себя меланхолию. Меланхолия и только меланхолия. Меланхолия действует сильнее всего. Понимаешь? Мировая скорбь. Мировая скорбь в душе. Это больше всего действует на девиц.

М а к с *(который с недоумением слушает брата и пытался не раз напрасно перебить его, отнимает от ушей руки, которыми он под конец заткнул уши и воскликнул, взбешённый)*. Девица, какая девица, это не девица.

А д о л ь ф. Ха, хо! Ну, уж это, друг мой, совсем глупо.

Оба от души смеются.

М а к с. Нет, Адольф, слушай: для тебя нет ничего святого.

А д о л ь ф *(зримо и очевидно без всякого основания смеётся)*. Нет, не могу вспомнить моего первого визита к тестю. *(Подражает ему, утрируя как в словах, так и в движениях.)* Вы опекун? У меня у самого нет таланта. Я не Пифия. Не могу же я чрево вещать... *(Визнеможенши вздыхает и смеётся.)* Благородный страдалец, не может чрево вещать. О, это было чудесное свидание! *(После молчания.)* Но где же в самом деле профессор?

М а к с. Да, если бы я это знал, я бы иначе себя чувствовал.

А д о л ь ф. Ты так-таки и следа его не нашёл?

М а к с. Никакого, до сих пор. В Академии ничего не знают. Его фактотума Лефлера нигде не найдёшь... Ни на улице, ни у него в квартире... Я просто боюсь самого худшего.

А д о л ь ф. Ба... Бог мой, надо быть готовым ко всему.

М а к с (*сильно*). Вот видишь, видишь, теперь и ты это говоришь. А перед этим ты только смеялся. А теперь вот ты сам начинаешь трусить, видишь, боишься... Человечек может в воду броситься. Может застрелиться, говорил я. А ты смеялся на мои слова и успокаивал меня. Ты клялся...

А д о л ь ф. Я не клялся.

М а к с. Нет, ты клялся, ты головой клялся, и что из всего этого вышло? Ничего. Я бегал всюду, дурак я... осёл я... И строю Бог знает какие воздушные замки...

А д о л ь ф. И покупаешь столько вещей...

М а к с. Ах, вещи! Я и не думаю о них... Это пустяки... Лучше бы ты немного сам похлопотал в этом деле. Ты ведь обыкновенно хвастаешь своей находчивостью. Но я вам вот что скажу, господа: если что-нибудь с ним случится, то вы меня только и видели. Вот тогда увидите, где вы меня найдёте.

А д о л ь ф (*хочет, напрасно стараясь несколько раз его перебить*). Боже ты мой!

Боже ты мой! Ну что тут поделаешь? Успокойся. Приди в себя. Он ведь нашёлся.

Я уже давно открыл его место пребывания. Всё давно уже выяснилось.

М а к с (*поражён, затем кидается к Адольфу и трясёт его*). Да что ты?.. Что ты...

А д о л ь ф. Говорю тебе.

М а к с (*в экстазе радости вертится с Адольфом по комнате*). Ах, какой ты молодец! Какой ты молодец! (*Он оставляет Адольфа и падает на диван.*) Ах, как я рад! Как я рад!

А д о л ь ф (*устав*). А ты и в самом деле ещё очень, очень молод.

ДЕЙСТВИЕ ЧЕТВЁРТОЕ

Маленькая узкая комната, какие бывают в меблированных комнатах.

Вся меблировка: дешёвый диван, шаткий стол, железный умывальник, этажерка, кровать и несколько стульев. На этажерке два дешёвые гипсовые бюстика. На стене над диваном висит олеография. В углу стоит изразцовая печь. В задней стене дверь и также в боковой правой.

Профессор Крамптон лежит на диване с мокрым полотенцем, обмотанным наподобие шляпы на голове, и играет в карты с двумя молодыми людьми. На нём старый халат, за спиной пуховая подушка, а около него сбоку на стуле таз с водой.

Молодым людям Штенцелю и Вейсбаху лет от 20 до 30 каждому. Лица их свидетельствуют о средней степени их развития. Их шляпы и пальто лежат на стуле. Старый итальянский плащ профессора, феска и с широкими полями художественная шляпа его висят на средней двери.

Кипы книг и старых журналов наложены на этажерке, на стульях и лежат даже на полу. На столе, возле стаканов для пива, лежат модели.

Время — около половины шестого пополудни. На столе горит лампа. Играющие сильно курят.

К р а м п т о н (*напевая*). «Sul mare Liccica» (*открывает карту*). Так... и так... и так... Благодарю вас, господа... С меня довольно...

В е й с б а х. Штенцель, сдавай!

Ш т е н ц е л ь. Г-н профессор! Уже шестой час! Нам пора, кажется, отправляться.

В е й с б а х. Ах, право: у нас сегодня вечерние занятия.

К р а м п т о н (*мешает карты, напевает*). Я человек свободный и пою, и пою. Вы в самом деле намереваетесь уходить? У вас занятия от шести до восьми. А в восемь вы опять придёте? Да?

В е й с б а х (*намекает на Штенцеля*). Он живёт у своей матери. А его мать не хочет ему более давать ключа от квартиры.

К р а м п т о н (*вскользь*). Разведитесь с ней, Штенцель. Разведитесь с вашей матерью. Ведь я вот развёлся же со своей женой, милый мой. (*Смешивает карты.*) Ну-с, так ставим точку, господа. Кончено... Приходите же опять сюда в восемь. Только приходите наверняка. (*Восторженно.*) У меня имеется для вас две-три прелестные вещицы — несколько драгоценных рассказов. Прелестные вещицы! Прелестные! Вы ведь знаете Боккаччио? Этого божественного шалуна? Нет? Ах, провалитесь вы совсем, жалкие провинциалы.

Ш т е н ц е л ь. Боккаччио слишком безнравственно для нас, г-н профессор.

К р а м п т о н. Хи, хи, хи! Прекрасный ответ, милый мой Штенцель. Вот что я вам скажу. Он для вас слишком изящен. Ваш желудок годен только для гороха и свинины. Вы, молодёжь, здесь в провинции, вы и любите-то как гориллы, да, совсем как гориллы. Ну, идите, идите... (*Добродушно, насмешливо.*) А то опоздаете. А то ещё опоздаете в ваше казарменное заведение. (*Смётся.*) Вас тогда в наказание оставят... Ужасно смешно!

Штенцель и Вейсбах смеются, надевая свои пальто. Входит Зельма. В открытую дверь видна бильярдная и гости, которые мелят киш.

К р а м п т о н (*берёт мандолину, играет и поёт с чувством и огнём первую строфу «Santa Lucia»*). Вот, прекрасная Зельма, вот как поют в Италии. А у вас здесь точно овощная лавка. (*Повторяет последнюю строфу.*) Принеси-ка мне, миленькая моя, что-нибудь пить и курево какое-нибудь. (*Молодым людям.*) Что тут поделаешь? — Пьёшь и куришь, пьёшь и куришь!

З е л ь м а (*снимая стакан и вытирая стол*). Уж очень вы много, право, г-н профессор, курите. Целый-то день и всю ночь...

К р а м п т о н (*равнодушно*). Что же мне делать? Я не могу спать. Куришь, читаешь и глотаешь пиво. Кстати, милый мой Штенцель, дайте мне книг, книг и ещё раз книг. Ведь вы мне обещали старые журналы Гартенлаубе и другие иллюстрированные. Принесите мне, что попадёт. Я могу не есть, но без чтения жить не могу. (*Снимает с головы полотенце.*) Вы, молодые художники, слишком мало читаете. Вы невежды самого последнего разбора, вы ничего не знаете ни о Боге, ни о мире. Знаете ли Свифта? Нет. Знаете ли Смоллета, знаете ли Теккерея, знаете Диккенса? Известно вам, что человек, именуемый Байроном, написал «Каина»? Знаете ли Гофмана? Нет, вы невежды последнего разбора.

З е л ь м а (*ушедшая с пустыми стаканами, возвращается с полными и напевает*): «Альма издали — красотка, а вблизи она хрычовка».

Вейсбах. Прощайте, г-н профессор. Мы обещаем исправиться.

Штенцель. Чуть не забыл вам сказать, г-н профессор. Меня спрашивали, где вы живёте.

Крамpton (*ходит взад и вперёд, мрачно*). Я нигде не живу, нигде, милый мой.

Штенцель. Я так и ответил, что не знаю, где вы живёте.

Крамpton. Прекрасно, Штенцель, прекрасно, я нигде не живу. А кто же спрашивал обо мне?

Вейсбах. Штрелер, вы его знаете... художник тот... изгнанный. Он и меня о вас спрашивал.

Крамpton (*рассерженно*). Какое людям дело до меня, спрашиваю я вас. Пусть они меня, наконец, оставят в покое. Ну, и довольно об этом, Штенцель. Довольно, Вейсбах...

Штенцель и Вейсбах. Прощайте, г-н профессор.

Вейсбах, проходя мимо Зельмы, щиплет её за руку.

Зельма. Ах, убирайся, обезьяна!

Штенцель и Вейсбах, смеясь, уходят. В комнате ресторана играют на бильярде.

Крамpton. Прескучный народ! Ужасно скучные люди! Милая моя детка, мне тебя жаль. (*Он снимает с себя халат и надевает бархатную куртку.*)

Зельма. Меня? Почему?

Крамpton. Нравится тебе жизнь?

Зельма. Что же мне делать?

Крамpton. Вот в этом-то и вопрос.

Зельма (*нерешительно*). А мне вас жаль, г-н профессор.

Крамpton. Меня? Хи, хи! Это ещё лучше. (*Нетерпеливо.*) Ну, ступай, ступай.

Зельма. Такому человеку, как вы, г-н профессор, надо бы давно уехать отсюда, от такой жизни. И если бы вы только захотели, это могло бы устроиться. А вы вот, напротив, теперь только здоровье себе расстраииваете.

Крамpton (*с трагическим отчаянием*). O Dio mio! (*Недоверчиво и быстро отмахиваясь.*) Оставь меня! Я спать хочу. (*Он вытягивается на диване; Зельма уходит.*)

Снаружи начинается дикое кабацкое пение. Потом стучат в дверь, не раз, Крамpton не отвечает, тогда средняя дверь открывается снаружи. Несколько красных добродушных лиц смотрят в щель, а один человек даже входит в комнату, на нём вышитые туфли, грязное бельё и платье; это содержатель пивной Касснер.

Касснер. Извините, г-н профессор.

Крамpton (*испугавшись*). Что... что извинить?

Касснер. Вот тут... эти господа... просят оказать им честь... они просят, не будете ли вы, г-н профессор, столь любезны и не выпьете ли вы с ними стаканчик вина.

Крамpton (*резко*). Что это за господа?

Касснер. Тут собрались... маленькое собрание у них, г-н профессор.

Куце и Зейферт, двое толстых филистеров навеселе, подходят.

Зейферт. Извините, г-н профессор, мы слышали, что вы находитесь здесь, и по той причине, что мы сегодня так весело настроены и собрались тут и весело время проводим, то вот мы хотели всепокорнейше попросить вас, г-н профессор...

Крамpton. А разве вы меня знаете?

Зейферт. Вы, господин профессор, великий художник, а я обыкновенный маляр, простой. Что же из этого... все мы человеки. (*Растрогаино.*) А когда, говорю я, у человека доброе сердце... вот тут, в груди, говорю я, чтобы было доброе... это главное. И потому, может быть, вы не побрезгуете, вам не покажется унизительно и вы снизойдёте и осушите с нами стаканчик, и чокнетесь с нами, и выпьете с нами, хотя мы и простые маляры, г-н профессор.

В дверях стоят несколько гостей пивной и Зельма, которая, смеясь, наблюдает.

Кунце. Вам нечего нас стыдиться, г-н профессор, потому что мы, хотя люди и простые, но мы очень уважаем искусство.

Крамpton (*как будто равнодушно, небрежно*). Ну что же, я ничего не имею против, я ничего не имею против.

Раздаётся возглас «Браво!». Аплодируют тоже и зрители в дверях. Кунце и Зейферт подхватывают Крамптона под руки и уходят торжественно при многократных криках «Браво!».

Касснер (*бежит за ними*). Г-н профессор, г-н профессор. Теперь держитесь. Смотрите. Народ тёплый. И выпили они здорово... (*Уходит.*)

Раздаётся короткий возглас нескольких лиц — «Браво!». Во время этого крика дверь направо открывается снаружи. Входят Лефлер и Макс Штрелер.

Лефлер (*пропускает вперёд Макса*). Входите, г-н Штрелер.

Макс (*озираясь*). Здесь живёт г-н профессор?

Лефлер. Вы слышите, как галдят. Вот так-то здесь идёт каждый день с шести часов вечера до шести утра. Одна беда... Беда чистая...

Макс. Но скажите, пожалуйста, Лефлер, почему он себе подыскал такую дыру для жилья?

Лефлер. Сейчас скажу, почему. Дело вот в чём: мы должны здешнему хозяину шестьдесят марок. Так вот, чтобы не потерять своих денег, он и поместил у себя профессора. Он, видите ли, рассчитывает на его родных. Только он тут ошибся в расчётах. Он теперь и сам уже видит, что немного дал маху: ведь профессор-то уж неделю здесь, а о нём никто и не заботится. Бог знает, сколько времени ещё мы здесь просидим.

Макс. Ну а куда же отправился профессор?

Лефлер. А он, верно, там, в пивной, в общей зале. Вот посмотрите, какой хозяин ловкий. Не удаётся таким образом, так он сейчас другим. Теперь у него профессор вместо приманки для публики.

Макс. Слушайте теперь, что я вам скажу. Прежде всего вот вам, возьмите деньги. (*Даёт ему бумажку.*) Из них заплатите сначала долг. Затем необходимо выгнать профессора из этого заведения.

Лефлер. Да видите, дело вот в чём. Такая уже у этого человека упрямая голова, скажу я вам, г-н Штрелер, такая упрямая... если он себе что вобьёт в голову... о,

то тут с ним ничего не поделаешь, все старания будут напрасны... Да, будь у него не такая упрямая голова... А тут для него чистый ад. Кабак-то этот. И весь день пиво рекой течёт. Сидит он здесь... и стоит ему кликнуть, сейчас же девчонка к нему бежит. Девчонка в него по уши врезалась. И что он только ни закажет, она ему приносит. И если хозяин не отпускает пива, то она, ни слова не говоря, платит за пиво свои деньги. И вот человек только и пьёт с утра до ночи. Теперь и судите, что из этого может выйти?.. А скажете ему: г-н профессор, нам надо постараться найти какое-нибудь место, он на вас так озлится. До чего горд этот человек... Не будь он так горд. Тут уже многие были у него и хотели ему помочь. Что теперь станешь делать?.. И стоит только кому придти, он сейчас его вон выталкивает.

В средней двери раздаются голоса.

Ну, сейчас он станет меня бранить за то, что я вас сюда привёл. Ну что ж, пускай ругается.

Входит профессор, за ним Зейферт, который прыгает около него.

Добрый вечер, г-н профессор!

К р а м п т о н. Добрый вечер, милейший! Пройдите в пивную и прикажите себе дать пива. (*Лефлер уходит. К Макс.*) Вы ученик Академии? Да?

М а к с (*стоит в тёмном углу комнаты*). Да. Я...

К р а м п т о н. Хорошо, хорошо, подождите...

З е й ф е р т (*быстро*). Ну да, г-н профессор, так значит решено. У нас первое дело, можете быть уверены. И если мы будем довольны друг другом, так вы наживёте много денег. Могу вам сказать одно: я человек с хорошим положением.

К р а м п т о н (*нетерпеливо*). Верно, верно.

З е й ф е р т. Да, да, г-н профессор, я человек состоятельный, с деньгами. Спросите обо мне кого хотите здесь, у всех, у всех спросите. Получите обо мне лучшие рекомендации, г-н профессор. Видите ли, нам приходилось и художественные работы исполнять... и знаете ли, если мы с вами сойдёмся, у меня имеется отличное дело в виду. Я бы хороший заказ взял. Видите ли, в Герлице... Там хотят расписывать концертный зал.

К р а м п т о н (*всё более и более нетерпеливо*). Ну да, да, милейший, да... хорошо. Я вот всё обдумаю, взвешу, и тогда... Если у меня будет время, я возьмусь. Посмотрим, посмотрим. Итак, до завтра...

З е й ф е р т. Простите за беспокойство... Итак, до завтра, значит...

К р а м п т о н. Хорошо, хорошо, милый мой. Ну а теперь довольно.

Зейферт уходит, откланиваясь.

М а к с (*немного выступает вперёд*). Добрый вечер, профессор. Я позволил себе зайти узнать, как вы поживаете...

К р а м п т о н (*ложится на диван, недовольный*). Хорошо, хорошо, милейший. Как ваша фамилия?

М а к с. Моя фамилия Штрелер.

К р а м п т о н. Ах да, верно... Штрелер. Ну, милейший Штрелер, скажите-ка: вы что же... живописец?

М а к с. Да, г-н профессор. Я даже занимался у вас.

К р а м п т о н. Ах да... припоминаю. Штрелер. Штрелер? Вероятно, ещё в том малярном заведении? Верно, в то время, когда я, служа там, убивал драгоценное время? Да, это время, скажу я вам, добрейший мой, порядочно-таки исчезло из моей памяти... Да, да, помню, конечно... конечно. Вас выгнали оттуда? У вас был некоторый талант, не правда ли? И поэтому-то вас и выгнали?

М а к с. Нашли нужным меня исключить.

К р а м п т о н. Вы тогда часто навещали меня и мою мастерскую... Как же... помню. Это была очень красивая и уютная мастерская. Не правда ли, моя мастерская была уютна? Я ещё там понемножку кое-какие собирал вещицы... помните вы мой готический шкафчик? Мой мейсенский фарфор?

М а к с. О да, очень хорошо помню.

К р а м п т о н. А прелестные бронзовые статуэтки? Там у всякой вещи была своя история. Ну да всё равно: должно было кончиться так. Они вырвали у меня всё это из рук. Я пока здесь нанял. Тут очень сносно, немного темновато, мрачно, но всё-таки сносно. Как вы называли вашу фамилию?

М а к с. Моя фамилия Штрелер.

К р а м п т о н. Г-н Штрелер. Г-н Штрелер.

Короткое молчание.

М а к с. Г-н профессор. Собственно говоря, я пришёл сюда узнать у вас, не могу ли быть вам чем-нибудь полезен? Я...

К р а м п т о н. Я право затрудняюсь сказать вам... то есть, мой милый, если вы уже хотите что-либо сделать для меня, то принесите мне книги. Я почти всё время читаю. Я не могу спать. Я был бы вам крайне благодарен, мой милый. Я мог бы вам дать рекомендацию в Веймар, в Вену. У меня всюду самые лучшие отношения.

М а к с. Имеете ли вы известия о вашей дочери, г-н профессор?

К р а м п т о н (*вскочив с дивана, коротко и уклончиво*). Какое вам дело до моей дочери, молодой человек?

М а к с. Вы, может быть, вспомните, г-н профессор, что вы ещё так недавно оказывали мне большое доверие...

К р а м п т о н. Ну хорошо, ну хорошо, только сделайте мне удовольствие. Здесь такая атмосфера... Здесь-то, по крайней мере, не будем говорить о моей дочери.

М а к с. Здесь? Хорошо, г-н профессор. В таком случае позвольте мне спросить, где же, в каком другом месте мог бы я говорить с вами о вашей дочери?

К р а м п т о н. Лучше совсем не говорите, лучше совсем не говорите.

М а к с. Ну... как хотите. Потом мне хотелось бы знать. Почему... но это не так легко, г-н профессор. Одним словом, мне ужасно больно видеть, что вы живёте здесь, в этой узкой тёмной комнате. Ведь здесь так темно, что вы даже и работать не можете и можете легко испортить своё здоровье... Г-н профессор... не разрешите ли вы мне... Могу вас уверить, я был бы счастлив, я гордился бы, если бы мог сделать что-нибудь для человека, которого я так глубоко уважаю, как вас, г-н профессор. Неужели вы станете колебаться, не окажете мне такого доверия?

К р а м п т о н (*мягче, но всё-таки отклоняя предложение*). Но друг мой... Помилуйте. Что вы думаете? Я здесь живу, потому что мне здесь нравится. Я нахожу,

что здесь очень сносно. У меня взяли всё, что нужно для работы, иначе я мог здесь даже немного пописать.

М а к с. Позвольте мне, по крайней мере, доставить вам материал.

К р а м п т о н. Да, да... хорошо. Сделайте это. Я упрямитесь не стану. Знаете, всё дело тут во мне самом: я — устал. Заказы я получаю со всех сторон, но я устал. Вот, например, сейчас мне предлагают расписать концертную залу. Пристаёт ко мне этот человек. У меня в голове есть даже очень хорошенькая идея, но, как сказано, я устал. Знаете, для потолка я придумал такой мотив: изображение звука природы. Я представляю себе: море, знаете, океан и бурю, которая вздымает океан... А среди океана я представляю себе скалу и гигантов, раздирающих эту скалу. А из расщелины, знаете, вырывается с громом огонь... и огонь, милый мой, должен вздыматься непременно с грохотом из расщелины. А? Что? Разве я старая кляча? Что, у меня голова набита сеном? (*Восторженно.*) Пусть они только придут. Пусть сделают то, что я могу сделать, все эти маляры и сапожники. (*Ходит взад и вперёд.*)

М а к с. Вы помните моего брата, г-н профессор?

К р а м п т о н. Такой толстый купец, кажется. Да, милейший мой? А?

М а к с. Да, толстый купец. Да, г-н профессор. У меня и сестра тоже тут живёт. Они живут вместе, брат и сестра.

К р а м п т о н (*рассеянно*). Да? Ага! Очень рад, очень рад. И они мирно живут?

М а к с. Да, г-н профессор.

К р а м п т о н. Что же... очень хорошо. Очень рад, мой милый.

М а к с. Я потому говорю о моей сестре... Сестра, видите ли, хотела через меня просить вас.

К р а м п т о н (*вне себя*). Избави Бог. Увольте. Она хочет, чтоб я писал её портрет. Благодарю покорно, милейший. Не умею. Хозяин пивной желает, чтоб я писал его за пятьдесят пфеннигов. Какая-то торговка зеленью хочет, чтоб я написал её за банку солёных огурцов. За портрет, друг мой, я беру шестьсот талеров, ни более, ни менее. Я не могу унижать себя. Итак, если вы согласны на мои условия, я к вашим услугам.

М а к с (*встаёт и протягивает ему руку*). Итак, решено, вы мне даёте честное слово, г-н профессор...

К р а м п т о н. Да что вы, рехнулись... А?

М а к с. Ничуть! Тут вопрос о подарке, г-н профессор. Мой брат Адольф...

К р а м п т о н. Я думал, сестра...

М а к с (*в смущении запинаясь*). То есть портрет надо писать с сестры...

К р а м п т о н. А брат заказывает его.

М а к с (*краснея*). Да, заказывает брат.

К р а м п т о н. Ну, милейший Штрелер, если вы это серьёзно говорите... (*С плохо скрываемой радостью.*) Я не могу уже никак сердиться на это.

М а к с. А теперь, г-н профессор, я должен вам передать... должен передать поклон от вашей дочери...

К р а м п т о н (*отворачивается от Макса, желая скрыть своё волнение*). Но... каким образом?.. Как это могло случиться, что...

М а к с (*запинаясь*). Вы так тщательно скрывали ваш адрес, поэтому вашей дочери пришлось обратиться ко мне.

К р а м п т о н. Вы переписываетесь с моей дочерью?

М а к с. Переписываюсь... То есть, г-н профессор, я единственный человек, через которого ваша дочь надеялась получить какие-нибудь известия о вас.

К р а м п т о н. Это за моей спиной, мой милый? Что это значит? Что это значит?

М а к с. Это значит... нет, это не совсем так... Видите ли, фрейлейн Гертруде, как мне показалось, не особенно приятна была мысль ехать жить к дедушке и бабушке и вот поэтому...

К р а м п т о н (*горько смеётся*). Ещё бы! Ещё бы! Там, полагаю, для девочки такой ад будет. Там ей из-за папеньки прохода не будет. Достанется мне. Представляю себе. Там только и будут твердить: Распятъ его! Распятъ! А если она не согласится — то конец ей: она пропала. Милые родственники! Добрые души! А жена моя — ангел! Моя жена ангел! Ангел небесный! Право! Ну и пусть останется ангелом!

М а к с (*после молчания*). Мне известно и то, что фрейлейн Гертруда страстно желает вас видеть и навестить вас, г-н профессор.

К р а м п т о н. Что я буду с ней делать? Что я буду с ней делать? Сам вижу, что тут ей делать нечего. Я здесь живу как собака. Мне-то всё равно, как жить: так или иначе. Я ведь похоронен. Я-то вполне похоронен. Ей здесь, милый Штрелер, совсем нечего делать.

М а к с. Вот мне моя сестра и поручила спросить вас и очень вас просить. Она была бы до того рада, если бы вы позволили ей приютить у себя фрейлейн Гертруду.

К р а м п т о н (*снова отворачивается*). Нет, прошу вас, нет. Что это? Что это, право, такое? Нет, нет, мой милый, это невозможно. Такое длинное путешествие зимой, мой милый. Да нет, оно так и лучше. Оно так и лучше.

М а к с. Вам легко убедиться в том, что... Если бы вы только захотели навестить нас... Фрейлейн Гертруде наверно было бы очень хорошо у моей сестры. Они знают друг друга по консерватории.

К р а м п т о н. Я несколько и не сомневаюсь, милый Штрелер, несколько... (*Так растроган, что ему трудно продолжать говорить.*) Конечно... и вполне понятно, наконец, что я был бы рад, что девочка моя тут, недалеко от меня. Вы ведь не знаете, что это за славная девочка. Какая она умная, какая разумная головка. Как она справедливо, как разумно эта девушка говорит и судит. И какая она может быть отважная. Иногда она не слишком-то добра была со мной. Иногда она, скажу вам, так намыливала голову... но зато она и крепко же меня любила. Она меня защищала как тигр... (*Вынимает из кармана фотографию.*) Вот она. Какая милая головка... Неправда ли, милая головка? С сильным характером девочка...

М а к с. Скажите одно слово, г-н профессор, и она будет здесь.

К р а м п т о н. Одно слово, мой милый. О! Молодость! Молодость! Иногда одно словечко может нам много зла причинить. Ей здесь нечего делать.

Входят Зейферт и Кунце.

З е й ф е р т (*совершенно красный, весёлый, выпивший*). Господин профессор, нам бы хотелось переговорить с вами ещё об одном пункте. Я кстати и компаньона сюда своего привёл. Кунце ведь мой компаньон. Быть может, вам известна фирма

«Кунце и Зейферт». Так вот, если бы вы нам дали сейчас точное сведение, мы бы вам тотчас пивца поставили. Ведь мы все пиво-то любим? А? Так ведь? Нам ведь это ничего не стоит...

К р а м п т о н. Кто вы такие и что вам здесь нужно, господа?

З е й ф е р т. Да ведь мы полагали, так сказать, почти совсем сговорились, столковались с вами.

К р а м п т о н. Я не знаю, что вам угодно. Моя фамилия Крамптон. Я профессор Крамптон, а вы, вы кто?

З е й ф е р т. Я — Зейферт.

К у н ц е. Я — Кунце.

К р а м п т о н. Ну-с, господа Хинце и Кунце, или как вас там зовут. Как вы можете так врваться в мою комнату? Вам, может быть, известно, что такое приличие? Знакомы, может быть, правила вежливости? Прошу вас теперь: оставьте нас.

Зейферт и Кунце удаляются, поражённые.

З е й ф е р т (*всё кланяясь*). Извините, прошу вас. Извините.

К у н ц е. Извините, пожалуйста. Честь имею кланяться.

К р а м п т о н (*ему вслед*). Можете отправляться. Можете отправляться. (*Входит Лефлер.*) Скажите мне, Лефлер, что это за народ? Вваливаются в мою комнату и оскорбляют меня. С такими людьми опасно встречаться — жизнью рискуешь. Я съезжаю. Я немедленно переезжаю, я не останусь здесь более. Минуты одной более не останусь. Лефлер, заплатите по этому счёту... он не велик. Отдайте эти несколько пфеннигов. Найдите мне хорошую квартиру, Лефлер, хорошую квартиру. И для этого молодого человека я всегда дома. (*Надевает шляпу и накидывает плащ.*) А что касается до портрета, милый Штрелер, мне хотелось бы приступить к нему поскорей. Начиная с будущей недели, я до того занят, что не буду знать, где у меня голова.

Касснер приносит чашку кофе.

К р а м п т о н (*накидываясь на него*). Что это вы несёте? Благодарю за эту молочную бурду. Будет с меня и этого. Не надо! Я от вас переезжаю.

К а с с н е р. Что же... Переезжайте... переезжайте, только заплатите мне сначала. Мне-то вы давно уже не интересны, как вы это можете себе вообразить. Вам бы только не работать, вот всё, что вы хотите. А вы могли бы получить самые лучшие заказы. Маляры все пребогатый народ.

К р а м п т о н. Этот человек меня без ножа зарежет.

М а к с. Так идёмте же, г-н профессор.

К а с с н е р. Сначала заплатите всё до пфеннига, а тогда и можете идти.

К р а м п т о н (*Штрелеру*). Идём, мой милый. Рассчитывайтесь с ним, Лефлер.

Л е ф л е р. Сегодня как раз есть чем платить. (*Касснеру.*) Скажите, сколько мы вам должны?

Макс и профессор, которого он взял под руку, уходят.

К а с с н е р. Что же это значит?

Л е ф л е р. У такого-то профессора да не быть деньгам.

ДЕЙСТВИЕ ПЯТОЕ

Мастерская в квартире, которую только недавно снял Макс. Убранство её состоит главным образом из вещей, бывших в прежней мастерской Крамптона, и расставленных почти в том же, как у него, порядке. Некоторые вещи ещё не установлены как следует и стоят в разных местах. Маленькая дверь направо и другая маленькая же со звоном слева. Почти всю заднюю стену занимает большое окно.

Макс и Гертруда, одетые по-зимнему, входят, запыхавшись, слева. Их лица сияют от счастья; они раскраснелись от бега.

Макс (*бросает шляпу и срывает пальто*). Вот мы и пришли!

Гертруда (*отвязывая шапочку*). Вот мы и пришли!

Макс (*смотрит на неё*). Ну?..

Гертруда (*покраснев*). Ну?

Макс. Гертруда! (*Обнимает и, целуя, прижал к себе.*)

Гертруда. Макс! (*Освобождаясь от него.*) Ну, давайте скорее убирать!

Макс. Да, да, скорее! (*Оба бегают беспомощно назад и вперёд.*)

Гертруда. Да, с чего же начинать?

Макс (*останавливаясь*). Я едва дышу!

Гертруда (*так же*). Ах, я тоже! Мы так бежали.

Макс (*бросается и запирает дверь*). Подожди! Сперва закрём дверь. (*Подходит к ней.*) А теперь...

Гертруда (*в блаженном страхе*). Что теперь?

Макс. Сейчас! Подожди! (*Схватывает её и целует.*)

Гертруда. Ай, ай! Но слушай, Макс... Мы ведь хотели убирать.

Макс (*оставляя в покое, бежит по всем комнатам и кричит во всё горло: «Ура, ура!» Возвращается в мастерскую*). Ах, я, знаешь, с ума сошёл.

Гертруда (*удивлённо стоит перед готическим шкапчиком*). Это что такое?

Макс. Шкапчик твоего папаша.

Гертруда (*перед Силеном*). А это?

Макс. Его Силен.

Гертруда. Но что же всё это значит, милый Максик?

Макс. Очень просто: я стал искать его вещи и разыскивал, пока не собрал все. Вот здесь — гобелены.

Гертруда (*удивлённо*). Ах!

Макс. А вот старая библия, тигровая шкура. Стол новый, но он этого не заметит.

Гертруда. Какой ты добрый! Какой удивительно добрый, милый Макс!

Макс. У нас нет времени. Надо убирать здесь.

Гертруда. Да, правда, надо...

Макс (*ставит на стол Силену*). Вот его сюда поставим.

Гертруда. А вот картинка, для которой ты позировал.

Макс. Эту картинку мы поставим сюда.

Гертруда (*рассматривает картину, поставленную на мольберт*). Ты помнишь? (*Подражая Крамptonу.*) Сидите смирно, Штрелер. Вы качаете головой, как столетний старец. (*Оба смеются.*)

Макс *(берёт её голову в обе руки)*. Ах, Гертруда! Гертруда!

Гертруда *(в то время, как он её держит)*. Слушай! Надо же убирать. Надо убирать. Ты подумай только.

Макс. Ты теперь моя. Моя теперь, я никому теперь тебя не отдам.

Гертруда *(дразнит его)*. Ну убирай же! Убирай же!

Макс. Никогда. Никогда мы не расстанемся.

Гертруда. Никогда! Да, никогда!

Макс. А если мы умрём, мы умрём оба вместе.

Гертруда. Да, оба вместе. *(Небольшое молчание.)*. Нечего сказать: хорош! Он называет это убирать.

Макс. Ах да, Гертруда, надо убирать. Папа очень аккуратный.

Гертруда *(сдерживая радость, страстно)*. Милый папа. Я его опять увижу. Я так счастлива. Так счастлива. *(Сильно взволнованная, понижает голос; убеждённо.)* Теперь и он будет счастлив.

Макс *(в восторге)*. Мы все, мы все будем счастливы. Все! Куда ты? Куда ты?

Гертруда *(уже в комнате рядом)*. Хочу всё осмотреть. Ах, Максик, как мило, как прелестно.

Макс *(занятый расстановкой вещей)*. Там я буду работать, а здесь твой папа. Иди же. Иди же. Я хочу тебя видеть.

Гертруда. Ищи меня... Ищи.

Макс *(бросается за ней)*. Ну, подожди... подожди... Ты улетела от меня...

Смех, писк и возня в соседней комнате.

Гертруда *(влетает, за ней Макс. Смеясь, заборная и утомлённая)*. Да, улетела, улетела.

Макс. Я тебя укрощу... Я тебя... *(Он схватывает её, она увёртывается. Он снова хватается за неё; она снова ускользает от него.)*

Гертруда *(утомлённая, отстраняется слабо руками)*. Убирай же! Убирай!

Макс *(вдруг смеётся)*. Ах, до чего смешно.

Гертруда. Что смешно?

Макс. Какое у меня было лицо. Как я заикался.

Гертруда. А разве ты не заика?..

Макс. Скажи. Ты подозревала что-нибудь?

Гертруда. Так... знаешь, смутно, смутно. Но знаешь, на городском валу, когда ты стал так серьёзно говорить и произнёс целую проповедь, мне стало как-то страшно.

Макс. А мне даже и очень страшно.

Гертруда. Заяц ты трусливый!

Макс. Подожди, подожди! *(Ловит и целует её.)*

Гертруда. Волосы... Платье... Успокойся, Максичка. Сейчас должны придти брат и сестра. *(Притворно вздыхая.)* Что они скажут.

Макс. Скажут: поздравляем.

Гертруда. Да? Ты думаешь?.. только?

Макс. А что же ещё?

Гертруда. Но ведь ты так молод, Макс. (*Небольшое молчание. Смех. Она хлопает в ладоши.*) Милый папочка! Глаза! Глаза-то! Ах, я готова задушить (*вполголоса, лукаво*) этого мирового печальника...

Макс (*с деланным удивлением*). Что? Я не расслышал?

Гертруда. Бедный старичок, он плохо слышит.

Макс. А ты хочешь меня дразнить. Пожалуйте сейчас сюда: я с вами расправлюсь.

Гертруда (*с напускным равнодушием*). Сейчас... сейчас приду.

Макс. Ну скорее... А то я приду...

Гертруда. Я тебя исцарапаю.

Макс. Попробуй!

Гертруда. О! Смотри. Я могу быть злой. Если я чего не захочу, я просто говорю (*топает ногой*): Я не хочу! Я не хочу!

Макс. Да, если это к чему-нибудь поведёт. (*Бежит к ней.*)

Гертруда (*спасается за стул*). Нет, Макс, слушай. Что это мы с тобой только делаем. Нас ведь так бранить станут. Меня — папа, а тебя — сестра.

Макс. О, как я боюсь!

Гертруда. Да, да... храбрись...

Макс. Разве я в чём провинился?

Гертруда. А! Каков. Каким скромным представляется. Ведь ты же виноват.

Макс. Я виноват? Послушай! Уж если здесь кто виноват...

Гертруда (*быстро*). Так это ты.

Макс. Нет, ты.

Гертруда. А я говорю, ты.

Макс. Я буду до тех пор целовать тебя, покуда ты не попросишь у меня прощения.

Гертруда (*в то время, как он её целует*). Да, сознаюсь. Я виновата. Ну, а теперь, Максик, давай убирать. Папа ничего про это не знает?

Макс. Я не решился ему сказать.

Гертруда. И не сказал, что я здесь?

Макс. Нет, ничего, нет, решительно ничего.

Гертруда. Трусливый заяц, не осмелился ему сказать правду. Ах, трус. Трус.

Макс (*целуя у неё руки*). О, если бы я только мог думать, что жизнь так хороша.

Гертруда. Теперь слушай, милый мой.

Макс. Будем слушать...

Гертруда (*завязывает ему зелёную ленточку у кисти руки*). Вот, видишь эту ленточку? Этой ленточкой я связываю тебя. Горе тебе, если ты станешь её развязывать.

Макс. Не стану, нет.

Гертруда (*испуганно*). Они идут.

Макс. Ах, как жаль!

Гертруда. Ах, как жаль!

Макс. Чтоб их чёрт побрал!

Гертруда. А вдруг это папа? Что мы ему сейчас скажем?

Макс. Да, сейчас же, сию же минуту.

Гертруда. А если это твой брат и сестра?

Макс. И им тоже, сейчас же. (*Звонят.*) Войдите. Кто там? (*Он отпирает.*)

Входит Агнеса слева.

Макс (*кричит ей при её появлении слева, покраснев*). Агнеса! Агнеса! Мы жених и невеста!

Агнеса (*с напускным удивлением*). Ну? Вот как.

Гертруда (*кидается в её объятия*). Ах, Агнеса, Агнеса! Я так счастлива.

Агнеса (*целует её при каждом слове*). Милая, милая. Прелестно, прелестно, новая сестричка...

Адольф (*входит слева*). Послушай-ка, Макс. Там внизу стоит г-н профессор и с ним Лефлер и изучают список жильцов.

Макс (*с сияющими глазами*). Адольф! Мы с ней — жених и невеста.

Адольф (*не обращая на это внимания*). Знаю, знаю. Но фрейлейн Гертруде надо ведь спрятаться. Вы должны спрятаться, фрейлейн Гертруда.

Все страшно поспешно шуют, где бы спрятаться Гертруде.

Адольф (*в дверях направо*). Вот сюда, дети мои. Сюда, сюда!

Все исчезают в эту дверь. За дверью налево, которая только притворена, слышно ворчание, затем стучат и опять ворчат. Затем звонят и Лефлер открывает дверь.

Лефлер (*говорит, оборачиваясь*). Дверь отперта, — только тут никого нет.

Крамптон (*ещё за кулисой, сердясь*). Что это люди себе воображают? А? Что это такое? Не могу же я стоять здесь на лестнице и ждать. Ещё простудишься. Ну идите же, Лефлер. Идите... Идите же, Лефлер.

Лефлер (*входит, за ним Крамптон*). Что это такое значит? (*Поражённый, оглядывается.*)

Крамптон. Вот видите, Лефлер. Вот это называется аккуратно. Мы пришли сюда минута в минуту, а они заставляют нас ждать. (*Поражённый, рассматривает обстановку.*) Позвольте, позвольте, Лефлер.

Лефлер (*также*). Да, да, г-н профессор. Это даже очень удивительно.

Крамптон (*задумываясь, разделяя слова*). У него тут, у него тут очень уютно... очень.

Лефлер. Он перенял всё у вас, г-н профессор... по вашему примеру.

Крамптон. Да, Лефлер, это так... (*Делает несколько шагов и останавливается перед готическим шкафчиком.*) Что за дьявол!

Лефлер. Что такое, г-н профессор?

Крамптон. Но позвольте... позвольте, Лефлер, да ведь это мой шкафчик?

Лефлер. Да и то правда, подумаешь, что...

Крамптон. Быть мне директором Академии, если это не мой шкафчик. Голову дам отсечь, на плаху пойду, если не... (*Бежит кругом.*) Ах, говорите, что хотите, Лефлер, это мои вещи, мои... все, что стоят здесь, до единой. Ведь должен же я знать свои вещи.

Лефлер. Видите, я так думаю об этом, г-н Штрелер человек ведь богатый, вот он кое-что всякое и купил.

Крамптон. Но позвольте, Лефлер: что же это такое? Смеяться надо мной тут что ли хотят? Издеваться? Это неслыханное дело. Мои вещи. Зачем ему, этому

юноше, понадобились мои вещи? Это... эта бестактность просто возмутительна. Этот школьник, новичок, дилетант, этот жадный мальчишка. Он намерен меня ограбить. Хочет устроиться на широкую ногу. Собирается разыгрывать из себя мою персону. Нет, пойдёте прочь, пойдёте отсюда! Ну их к чёрту! Пускай тут сам чёрт малюет старых баб.

А д о л ь ф (*входит как ни в чём не бывало. Немного за ним — Агнеса*). Здравствуйте, г-н профессор! Простите, мы не знали, что вы уже здесь. Позвольте вам представить: моя сестра Агнеса, г-н профессор Крамптон.

К р а м п т о н (*бросает на неё неприятный взгляд и лишь слегка кланяется*). Виноват. Я хочу только спросить: я буду здесь писать?

А д о л ь ф. Думаю, что да. А вы разве имеете что против этого, г-н профессор?

К р а м п т о н. Ах, знаете, я собственно ничего бы не имел против, но ведь так как вам может быть известно, что для писания нужен свет. А где же здесь свет? Я не вижу света. Здесь зги не видать. Работать в погребке никто не может.

А д о л ь ф (*старается подавить смех*). Да я-то в этом очень мало смысла. Я полагал, что мой брат...

К р а м п т о н. Ваш брат, милый мой, ваш брат, ваш брат для меня не авторитет. Ваш брат скромный новичок в живописи, он ещё учится, а я успел уже поседеть на этом поприще, милый мой... И если такой человек как я говорит вам, что эта мастерская и трёх пфеннигов не стоит, что эта мастерская никуда не годится, то вы можете на эти слова положиться, можете двадцать раз присягу принять, что это так. Кого же из вас я должен был писать?

А д о л ь ф. Я думаю, тебя, Агнеса.

К р а м п т о н. Позвольте-ка, сударыня. (*Он жестом указывает ей, чтобы она отошла к свету и пристально рассматривает ей лицо.*) В вас не особенно много живописного. Что вы сделали с собой, милая? У вас какой-то серый жирный тон. Я не знаю, может быть, вы имеете привычку мазаться? Для позирования это не слишком-таки рекомендуется. Мы, живописцы, довольствуемся натурой. (*Адольфу.*) Виноват... Мне до известной степени любопытно узнать, каким образом вашему брату достались эти вещи?

А д о л ь ф. Вот и он сам... Может быть, г-н профессор...

К р а м п т о н (*значительно любезнее, навстречу Максу*). Здравствуйте, мой милый. Как ваше здоровье?

М а к с. Очень вам благодарен, г-н профессор.

К р а м п т о н. Да, скажите пожалуйста. Что это всё означает? Надо полагать, что вы сделались большим художником. У Макарта, и у того не роскошнее, чем здесь у вас.

М а к с. Ах нет, г-н профессор. Вы, вероятно, ошибаетесь.

К р а м п т о н. Ошибаюсь, так ошибаюсь. Каким образом? Ведь вам мои вещи должны же быть знакомы: вы же у меня работали.

Л е ф л е р. Г-н профессор, эти вещи были когда-то вашими...

К р а м п т о н. Ну да, ну да. Знаю, Лефлер. С человеком случилось несчастье... И меня ограбили.

М а к с. Пока я не забыл, г-н профессор: позвольте мне сейчас же предложить вопрос.

К р а м п т о н. Пожалуйста. Пожалуйста.

Ма к с. Видите ли... Мой брат и сестра, чтобы отпраздновать моё увольнение из Академии, устроили для меня это помещение. Но я, г-н профессор, только начинающий художник. Вся эта роскошная обстановка меня подавляет. Да она мне пока ещё и не нужна совсем. Вот тут рядом светлая красивая комната, этой комнаты мне более чем достаточно. Отдавать эту мастерскую какому-нибудь мне незнакомому человеку мне, понятно, не хотелось бы, но если вы, г-н профессор, решились бы взять эту мастерскую хотя бы на некоторое время.

К р а м п т о н. Как взять?

А д о л ь ф. Ну, скажем, нанять?

Ма к с. Да, может быть, вы наймёте.

К р а м п т о н. Ах да... так... Ну теперь... об этом можно ещё потолковать...

Ма к с. А как вы находите здесь свет, г-н профессор?

К р а м п т о н (*быстро*). Свет здесь хорош... Очень хорошее освещение, милый мой Штрелер. Нет, против этого нельзя ничего возразить. И сама по себе мысль мне тоже нравится. Что вы думаете об этом, Лефлер? А? (*Лицо у Лефлера вытягивается.*) А какая будет цена этому помещению?

Ма к с. Цена... какая цена... какая... Это уж дело моего брата.

А д о л ь ф. Мы об этом уже перетолкуем, г-н профессор. Слишком-то дёшево я с вас не возьму, конечно.

К р а м п т о н (*смеётся*). На то вы и купец, на то вы и купец. (*Хлопая Макса по плечу.*) Так мы с вами, значит, соседями будем: дверь в дверь. Знаете, вы бы могли сделаться моим учеником. (*Вдруг спохватился и берёт себя за лоб.*) Да, но... Мне как будто сдаётся... (*Подходит к окну и стоит спиной к остальным.*) Я не знаю, я право не знаю.

Агнеса, Адольф и Макс усиленно машут по направлению к двери направо. Затем Адольф идёт за Гертрудой, но не возвращается. Гертруда как ветер на цыпочках налетает на отца сзади и закрывает ему руками глаза.

Г е р т р у д а (*торжествуя*). Кто это? Кто это?

К р а м п т о н. Боже мой! (*В восторге.*) Девочка моя. Дорогая моя! Котёночек мой! Шпион маленький! Что это значит? Что случилось? Что вы тут придумали? Что вы делаете? Что я, с ума сошёл, что ли?

Г е р т р у д а. Ах, дорогой папа! Не сердись на меня: я выхожу замуж.

К р а м п т о н (*смеётся*). Полно, плутовка! Ну, хорошо. Хорошо. (*Целует её руки.*) Женихов у тебя будет по дюжине на каждый пальчик. Честное слово. И графов, и князей.

Г е р т р у д а. Очень тебе благодарна. Я не хочу никакого графа. Я тебе говорю серьёзно — я невеста. И вот, папа, смотри. (*Бежит к Агнесе и кидается ей на шею.*) Вот моя сестра.

К р а м п т о н. Ты выходишь замуж? Ты невеста? Это твоя сестра? (*Указывая на Макса.*) Так значит, это твой жених? (*Смеётся сквозь слёзы и бежит по комнате.*) Боже праведный. Он хочет на ней жениться, и она хочет выйти за... Что вы на это скажете? А, милый Лефлер? Смешно! Ужасно смешно! Ужасно!.. А вы молчите, сударыня? Вы слова не говорите?

А г н е с а. Я скажу лишь одно, что сердечно этому рада.

К р а м п т о н. Вы сердечно рады? Я рад этому, я рад этому. Так и мне не следует плакать. Но скажи же мне, Гертруда, крошка ты моя. Как такие мысли взбрели тебе в голову? (*Максу.*) А ты, милый мой. Скажи, что всё это значит? Ну, подите сюда, подите... Моё благословение, дети мои, ничего не стоит. (*Обнимает их.*)

К р а м п т о н (*выпускает Гертруду, а Макса держит за руку*). Ну, милый мой, а теперь скажи мне, как тебя зовут?

Г е р т р у д а. Его зовут Максом.

К р а м п т о н. Макс. Ну что ж, прекрасно. Я хочу тебе вот что сказать. К чёрту теперь праздники. Теперь мы должны работать, Макс, как кули в Китае. (*Отпускает его, спешит к Лефлеру, весь отдавшись волнению.*) Его зовут Максом. А! Слышишь, Лефлер? Максом зовут этого глупого человека. А!? (*Бежит по комнате.*) Какой он чудак! Какой чудак!

Занавес

Конец

Печатается по литографированному изданию Московской театральной библиотеки С.Ф.Рассохина [1906 г.].

РАЗДЕЛ ОДИННАДЦАТЫЙ

299. К. С. Станиславский. Студия на Поварской

Из книги «Моя жизнь в искусстве»

(вариант 1924 года, приготовленный для перевода на английский язык)

Произошёл незначительный факт, который, однако, произвёл на меня сильное впечатление. Дело в том, что когда мы ставили спектакль Метерлинка¹ и мне нужно было сделать для «Слепых» скульптуру умершего и лежащего на земле пастора — духовного руководителя и поводыря толпы беспомощных слепцов, я обратился с этим небольшим заказом к одному из скульпторов тогдашнего левого направления. Он пришёл ко мне смотреть макеты и эскизы. Я рассказал ему свои планы постановки, которые, к слову сказать, далеко не удовлетворяли меня самого. Приглашённый скульптор в очень грубой форме, которой в то время любили пользоваться нарождавшиеся новаторы, заявил мне, что для такой постановки нам нужно сделать скульптуру «из пакли». После этого он ушёл, кажется, даже не простившись. Этот грубый инцидент произвёл на меня тогда большое впечатление и, конечно, не своею невоспитанностью, а тем, что я почувствовал правду в его словах и с ещё большей ясностью сознал, что наш Театр зашёл в тупик, где он ищет и не находит выхода. Новых путей не было, а старые разрушались: Антон Павлович Чехов угасал, было ясно, что ему недолго оставалось жить и что новая пьеса, о которой он мечтал, не увидит света ramпы. Он всё чаще твердил нам:

«Я же написал много, целую библиотеку написал. Я же не драматург. Гауптман — драматург, и ещё Найдёнов».

Эта его постоянная присказка — плохой знак. Чувствуя свою слабость, он шуткой отстранял от себя дальнейшие просьбы о написании новой пьесы, и в то же время как пайщик дела он считал себя обязанным работать для него.

Мало кто задумывался о будущем. Зачем?!! Театр имел успех, публика валила валом, всё, казалось, обстояло благополучно, но нас, понимавших положение Театра, точил червь сомнения. Надо было что-то сделать с Театром, со всеми артистами, с самим собой — и как с режиссёром, потерявшим перспективы, и как с актёром, который одервенел внутри. В самом деле, я чувствовал, что выходил на публику пустой, с одними внешними актёрскими привычками, без внутреннего горения. В таком состоянии искусство превращается в ремесло, в механическую игру, в ломанье. Нет — лучше мостить мостовую.

Снова наступил тот период в исканиях, во время которого *новое* становится самоцелью. Новое ради *нового*. Его корней ищешь не только в своём, но и в других искусствах: в литературе, в музыке, в живописи. Стоишь, бывало, перед произведениями Врубеля или других новаторов того времени и по актёрской и режиссёрской привычке

мысленно втискиваешь себя в раму картины, точно влезаешь в неё, чтоб не со стороны, а оттуда, как бы от самого Врубеля, проникнуться его настроением и физически примениться к нему. Но внутреннее содержание, выраженное в картине, неопределённо, неуловимо для сознания, его чувствуешь лишь в отдельные минуты просветления, а почувствовав, снова забываешь. В эти сверхсознательные проблески вдохновения кажется, что пропускаешь Врубеля через себя, через своё тело, мышцы, жесты, позы, и они начинают выражать то, что есть существенного в картине. Запоминаешь физически найденное, пробуешь донести его до зеркала и с его помощью проверить собственным глазом воплощаемые телом линии, но, к удивлению, в отражении стекла встречаешься лишь с карикатурой Врубеля, с актёрским ломаньем, а чаще всего со старым, знакомым, ненавистным заношенным оперным штампом. И снова идёшь к картине, и снова стоишь перед ней и чувствуешь, что по-своему передаёшь её внутреннее содержание, на этот раз проверяешь себя общим самочувствием, приглядываешься внутренним взором к себе и — о ужас! — снова узнаёшь своего старого ненавистного оперного знакомого. В лучшем случае ловишь себя на том, что дразнишь внешнюю форму врубелевских линий, забывая о внутренней сути картины. В эти минуты чувствуешь себя музыкантом, принуждённым играть на испорченном музыкальном инструменте, или паралитиком, который пытается выразить красивую мысль, а голос и язык, против его желания, воспроизводят грубые, неприятные, отталкивающие звуки. «Нет, — говоришь себе, — задача непосильна и не выполнима, так как врубелевские формы слишком духовны, отвлечённы, нематериальны. Они слишком далеки от реального упитанного тела современного человека, линии которого однажды и навсегда установлены, неизменяемы». В самом деле, ведь от живого тела не отрежешь плечей, чтобы скосить их, как на картине, не удлинишь рук, ног, пальцев, не вывернешь поясицы, как того требует художник.

В другие, бодрые моменты решаешь иначе: «Нет, — говоришь себе, — причина не в том, что наше тело материально, а в том, что оно не разработано, не гибко, не выразительно. Оно приспособлено к требованиям мещанской повседневной жизни и для этого усвоены нужные формы, выражения будничных чувств. Но для отвлечённых же или возвышенных переживаний поэта и их сценической передачи существует целый архив запылённых, заношенных, высочайше утверждённых штампов, с воздеванием *руц*, с распростёртыми *дланями* и *перстами*, с театральным *восседанием* вместо сидения, с театральным *шествием* вместо походки и пр. Да, именно так. В нас сидят два типа жестов и движений: одни — нормальные, естественные, жизненные, применённые к повседневной жизни, другие — ненормальные, неестественные, нежизненные, применённые к дразнению того, чего не чувствуешь. Этот тип жестов и движений во многом заимствован у итальянских певцов, с плохих картин, иллюстраций, посткарт. Можно ли этими вульгарными формами передавать сверхсознательное, возвышенное, благородное, отвлечённое от жизни человеческого духа, то сверхсознательное, чем хорош и глубок Врубель.

Потом я бросался в скульптуру, ища там корней для нового искусства актёра, но результаты и выводы оказались те же. Тогда я бросался к музыке, пробовал отражать её звуки своим телом и движениями, и снова лишний раз убеждался в том, что мы все отравлены ядом балетного и оперного театра с маленькой буквы.

«Боже мой, — восклицал я про себя, — да неужели мы, артисты сцены, обречены, благодаря материальности своего тела, вечно служить и передавать только грубо-реальное. Неужели мы не призваны идти далее того, что в своё время делали, правда, превосходно, наши реалисты в живописи. Неужели мы только “передвижники” в сценическом искусстве».

«А как же балет... В его лучших представителях и представительницах — Тальони, Дункан, Павловой и др. Там же есть отрешение от материальности тела. А как же гимнасты, которые, точно птицы, летят с трапеции на трапецию. Не веришь, что у них есть тело. Значит, и у нас может быть отрешение от него, бесплотность. Надо искать и вырабатывать её».

И снова в тиши ночей начиналась проверка тела перед зеркалом, как это делалось в давно прошедшие времена в Красноворотном доме.

Потом я цеплялся за голос, который был так долго заброшен нами. Да разве звук человеческого органа так материален и груб, что не способен выражать отвлечённое, возвышенное, благородное? Вот, например, Шаляпин, который в то время подымался всё выше и выше к вершинам мировой славы. Разве он не достигает того, что ищем мы в драме?

«Да, но это в опере, там музыка», — снова убивал меня голос сомнения.

Но разве разговорная речь не может быть музыкальной?

Я пробовал говорить прозу, декламировать стихи, — и тут снова встречался с давнишним ненавистным знакомцем, — с театральным декламационным штампом. Чем больше ищешь звучности, тем больше голосовых фиоритур, вывертов, пытающихся заменить тянущуюся вибрирующую музыкальную ноту голосовыми декламационными выкрутасами. С большим трудом отбросишь их, попробуешь говорить просто, и получается стучащая речь, что-то обыденное, мещанское. Таким голосом нельзя говорить об идеальной любви, о мировой скорби, о тайнах бытия, о Вечном.

Но вот в минуты вдохновения, когда по необъяснимым нам причинам почувствуешь не самые концепты слов, а то глубокое, что скрыто под ними, находишь ту простоту и благородство, которые искал. И в эти минуты голос звучит и появляется музыкальность речи. Откуда это? — Тайна природы! Она одна умеет пользоваться человеческим аппаратом, как гениальный виртуоз своим музыкальным инструментом. Она одна умеет у безголосого извлекать сильный звук. В подтверждение этого я расскажу такой случай.

Один из товарищей актёров лишён был сценического голоса. Он был слаб и плохо слышен со сцены. Ни пение, ни другие искусственные средства не помогали. Однажды, гуляя с ним на Кавказе, на нас напали громадные овчарки, сторожившие стадо, и стали хватать нас за икры ног. Мой товарищ от испуга закричал так громко, что его было слышно за версту. Оказалось, что у него есть сильный голос, но им владеть умеет только сама искусница природа.

«Значит, — говорил я себе, — всё дело в том, чтобы почувствовать, тогда всё приходит само собой». И я старался чувствовать и вдохновляться, что вызывало зажимы и спазмы тела. Я старался проникать в глубь слов, — получалась тяжёлая, глубоко-мысленная речь учёного-тугодума.

В этот период моих исканий я встретился со Всеволодом Эмильевичем Мейерхольдом, бывшим артистом Московского Художественного Театра. На четвёртый год существования нашего дела он ушёл от нас в провинцию, собрал там труппу и сначала повторял наши постановки, а потом стал создавать свои собственные на основах, выработанных в нашем Театре. В последнее время он, подобно мне, искал в театре чего-то нового, более современного, чего, по всей вероятности, искал и я. Разница была лишь в том, что я лишь стремился к новому, но ещё не знал путей и средств его осуществления, тогда как Мейерхольд полагал, что он уже нашёл новые пути и приёмы, но не мог их осуществить в полной мере в своём деле отчасти в силу материальных условий, отчасти же благодаря слабому составу труппы. Таким образом снова заботливая судьба столкнула меня с тем, кто, быть может, более других был нужен в этот период исканий. Я решил помогать Мейерхольду в его новых работах, которые, как мне казалось тогда, во многом совпадали с моими тогдашними мечтаниями.

Однако в какой форме и где осуществить наши мечтания? Они требовали раньше их полного воплощения лабораторной работы. Ей не место в театре с ежедневными обязательными спектаклями, сложными обязательствами и строго рассчитанным бюджетом. Нужно какое-то особое учреждение, которое мы тогда удачно назвали «театральной студией». Это не готовый театр и не школа для начинающих, а лаборатория для опытов более или менее готовых артистов.

Закипела работа по созданию Студии. Тут снова повторились все мои прежние ошибки времён Общества искусства и литературы.

Опять мной совершена была непростительная ошибка. Нужно было бы держать новую студию в самых маленьких, так сказать, комнатных размерах, не давая ей возможности расширяться сразу, пока время, работа и опыт не помогут ей стать прочно на ноги. Я же, увлёкшись тем, что освободилось хорошее театральное помещение, сдаваемое по сравнительно дешёвой цене, снова поверив той басне, что театральное дело всего выгоднее содержать в большом помещении со многими местами для публики, выгоднее, чем в маленьком, с ограниченным сбором, решился на наём театра для студии. Этим я сразу удесятирил расходы дела. Явилась необходимость в перестройке, переделке, в приспособлении, в целом штате людей, заведующих постройкой и надзирающих за чистотой большого помещения. А тут, увлечённые студией молодые художники с Сапуновым и Судейкиным во главе предложили свои услуги по отделке нового помещения². Их молодая необузданная фантазия разгорелась особенно в то время, когда меня не было в Москве, и некому было сдерживать и направлять их³. Дошло до того, что художники выкрасили в так называемой боскетной комнате одного из фойе хороший паркетный пол зелёной краской. Должен сознаться, что это было очень красиво, но, увы, все плиты пола перекоробились и пришлось сделать новый пол⁴.

Было много и других очень интересных и красивых выдумок по отделке, но, конечно, благоразумнее было бы все эти деньги употребить на сцену, чем разбрасывать на отделку чужого помещения, из которого всё равно хорошего театрального фойе сделать было невозможно.

Как во времена Общества искусства и литературы, к Студии стали прирастать всевозможные отделы. Музыкальная часть была в руках Саца и некоторых других молодых композиторов. Молодые музыканты, недовольные теми оркестровыми инструментами,

которыми пользуются в оркестре, и которые, по их мнению, далеко не исчерпывают всех звуков, задались интересной целью искать новых звуков и новых инструментов, которыми можно было бы обогатить оркестровку. Разве не поэтический звук у пастушеской жалейки, — говорили они, — которую мы слышим в тишине летнего утра, при восходе солнца? Разве этот звук не нужен музыке? Какой же оркестровый звук может дать даже хотя бы приблизительную передачу его: гобой, кларнет, всё это фабричные звуки, от них не пахнет наивностью и природой. Перебирали разные другие народные и старинные инструменты, вроде домбр, лиры (рыля), на которых слепцы сопровождают пение псалмов или песне об Алексее Божием Человеке; вспоминали кавказские инструменты или негритянские, с их специфическими звуками, которых нет в оркестре. Решено было сделать экскурсию по всей России и собрать целую труппу непризнанных музыкантов и артистов из народа, составить концерт, обновить музыку и... нажить деньги.

Экспедиция состоялась, привезли много интересных субъектов, о которых никто и не ведал до тех пор: например, совершенно исключительного, я бы сказал, гениального виртуоза-пастуха на жалейке, который мог бы конкурировать силой и музыкальностью звука своего доморощенного инструмента с духовыми музыкантами, сохраняя при этом наивность и аромат полей и лесов. Нашли необыкновенное трио матери с двумя детьми, — замечательные голоса высочайшего сопрано девочки, мужского альты мальчика и баритона матери, которая, точно на волынке, умела петь без передышки. Невозможно было подметить моментов, когда она вбирала в себя воздух. Такого громадного дыхания я не видал. Были сказочники, сказители, рассказывающие, полудекламируя, полураспевая, свои былины и сказки. Были и женщины-плакальщицы, которые с помощью весьма своеобразных каденций и голосовых переливов и ладов оплакивали мёртвых на похоронах. Был привезён совершенно замечательный субъект, эстетичность которого оспаривалась, но оригинальность и талантливость его оказалась вне сомнений. Это был рассказчик-самородок: он имитировал пьяного от горя. В своих всхлипываниях и биении в грудь, с воплями, с криками отчаяния и с рыданием он рассказывал грустные повести о своей возлюбленной или об умершем на поле битвы брате, друге, или о матери, которая бросила детей и пустилась в разврат жизни. Слезы потоками лились из его глаз, темперамент надрывал нам всю душу и не было возможности без содрогания и плача слышать и видеть это необыкновенно сильное, но малоэстетичное зрелище⁵. К сожалению, не удалось показать публике новую труппу, так как с наступлением первой революции, которая почти совпала с основанием студии, все наши артисты разбежались.⁶

Вместо того чтобы сдерживать эти затеи молодой компании, я сам больше всех увлекался, как и поджигал других на собственную голову. Уж очень мне казались интересными новые идеи. Естественно, что мой пример заражал и давал пример другим.

Опять стали искать капиталистов, а в ожидании их — тратить деньги в счёт будущих доходов⁷. Авансом было сделано много затрат, собрана часть труппы⁸. Капиталист не находился, и все расходы по студии легли на меня, несмотря на то, что большая часть моего прежнего долга по Обществу искусства и литературы не была мною ликвидирована. Меня утешало то, что смета была сделана скромная, тысяч на пятнадцать убытка от первого пробного года, с тем, однако, условием, что в последующих сезонах убыток

должен вернуться сторицею⁹. Как и всегда в таких случаях, смета казалась убедительной и не подлежащей никаким сомнениям¹⁰.

Собралась целая молодая компания артистов, которых мы набрали в Москве и Петрограде. В числе их — известные теперь в Москве артисты Певцов, Костромской и др.

Репетиции, как и при создании Художественного Театра, происходили в том же Пушкине¹¹. Я устроил почти такой же сарай для репетиций, какой был у нас, переселил всех на лето на дачи, расположенные вокруг этого сарая; авансировал денег и уехал из Москвы на всё лето с тем, чтобы по возвращении осенью познакомиться с результатами работ и помочь вывести спектакль на свет рампы¹². Мне казалось тогда, что для успеха дела нужно было дать молодой труппе полную самостоятельность. Если же я преждевременно вмешаюсь в работу, то только спугну их. Моё присутствие и авторитет могли давить, насиловать молодую фантазию и волю режиссёра и артистов. Это тянуло бы их, естественно, в ту сторону, которая уже изведена мной; я же, напротив, искал того, чтоб молодое чутьё подсказало своё, новое и потянуло меня за собой. Поняв их намёки я, с помощью моего опыта, помог бы закрепить им основы молодого искусства. Но самая главная причина того, что я держался подальше от новой Студии и уехал из Москвы, — была в том, что в мои планы совсем не входило вместо одного театра вешать себе на шею целых два и управлять ими обоими¹³.

В течение всего лета мне присылали протоколы репетиций и письма, в которых излагались новые принципы и приёмы представления, вырабатываемые в Студии. Они были оригинальны, умны. Но окажутся ли они применимыми на практике?

Принцип новой Студии в коротких словах сводился к тому, что реализм, быт отжили свой век и не интересуют более публику. Настало время для ирреального на сцене. Нужно изображать не самую жизнь, как она в действительности протекает, но так, как мы её смутно ощущаем в душе в отдельные минуты, в грёзах, в видениях, в моменты возвышенных подъёмов. Вот это душевное состояние и надо передавать сценически, подобно тому, как это делают живописцы новой формации на их полотнах, музыканты нового направления в их музыке, а народившиеся вновь поэты — в стихах. Произведения этих живописцев, музыкантов, поэтов не имеют ясных очертаний, определённых, законченных мелодий, точно выраженных мыслей. Сила произведений нового искусства в комбинации и сочетаниях красок, линий, музыкальных нот, созвучий слов. Они создают общие настроения, бессознательно заражающие зрителя. Они дают намёки, которые заставляют смотрящего самого творить собственным его воображением. Мейерхольд умел красиво говорить о своих мечтах, мыслях, и находил для них меткие слова. Из протоколов и писем я понял, что в основе мы не расходимся с ним и ищем одного и того же. Это тот импрессионизм, который найден другими искусствами, но пока не применён в нашем.

Теперь, судя по письмам, молодой Студии удаётся провести импрессионизм в театр и найти для этого красивую условную сценическую форму.

«А ну как эти письма и протоколы — результаты простого увлечения, самообмана? — мелькали сомнения. — Ну как они принимают подделку за настоящее, внешней игрой результатов, наружное подражание новым формам, идущее не изнутри от внутреннего переживания, а просто от глаза и уха, от фотографии с картины, рисунка и звука голоса? Ну как это не истинное творчество, а просто детское ломанье? В нашей

области легко ошибиться, легко принять простую актёрскую ремесленную эмоцию за вдохновение подлинного художника. Шутка сказать — перенести на сцену те же принципы, которые созданы в живописи, музыке и других искусствах, значительно опередивших нас. Им хорошо! Полотно художника, белый лист бумаги принимают на себя все линии и формы, которые мерещатся причудливой фантазии. Но может ли принимать такие же неожиданные линии наше материальное, определённое в своих контурах, размерах, длине тело из жира, мяса и костей. Сумеет ли наш голос, как в музыке, выражать неуловимые переходы чувства, которые мы слышим в оркестре и его инструментах?

Я не видел средств для выполнения того, что мне самому мерещилось в воображении, или того, что я видел на картинах Врубеля, слышал в музыке, читал в стихах. Я не знал, как воплотить на сцене нашими грубыми телами, голосами, движениями — тончайшие непередаваемые словами тени чувств. Я был бессилен и как режиссёр и как актёр проводить в жизнь то, что увлекало меня не меньше, чем и Мейерхольда. Я боялся насиловать духовную природу и творческий аппарат артиста. Я думал, что нужны десятки, сотни лет, целая культура для того, чтобы мы, артисты, могли пройти тот же путь, который прошли другие искусства, чтобы мы могли ответить на требования, которые, как мне казалось, преждевременно было предъявлять к косному сценическому искусству.

Не имея под рукой нового актёра, прошедшего много предварительных стадий прежде чем дойти до совершенства, которое от него потребовалось теперь, я ясно сознавал только одно, а именно, что нам надо учиться, учиться, учиться, работать, догонять пропущенное. Быть может, современная сценическая культура создаст новых артистов, — идеальных техников, способных убивать или скрывать материю своего тела ради усиления духовного творчества. Но пока мы не располагаем такими актёрами, мало того, — мы ещё не знаем средств и путей, как их создавать и воспитывать.

Как же молодые артисты, почти ученики, Студии одолеют предъявляемые к ним требования, рассчитанные на больших, опытных, законченных актёров, мастеров своего искусства [и] техники.

Пусть научат меня, и я буду искренне счастлив и благодарен.

В другие, — бодрые моменты надежды, — верилось в то, что каждое поколение несёт своё, недоступное его отцам. Кто знает, может быть то, что свойственно новому поколению, явится тем, давно ожидаемым, чего мы, более старые, тщетно искали в искусстве. Для них нормально то, что нам не свойственно, чего мы можем только хотеть. Кто знает, может быть, безнадежное для меня разрешится само собой, естественно, в новом поколении, которое создано природой по-иному. Если так, то ничего нет удивительного в том, что они находят технику и приёмы, чтобы, подобно индусским йогам, убивать в себе материю и жить на сцене бестелесно, одной духовной творческой жизнью, подобно мечте или воображению.

Пусть даже все пробы Студии — сплошная ошибка, но и она может привести к важным результатам, хотя бы даже отрицательного характера, то есть показать не то, что нужно делать, а то, чего делать не следует.

«И в этом польза, — утешал я себя. — Если так, то пусть молодёжь ошибается, пусть даже временно приносит себе некоторый вред. Не успеют же они за лето создать

вывих между внутренними чувствами и внешним воплощением, которые у артиста должны быть всегда в согласованности».

Рассуждая таким образом, я усиленно поощрял искания студийцев и ободрял их в своих ответных письмах.

Пришла осень, я вернулся в Москву. В репетиционном сарае Пушкина был показан Студией результат летних работ, но не всех пьес целиком, а отдельных выбранных сценок, наиболее характеризующих задачи новатора. Было много интересного, нового, неожиданного. Были красивые группы, эффектные световые пятна, хорошая находчивость и талантливая выдумка режиссёра.

Должен сознаться, что я просмотрел эту короткую показную репетицию с большим интересом и уехал с неё до некоторой степени успокоенный.

И снова я предоставил им свободу. Они продолжали свою работу в Пушкине¹⁴, я же начал обычные занятия в МХТ, ожидая извещения о генеральных репетициях. Но приглашений не было, время шло, а материальные вопросы повелительно требовали скорейшего открытия нового Театра-Студии, так как расходы уже давно значительно превысили смету.

Наконец была назначена генеральная репетиция «Смерти Тентажиля» Метерлинка, «Шлюка и Яу» Гауптмана и одноактных пьес разных авторов¹⁵, — и всё стало ясно. Молодых, неопытных актёров хватило на то, чтобы с помощью поводыря-режиссёра пройти перед публикой «накоротке» — в показных сценках в Пушкине, — но когда от юных, неопытных актёров потребовалось развернуть всю пьесу огромного внутреннего содержания, с тонким рисунком, да притом в условной форме, воспринятой телом и умом, но не сердцем, — тогда юнцы показали со всей откровенностью всю свою детскую беспомощность. Талантливый режиссёр пытался закрыть собою артистов, которые в его руках являлись лишь простой глиной для лепки красивых групп, мизансцен, с помощью которых он осуществлял свои интересные режиссёрские идеи. Но и режиссёрской техники, выдумки, планировки и всего того, что прикрывает бедность актёрских дарований и техники, хватило ненадолго. Режиссёр смог только демонстрировать свои идеи, принципы, искания, выдумки, но одухотворять их было нечем и не с кем. Без одухотворения артиста интересные замыслы режиссёра превращаются в простую сухую теорию, в научную формулу, не дающую внутреннего воздействия. Ещё раз я убедился в том, что между мечтаниями режиссёра и выполнением их — большое расстояние, а также в том, что театр прежде всего для актёра, и без него существовать не может. Для нового искусства нужны новые актёры, — новой формации с совершенно новой техникой. Таких актёров не было в Студии, и печальная участь её мне стала ясна. Единственный выход — делать студию режиссёра и его постановочной работы. Но я к тому времени стал небольшим любителем режиссёра в театре, он был мне интересен лишь постольку, поскольку он оказывает помощь творчеству артиста, а не постольку он прикрывает его несостоятельность. Поэтому студия режиссёра, хотя бы и прекрасная, не отвечала моим тогдашним мечтам, особенно если принять во внимание, что я тогда разочаровывался и в сценической работе художников, и в полотне, и в красках, и в картоне, и во внешних постановочных средствах, и в трюках режиссёров. Все мои надежды стремились к актёру и к выработке прочных основ для его творчества и техники.

Открывать Студию в таком незаконченном виде было опасно, как мне казалось, для самой же идеи, ради которой она основалась, и которая была дорога как мне, так и Мейерхольду. Ведь хорошая идея, плохо показанная, надолго умирает. Не открывать театра, то есть другими словами — не показывать сделанного, было также невозможно по чисто материальным причинам. Положение было безвыходное. К тому времени разразилась первая революция. Москвичам стало не до театра. Открытие нового дела в виду хода событий откладывалось надолго. Если затянуть развязку, я не смог бы ликвидировать дела так, чтоб расплатиться со всеми за сезон, и потому пришлось резко повернуть вопрос и в спешном порядке провести ликвидацию Студии, уплатив всем вперёд за весь зимний сезон. В результате — огромный убыток, который я выплачивал в течение всех дальнейших лет.

Стало ясно, что московский сезон был невозможен и для главного Театра МХТ¹⁶.

Печатается по машинописи: Музей МХАТ, КС, № 21209.

¹ Работа над «Метерлинковским спектаклем» началась в МХТ в мае 1904 года.

² В каноническом тексте Н.Н.Сапунов и С.Ю.Судейкин названы «заведовавшими художественной частью», хотя оба работали сдельно и в штате Студии не состояли.

³ Решение об отделке внутренних помещений молодыми художниками Студии было принято в присутствии Станиславского 6 августа (см. *док. 133 и 134*); основные работы по отделке фойе развернулись в начале сентября во время поездки Станиславского в Севастополь.

⁴ Н.П.Ульянов называл себя и Мейерхольда инициаторами перекраски пола в боскетном фойе (см. *Ульянов 2004*, с.276); С.А.Попов отрицал факт перекраски и относил рассказ о ней к собственным Станиславскому преувеличениям.

⁵ В каноническом варианте Станиславский в этом рассказе ссылается не на собственные впечатления, а на рассказы других.

⁶ В американском варианте: «...либо не приехали, либо разбежались» («...all these new artists either did not come or ran away when they did come, for the First Revolution had arrived almost simultaneously with the opening of the new Studio»). (К. Stanislavsky. *My Life in Art*. Boston, 1924, p.432). Речь идёт о найденных экспедицией И.А.Саца самородках. По воспоминаниям заведующего музыкальной частью МХТ Б.Л.Израилевского, в «Вишнёвом саде» до 1910 года был занят жалейщик-импровизатор, «настоящий пастух из деревни под Подольском» (см. *Израилевский Б.Л.* Музыка в спектаклях Художественного театра. М., 1965, с.58-59).

⁷ Признание, которым Станиславский начинает этот абзац, показывает, что во второй половине сентября 1905 года Станиславский намеревался найти компаньонов-пайщиков.

⁸ Говоря об авансе, Станиславский имел в виду, что летом С.А.Попов вёл дела Студии почти целиком на собственные деньги, которые он ссудил Станиславскому.

⁹ Смета сезона была составлена Станиславским и Поповым предусмотрительно: по словам Попова, он и Станиславский «из осторожности исходили из расчёта 70% сбора» (см с.717). Вместе с тем Станиславский имел в виду и возможный убыток: «...у меня запасено не больше 20 000 на убытки», — писал он Немировичу-Данченко в сентябре 1905 года (см. с.295).

¹⁰ Во всех вариантах сметы, составленных Станиславским, предполагаемый доход должен был покрывать предполагаемые расходы.

¹¹ В том же *Пушкине*... — Мамонтовка находилась недалеко от Пушкино.

¹² Мотив готовности «помочь вывести <...> на свет ramпы» приготовленный за лето в Мамонтовке спектакль в каноническом тексте звучит более глухо.

¹³ В предварительном варианте было: «Но самая главная причина того, что я держался по-дальше от новой студии и уехал из Москвы, — была в том, что моё присутствие и авторитет

могли бы давить и насиловать молодую фантазию и волю режиссёра и артистов. Это тянуло бы их естественно в ту сторону, которая уже изведена и испробована мной; я же, напротив, искал того, чтоб молодое чутьё нового поколения потянуло меня за собой. Поняв новый путь, я, с помощью моего опыта, помог бы закрепить им основы нового искусства. Если же я преждевременно вмешаюсь в работу, то я только спугну молодёжь. В мои планы совсем не входило вместо одного театра вешать себе на шею целых два и управлять ими обоими».

¹⁴ После показа Станиславскому летних работ Студии репетиции в Мамонтовке закончились.

¹⁵ В «Репертуарном календаре» нет упоминаний о генеральной репетиции спектакля одноактных пьес, хотя работы над «Сфинксом» и «Женщиной в окне» в октябре могли быть завершены.

¹⁶ Далее в американском тексте следовала глава «Первая заграничная поездка», начинавшаяся так:

«Временно остановившись и не ища новых путей, среди тяжёлых условий жизни, вызванных предреволюционным настроением, Театр оставался в тупике, пробавляясь старым. Была возобновлена “Чайка” с вернувшимся в труппу Мейерхольдом в роли Треплева, а потом ставили новую пьесу Горького под названием “Дети солнца”, написанную хотя и на переживаемый предреволюционный момент, но в самых старых и малоинтересных тонах. Большинство было радо провалу Студии, к которой Театр ревновал меня. Сликвидацией дел покойницы я целиком возвращался в Театр. “Станиславский сунулся, попробовал, обжёгся и понял, что без нас — актёров — не обойдётся”. Тем временем Немирович и я — мы ясно видели, что мы стоим на перепутье, что нужно освежить себя и труппу, что мы не можем оставаться в Москве и совсем не потому, что нам мешала готовящаяся революция и общее настроение в стране, но потому, что мы не знали, куда нам идти и что нам делать. Выход — устроить турне за границу. Нам не с чем было оставаться в Москве».

300. С.А. Попов. Из воспоминаний

Глава о Студии в оставшихся неизданными обширных мемуарах С.А.Попова написана, очевидно, в конце 1938-го — начале 1939 года, после смерти Станиславского и до ареста Мейерхольда. В предуведомлении к ней Попов признаётся, что при первом чтении «Моей жизни в искусстве» был «смущён и удивлён» рассказом Станиславского о том, будто Студия была задумана как театральная лаборатория. Из книги Н.Д.Волкова «Мейерхольд» он увидел, что так считает и Мейерхольд. Деятельный участник создания Студии, он «после многих колебаний и дум» решился на полемику со Станиславским и Мейерхольдом и, опираясь на собственную память и сохранённые им документы, взялся рассказать о том, «как обстояло дело с организацией Студии». Сделал он это обстоятельно, с настоящим чувством такта, ни в чём не отступая от истины. К тому же многие обстоятельства жизни Студии он помнил конкретно и подробно — процесс выработки репертуарной программы в мае, переоборудование театра летом, осенние настроения труппы.

Сокращённый вариант этой главы с множеством неоговорённых купюр был опубликован после смерти автора в кн.: *О Станиславском 1948* (с.337-346). Упоминать о Мейерхольде в печати без брани тогда не полагалось, страницы о нём были изъяты, но его имя, к чести редактора, дважды спокойно промелькнуло в оставшемся тексте. Poleмичность рассказа была полностью погашена, он рассыпался на фактографические подробности, почти все приведённые Поповым документы заменил их пересказ. Редакторская правка тенденциозно усиливала тему разочарования Станиславского в Студии (и эти чужеродные вставки в текст Попова до сих пор нередко цитируются как изложение позиций Станиславского).

Полный подлинный авторский текст главы по инициативе Б.И.Зингермана был опубликован В.П.Нечаевым в альманахе «Мир искусств» (М.,1995).

Документы, на которые опирался Попов, и которые привёл в своём тексте, по сохранившимся им подлинникам воспроизведены (с немногими необходимыми передатировками и текстологическими уточнениями) в основном корпусе данной книги, и потому внутри главы их пришлось заменить соответствующими отсылками. Сжаты некоторые обширные цитаты из книги Станиславского, с которыми полемизирует Попов, логика его аргументов при этом не пострадала. Выпало бегло сделанное Поповым сопоставление различий в оценке Станиславским и Немировичем-Данченко пайщиков дореволюционного МХТ, но сохранена его ссылка на волновавший Станиславского в 1932-1933 годах замысел Академии театрального искусства, в котором Попов не без оснований усматривал некое воскрешение давней мечты Станиславского о «широкой общетеатральной деятельности на всю Россию», лежавшей в основе замысла Студии на Поварской.

ЗАДАЧИ И ОРГАНИЗАЦИОННАЯ ФОРМА СТУДИИ

В марте 1905 года заехал ко мне в правление «Товарищества М. Попов с сыновьями» Станиславский, и между нами произошёл следующий разговор, который я восстанавливаю в его сущности, без стилистических особенностей речи каждого из нас, так как они не имеют в данном случае значения. Разговор представлял для меня большой интерес ввиду моего постоянного увлечения театром, и потому он врезался мне в память.

К. С. — Я к вам по делу, по театральному. Вы, вероятно, знаете, как поставлено дело драмы в провинции, даже в самых значительных губернских городах. За исключением немногих пьес, выдерживающих в сезоне несколько спектаклей, чуть ли не ежедневно приходится ставить новые пьесы. Конечно, вы можете себе представить, что и как это преподносится публике. Мне хочется по крайней мере для начала обеспечить хоть часть больших городов театрами наподобие нашего Художественного.

Я. — Вы начинаете рассказывать что-то очень интересное. Извините, я вас перебыю, а потом попрошу докончить изложение вашего намерения. Почему вы обращаетесь по этому делу ко мне?

К. С. — Я вас знаю давно. Вы сами актёр-любитель, знаете и любите театр. Вы коммерсант, хороший администратор и честный человек. Я не знаю в Москве другого, который соединил бы всё это в себе, поэтому я к вам и приехал.

Я. — Константин Сергеевич, у меня, скажу вам откровенно, сейчас нет свободных денег.

К. С. — Денег мне не нужно. Для начала дела они у меня есть. За семь лет существования Художественного театра все мне причитающиеся за работу в театре деньги я откладывал и решил, когда это будет нужно, употребить их на театральное дело. Я до сего времени в них не нуждался, так как до нынешнего дня получаю жалованье в качестве директора Товарищества Золотоканительной фабрики, как вы знаете.

Я. — Кроме того, Константин Сергеевич, я очень занят — ведь кроме двух Поповских товариществ я работаю как член Коммерческого суда; есть у меня и другие общественные работы. Для Вашего, я предчувствую, интересного дела я мог бы уделить время только до 10 часов утра и после 6 часов вечера.

К. С. — Этого совершенно достаточно. Ведь не откажете же вы в помощи, если к вам и днём будут заезжать прикосновенные к делу лица за советом или распоряжениями? Я бы мнил себе так: я глава художественной части, вы — административной. Я надеюсь вас убедить не отказываться, а потому, позвольте, я продолжу. Дело будем

развивать постепенно, надо создать целый ряд как бы отдельных трупп с репертуаром в восемь-десять пьес, с полной обстановкой и штатом необходимых работников. Сообразно количеству трупп арендуются во стольких же городах театры. Каждая труппа играет в городе один месяц, после чего переезжает в другой город, его заменяет в первом другая труппа со своим репертуаром и т.д. В Москве будет, конечно, центр, где всё это будет готовиться. И вас и меня Москва знает. Мы найдём средства. Надо будет создать со временем, ну, скажем так: «Всероссийское общество провинциальных антрепренёров». Построить грандиозное театральное здание, где будут и отдельные помещения с малыми сценами для работы каждой отдельной труппы, и гостиница для артистов, там же заведём собственные костюмерные и бутафорские мастерские.

Я. — Ведь у вас такое большое дело, как Художественный театр. Вы будете художественным руководителем, но кого же на первое время Вы наметили непосредственным себе помощником?

К. С. — Я уже имею согласие В.Э.Мейерхольда, А.С.Кошерева и вашего приятеля В.Э.Репмана.

Станиславский убедил меня войти в задуманное им дело, но, конечно, от всякого вознаграждения я отказался.

ПОИСКИ ПОМЕЩЕНИЯ

Надо было искать помещение. Остановились мы на бывшем Немчиновском театре на углу Поварской и Мерзляковского переулка над аптекой. В своё время это был маленький театр, по сохранившемуся преданию построенный для крепостной труппы. Зрительный зал занимал площадь, равную угловой аптеке. В нём был партер, в бельэтаже ряд лож, небольшое фойе, где после любительских спектаклей происходили танцы; по другую сторону зрительного зала находился буфет. К тому времени, когда мы для Студии заарендовали этот театр, он был уже перестроен. Одно время владел домом некто Гирш, крупный подрядчик — он-то и перестроил театр. Зрительный (круглый) зал был обращён в фойе, а новый зрительный зал был построен в том же бельэтаже по Мерзляковскому переулку. Зал довольно большой: 26 аршин длины, 17 аршин ширины и 12 аршин высоты. В партере было 27 рядов с 537 местами и на балконе 6 рядов с 126 местами, всего 663 места. Из зрительного зала выходили в переулок три громадных окна. Днём зал не требовал электрического освещения, мы его сдавали за недорогую плату для лекций находившимся в этом же доме Высшим курсам, учреждённым профессором В.И.Герье, потом переведённым в своё вновь выстроенное грандиозное здание около Девичьего поля. Уборные для артистов были выстроены в два этажа у задней стены сцены. К моменту аренды нами театра дом принадлежал Ольге Антоновне Титовой, вдове миллионера, торговца сукном и отчаянного ростовщика Ивана Сергеевича Титова. После подробного осмотра театра мы сообщили свои соображения доверенному Ольги Антоновны, её сыну Владимиру Ивановичу. Мы указали, что нам нужна глубокая сцена, значит, надо уничтожить на сцене уборные. Для устройства уборных для артистов, артисток и статистов, артистического фойе и прочего нужна одна квартира в первом этаже и три в полуподвальном по Мерзляковскому переулку, находящиеся под сценой и зрительным залом, и для увеличения буфета одна квартира в бельэтаже по Поварской. Кроме того, нужен на дворе сарай для склада декораций

и подвал для устройства бутафорской. Титов некоторое время не давал нам ответа, так как требовалось освободить от жильцов пять квартир. Не сходились мы и в цене. Мы предлагали за всё это помещение 9000 рублей в год. Титов же, высчитывая цены за театр и квартиры отдельно, насчитал сумму несколько большую и долго не соглашался скинуть, кажется, всего рублей 300. Наконец 19 мая 1905 года договор на предложенных нами условиях был подписан сроком на два года¹. Характерно для В.И. Титова: после подписания договора В.И. пригласил Станиславского, Репмана и меня завтракать в «Эрмитаж» и за обильный, роскошный завтрак с *primeur*'ами* вроде спаржи и оранжерейной клубники, я думаю, он заплатил половину той суммы, которую долго не хотел скинуть.

ПЕРЕСТРОЙКА ПОМЕЩЕНИЯ

По договору мы имели право перестраивать театр, и Титов поставил условием, чтобы работы велись под наблюдением его архитектора (гражданский инженер В.И. Краузе). Немедленно были составлены планы перестройки театра и представлены в Городскую управу, которая утвердила их только 12 июня. Этим задерживалась перестройка, так как без разрешения мы не имели права снести одну капитальную стену, остальные же работы начаты были немедленно, не дожидаясь разрешения управы.

Константин Сергеевич имел основания волноваться вопросом перестройки театра. Он знал, конечно, волокиту, существовавшую в Городской управе и в канцелярии градоначальника. Ни его, ни мои знакомства и связи не могли быстро продвинуть дело. Заседание Технического строительного присутствия при московском градоначальнике состоялось только 27 августа. 23 сентября в канцелярию градоначальника поступила бумага от брандмайора с изложением его требований по части противопожарных мероприятий. Наконец, 29 сентября Городская управа разрешила строительные работы с тем, чтобы при переустройстве театра были исполнены требования Технического строительного присутствия при градоначальнике и требования брандмайора. Все изложенные требования нами выполнялись до получения официального разрешения, так как мы о них узнавали частным образом; единственно, что нас задержало с открытием, предполагавшимся 1 октября, это требование брандмайора (за невозможностью устройства железного занавеса на сцене) — устройства на сцене дождя с таким расчётом, чтобы его можно было пускать на каждый план сцены. 4 июля я получил от Константина Сергеевича из Ессентуков, куда он уехал лечиться, письмо [см. *док. 92*]. Один факт получения этого письма, конечно, подтянул Краузе, и работы, которые шли и до того довольно успешно, пошли полным ходом. Ещё с конца мая на летнее время поступил в наше распоряжение главный электротехник МХТ — Василий Сергеевич Кирилов [Кирилин], который и руководил переустройством электрического освещения. На сцене пришлось переделать всё освещение, поставить реостаты и прочее. В течение сезона он должен был наблюдать за освещением, непосредственное же заведывание было поручено его брату.

Много споров было по поводу зрительного зала. Один из главных недостатков его: построен он не как обыкновенно в театральных зданиях — посреди дома, а вдоль

*С *primeur*'ами ... с ранними свежими овощами и фруктами (*франц.*).

фасада, правая стена его имела большие окна вдоль улицы, и при булыжной мостовой шум с улицы, конечно, легко проникал в зал. Заделать окна мы не решались и в виде паллиатива решили сделать из крашеного толстого солдатского сукна двойные портьеры на окна. В зрительном зале не было покатога пола, и все склонялись к тому, что необходимо его сделать покатым. В одном из писем ко мне Станиславский пишет: [см. *док. 191*].

ОБОРУДОВАНИЕ И ОФОРМЛЕНИЕ ПОМЕЩЕНИЯ

Остро стоял у нас вопрос и с мебелью в зрительном зале. В зале были не кресла, не стулья, а диванчики на четыре человека, с фигурными сиденьями и спинками, так называемые американские, дешёвой, неважной работы. Они были все расшатаны и скрипели. Сначала думали заказывать новую мебель. Собрано было целое заседание для обсуждения вопроса о поле и мебели². Во главе с академиком Шехтелем единогласно решили оставить старую мебель, которую зав. бутафорской мастерской Студии художник В.Е.Егоров взялся исправить дёшево и прочно, а покатошь зрительного зала заменить по итальянскому способу, а именно: первые ряды подпилить, в последующих подставить деревянные подставки под ножки скамеек, а в самых дальних рядах подкладывать на сиденья толстые подушки. В конце концов ограничились только исправлением мебели.

Поднимался вопрос об окраске в один тон зрительного зала, чтобы уничтожить существовавшую сомнительного вкуса живопись. Переднюю и вход решено было оставить без изменения. Внизу был устроен буфет и курительная комната.

Особое внимание по общему желанию во главе со Станиславским было уделено оформлению в бельэтаже двух фойе и чайного буфета; хотелось создать что-то новое, уютное, не похожее на фойе и аванзалы обычных театров.

Из вестибюля широкая лестница выходила прямо в аванзал (фойе № 2 по плану). Широкий пролёт от лестницы до стены был закрыт тяжёлой суконной портьерой. Против лестницы вход в зрительный зал — две двери, между ними простенок аршин в девять. В простенке был поставлен длинный диван, сделанный по рисунку одного из наших художников и прозванный нами «гондолой», но, правда, ничего с ней общего не имевший. Станиславский просил меня этот простенок над диваном как-нибудь оформить, чтобы не было голо и чтобы что-нибудь приятное бросалось в глаза только что вошедшим по лестнице в аванзал. Я просил Сапунова сделать сюда какое-нибудь интересное панно размером в шесть на девять аршин. Фантазия молодого талантливого художника разыгралась. Он отправился к владелице модной мастерской В.В.Пантелеймоновой, в дом которой он был вхож, и стал у неё просить обрезков шёлковых материй. В его распоряжение даны были два сундука, полные остатков и обрезков цветных шёлковых тканей. В два дня Сапунов соорудил из них панно по аппликационному способу. Что изображало панно, трудно было установить: как будто какой-то жертвенник, масса спадающих цветов, клубы дыма, а может быть, это мне так казалось. Важно было удивительное сочетание красок. Панно я повесил в зрительном зале для обозрения, так как в фойе работали маляры. Станиславский, когда увидал панно, пришёл в восторг и спросил: «Что это за чудная вещь?» — «Это панно для фойе, над диваном, помните, Вы просили оформить простенок». — «Да, но сколько

это стоит? Кто делал? — «Успокойтесь, — говорю я, — заплатил я за него сравнительно гроши, а делал его Сапунов». На самом деле я заплатил Сапунову не то 50, не то 75 рублей³, — молодые художники работали у нас дешево: Сапунов и Судейкин, например, за оформление целого акта для «Смерти Тентажиля» получили по 200 рублей. Налево от аванзала с ним арками соединялось фойе, всё белое и с белыми суконными гардинами. В этом фойе С.И. Мамонтов взялся устроить выставку скульптуры молодых художников, периодически меняя экспозицию. Следующее фойе — чайный буфет, отделанный высокой сосновой панелью, слегка заморённой. На потолке концентрические венки незабудок, из этих венков спускались подвески с электрическими лампочками под светло-голубыми абажурами. Для этого буфета я пригласил вместо официантов молодых девушек. Им сшиты были полосатые платья (белое с голубым), на головы даны белые чепцы с большим бантом спереди. Это производило на всех очень приятное впечатление. Только Станиславский боялся, «как бы публика не стала их обижать» (он выразился, правда, иначе).

Фантазия наших молодых художников разыгралась, и они предложили круглое фойе отделать в виде сада — сделать кругом боскет с овальными прорезями, в которых бы висели ампли с живыми цветами. Посредине должен был стоять большой овальный стол с художественными журналами. Я боялся дать театральные деньги на эту красивую затею, но она так соблазняла всех, что В.Э. Репман внёс свои деньги на устройство этого фойе. Константин Сергеевич пишет в своей книге, что наши молодые художники до того расфантазировались, что «даже пол выкрасили в зелёную краску и его пришлось переделывать». На самом деле этого не было: кто тут расфантажировался? Ведь если уже красили паркет, то это делали не клеевой, а масляной краской, от которой его не могло покорибить — достаточно было только выстрогать⁴.

ПРИГЛАШЕНИЕ В.Э. МЕЙЕРХОЛЬДА

Поскольку Станиславский правильно остановил свой выбор на Всеволоде Эмильевиче Мейерхольде как на своём главном помощнике по созданию нового дела, считаю нелишним кратко напомнить, как проходила провинциальная деятельность Мейерхольда после ухода из Художественного театра⁵. Приводимые мною здесь сведения о трёхлетней работе Мейерхольда в провинции взяты мною из книги Н.Д. Волкова («Мейерхольд», изд. «Academia», т. 1, 1929), где всё это изложено, конечно, более подробно; но сказанного, мне кажется, достаточно, чтобы понять, почему выбор Станиславского остановился на Мейерхольде.

КОМПЛЕКТОВАНИЕ РАБОТНИКОВ

При составлении труппы для театра Студия имелись в виду артисты труппы Мейерхольда и окончившие школу Художественного театра. Всё это была молодёжь, но ведь почти также формировался и состав труппы Художественного театра. Оклады жалованья были небольшие. В состав дирекции вошли: Станиславский, Репман и Попов (работали без вознаграждения), Мейерхольд (4000 рублей в год) и Кошеверов (2000 рублей в год). Последний был болен и не принял участия в работах Студии. Консультантом пригласили С.И. Мамонтова (без вознаграждения)⁶. С.И. Мамонтов очень настаивал на принятии в труппу одной молодой любительницы, по его словам, очень

талантливой. Станиславский мне это передал и спросил, не знаю ли я её. Я сказал, что знаю и могу подтвердить, что она талантлива, так как я играл вместе с ней в Обществе искусства и литературы. «Говорят, она увлекающаяся особа, я боюсь, что она внесёт нежелательный тон за кулисы (сказано было это всё Константином Сергеевичем в более резкой форме); давайте лучше под каким-нибудь благовидным предлогом, чтобы не обидеть С.И., отклоним это предложение».

Инспектором театра был приглашён фон Фессинг, брат инспектора Художественного театра, который во всём инструктировал нашего инспектора. Для правильного течения репетиций и спектаклей были выработаны правила. Б.К.Пронин летом, кроме заведования сценой, нёс обязанности управляющего делами. В сентябре на эту последнюю должность был приглашён Константин Фёдорович Лео (бывший сотрудник Общества искусства и литературы), впоследствии секретарь Литературно-художественного кружка в Москве. Были заключены договоры с буфетчиком и артелью гардеробщиков-билетёров. За неимением при театре помещения для костюмерной мастерской была снята квартира в доме Шеншина (напротив театра). Заведовала мастерской Ольга Михайловна Мейерхольд, жена В.Э.Мейерхольда, сестра артистки Е.М.Мунт.

ОСВЕЩЕНИЕ В ПРЕССЕ И ЛИТЕРАТУРЕ

Уже в апреле месяце в печати появляются различные сообщения о предполагаемом к открытию театре, много противоречившие действительности. Почему-то будущий театр называется «Филиалом Художественного театра»; указываются несуществующие пайщики⁷. Да и впоследствии о Театре-Студии печатаются сведения, расходящиеся с действительным положением дела, или даются какие-то путаные сведения. Н.Волков в своей книге о Мейерхольде говорит, что писал он на основании печатных изданий (книг, брошюр, журналов, газет, программ и т.д.), архива В.Э.Мейерхольда, писем Мейерхольда (представленных в его распоряжение женой Мейерхольда Ольгой Михайловной) и личных бесед с Мейерхольдом.

Привожу несколько примеров. На с.196: *«Мейерхольд вряд ли представлял характер того театра, который Станиславский и он должны были организовать»*. Между тем вряд ли Станиславский скрыл от него цель открытия нового театра; я думаю, у него был разговор, как и со мной, о том большом деле, которое затевалось.

Впрочем, дальше тот же Н.Волков пишет: *«С одной стороны, [было] стремление производить постановочные опыты над произведениями новой драмы, а с другой стороны, работая лабораторным путём, созданные таким образом спектакли везти <...> в провинцию и постепенно захватывать всю Россию в орбиту своего театрального влияния»*, то есть пишется почти то же, что мне говорил Константин Сергеевич. С.197: *«Перед собравшимися пайщиками и сотрудниками Театра-Студии с речами выступили...»*. С.203: *«Богатейшая библиотека пайщика театра В.Э.Репмана...»*

Что же, Мейерхольд не знал, что единоличный хозяин дела — Станиславский?

С.193: *«Решается вопрос об открытии нового театра — филиала Художественного театра с осени 1905 года»*.

Разве на заседаниях, предшествовавших открытию Студии, видел Мейерхольд кого-либо из дирекции и администрации Художественного театра, кроме Станиславского?

И, если это был филиал, для чего нужно было привлекать к делу и меня, не имевшего отношения к управлению Художественным театром?

ПЕРВОЕ СОБРАНИЕ ТРУППЫ

Так как весной у нас ещё не было своего помещения, мы, правда, собирались в Художественном театре, но это было наше временное pied-à-terre*. Поэтому там же в фойе было назначено и собрание труппы 5 мая⁸.

Содержание речей Мейерхольда и Станиславского было довольно точно передано в журнале «Театр и искусство» и в книге Н.Д. Волкова.

Труппа была распущена на месяц, а с 6 июня должны были начаться репетиции. Для репетиций был приспособлен большой каменный сарай, находившийся при суконной фабрике и служивший складом шерсти. Фабрика эта располагалась в одной версте от Мамонтовской платформы Северной железной дороги; принадлежала она «Товариществу Суконной мануфактуры в Пушкино», основанной товариществом «В.Алексеев» и товариществом «М.Попов».

Артисты были поселены вблизи: в Мамонтовке и Пушкино. В четырёх верстах в усадьбе Любимовке на Клязьме жил К.С. Станиславский, а в десяти верстах в имении Пестове В.Э. Репман (теперь в Пестове дом отдыха МХАТ). Было неудобно только мне — моя усадьба была около станции Сходня (Октябрьской железной дороги). Так как главная моя работа по театру летом проходила в Москве (перестраивался театр и т.д.), мне сплошь да рядом приходилось письменно сноситься со Станиславским, зав. сценой Прониным, экономом Говердовским, Мейерхольдом и другими.

ВЫРАБОТКА РЕПЕРТУАРА

Уже в начале мая был выработан репертуар. Решено было в сезон поставить до десяти пьес. К пьесам репертуара Художественного театра добавили четыре пьесы, не игранные в Москве, в которых можно было бы показать результаты «исканий». Они должны были стать во главе спектаклей в Москве и, как новинки во всех отношениях, по нашим расчётам дать главнейшую часть сборов. Эти четыре пьесы были следующие: «Смерть Тентажиля» Метерлинка, «Шлюк и Яу» Гауптмана, «Комедия любви» Ибсена и «Снег» Пшибышевского. Первые две и заняли с первых же дней главное место в работе Студии. Мейерхольд работал над «Смертью Тентажиля», а Репман — над «Шлюк и Яу». Летом же стали готовить постановку шедшей ещё в Обществе искусства и литературы, а потом в Художественном театре «Двенадцатой ночи» Шекспира. Работа эта была поручена Г.С. Бурджалову⁹.

Намечалась постановка «Ганнеле», но без декораций и костюмов. В то время пьеса «Ганнеле» как театральное представление была запрещена по настоянию московского митрополита. По Москве ходил рассказ о том, что какая-то благочестивая старушка явилась к нему и поведала, что ей было видение — перед ней предстал Христос и просил, чтобы его защитили. Митрополит «внял» ей и добился запрещения постановки «Ганнеле». Мы решили её дать в форме чтения по ролям. А так как тогда все программы литературных вечеров требовали разрешения попечителя учебного округа (кроме

*Pied-à-terre — временная квартира (франц.).

разрешения общей администрации), я с начала мая стал хлопотать об этом в канцелярии попечителя. У меня там была рука, кажется, секретарём служил у попечителя мой большой приятель, бывший соратник по Обществу искусства и литературы И.Е.Смирнов. 14 мая он мне пишет: [см. *док. II*]. При моей хорошей памяти и при всём её напряжении не могу припомнить, что было дальше с делом разрешения чтения «Ганнеле». В организованном Литературном бюро при театре состояли В.Я.Брюсов, С.А.Поляков (издатель «Весов») и Ю.К.Балтрушайтис (писатель, впоследствии посол Литвы в СССР); секретарём бюро, насколько я помню, состоял артист А.П.Зонов.

ПОДГОТОВКА ПЕРВЫХ ПОСТАНОВОК

Май месяц наши режиссёры работали с художниками: Мейерхольд с Сапуновым и Судейкиным над «Смертью Тентажиля», а Репман с Н.П.Ульяновым над «Шлюк и Яу». 7 июня начались репетиции в Мамонтовке. Вскоре Константин Сергеевич уехал почти на всё лето на Кавказ. Он пишет в своей книге: «Уехал [я] из Москвы на всё лето с тем, чтобы осенью познакомиться с результатами работ. Я считал, что для успеха дела нужно было дать полную самостоятельность молодым, что моё присутствие и авторитет могли бы давить, насилловать фантазию, волю режиссёра и артистов. А это тянуло бы их естественно в ту сторону, которая уже изведена мною; я же, напротив, ждал, что молодое чутьё подскажет своё, новое, и потянет меня за собой. Тогда, поняв намёки, я, с помощью опыта, мог бы закрепить основы молодого нового искусства».

Так писал Константин Сергеевич, правда, через тридцать лет¹⁰, говоря, что, открывая Студию, он хотел помочь Мейерхольду в его исканиях. Но ведь, как я уже говорил, цель-то открытия театра была другая, и для этого в сезоне должно было пройти за сезон 10 пьес, и прав был К.С., когда в одном из писем ко мне он говорил, что к началу сезона должны быть готовы пять-шесть пьес. А в его отсутствие дело пошло так, что «за неделю до открытия сезона готовы всего две пьесы», — жалуется он мне в другом письме. Я считаю, что его долговременное отсутствие принесло, может быть, пользу режиссёрам, искавшим «что-то новое», а делу, для которого открывался театр, принесло вред; с другой стороны, нужно было готовить пьесы реалистического репертуара, а к ним, видимо, уже в то время не особенно тянуло Мейерхольда¹¹.

Чья это была идея, не знаю, но с Гауптманом не постеснялись и действие «Шлюк и Яу» перенесли в эпоху XVIII века, в царство пудренных париков; правда, в оформлении талантливый Ульянов это было великолепно. Как «Шлюк и Яу», так и «Смерть Тентажиля» по замыслу режиссёров должны были идти на фоне музыки. Музыкальная часть в Студии была поручена талантливому, увлекающемуся И.А.Сацу. Составили из учеников консерватории оркестр и хор. Нужны они были и при постановке «Двенадцатой ночи», для которой ещё при постановке в Обществе искусства и литературы Арсений Корещенко написал созвучную эпохе музыку. И сейчас я с наслаждением вспоминаю вечера, когда ко мне в деревню после работы в Студии приезжал отдыхать обаятельный Илья Сац и делился своими исканиями новых звучаний в оркестре.

В середине августа Константин Сергеевич вернулся в Москву. В мамонтовском сарае был показан результат летних работ, но не всех пьес целиком, а отдельных сцен, наиболее характеризующих задачи новаторов. Я в это время заболел, и Константин Сергеевич мне писал: [см. *док. 139*].

РАСХОЖДЕНИЕ СТАНИСЛАВСКОГО С МЕЙЕРХОЛЬДОМ

А в конце сентября на одной из генеральных репетиций «Смерти Тентажиля» Константин Сергеевич отводит меня в сторону и говорит: «Всё это не то. Это, правда, прекрасная, сложная постановка, но она не нужна». — «Что же по вашему надо?» — «На переднем плане нужен просто светлый занавес, и на этом фоне в тёмных костюмах, как силуэты, должны разыгрывать актёры пьесу». — «Об этом надо было думать раньше; зачем же мы убивали столько денег, перестраивая сцену?»¹²

На страницах книги Станиславского читаем, может быть, объяснение этих слов; он говорит: «К тому времени я уже разочаровался и в сценической работе художников — и в полотне, и в красках, и в картоне, и во внешних постановочных средствах, и в трюках режиссёров. Все мои надежды стремились к актёру и к выработке прочных основ для его творчества и техники».

Он был всё время в курсе работ режиссёров. Ему в Эссентуки Мейерхольд ежедневно присылал письма с протоколами репетиций, писалось о новых принципах и приёмах представления, вырабатываемых Студией. «Мейерхольд умно и красиво говорил о своих мечтах, мыслях и находил для них меткие слова», — говорит Константин Сергеевич в своей книге. На письмах Константин Сергеевич делал свои примечания и указания и отсылал их обратно. Осенью 1935 года Константин Сергеевич просил меня заехать к нему переговорить по одному не театральному делу. При воспоминаниях о старом невольно зашёл у нас разговор о Студии, и он просил меня вернуть ему письма Мейерхольда с его приписками. Я сказал, что мало того, что их у меня нет, но что я даже их никогда не видал. Оказывается, он с этим обращался уже к Мейерхольду, но тот ответил, что их у него нет. «Значит, уничтожил, — сказал Константин Сергеевич, — они ему не выгодны»¹³.

Сам Станиславский признаётся в своей книге, что «вместо того, чтобы сдерживать затею молодой компании, я сам увлекался и, на собственную голову, поджигал других. Уж очень мне казались интересными новые идеи!». И эти новые идеи отодвигали, пожалуй, на второй план, может быть, временно, ту работу, которая была необходима для осуществления идеи создания Студии.

РАЗОЧАРОВАНИЕ СТАНИСЛАВСКОГО В СТУДИИ

Станиславский пишет в своей книге: «Всё стало ясно. Молодых, неопытных актёров хватило на то, чтобы с помощью талантливого режиссёра показать публике свои новые опыты лишь в небольших отрывках, но, когда потребовалось развернуть пьесы огромного внутреннего содержания, с тонким рисунком, да притом в условной форме, юнцы показали свою детскую беспомощность». А ведь 12 августа Станиславский писал мне, что он накануне убедился, что есть труппа, или, вернее, хороший материал для неё, и что он теперь успокоился, а всё лето волновался! Труппу набирали он и Мейерхольд, учеников школы МХТ знал он, членов своей труппы знал Мейерхольд, которому Станиславский доверял. Труппу набирали ведь с определённой ранее мною указанной целью. Было тут в сущности то же, что и при создании Художественного театра, когда Станиславский и Немирович каждый знали артистов своей труппы, и всё это была никому из публики неизвестная молодёжь — не сразу Качалов, Москвин, Леонидов, Книшпер и другие стали знаменитостями. Для Студии набрана была тоже

молодёжь, с молодёжью же был создан успех Художественного театра. И Мейерхольд в своих антрепризах с молодыми актёрами, перешедшими в Студию, имел в провинции большой успех, преподнося публике репертуарные пьесы Художественного театра, точно копируя постановки последнего.

А цель Студии была дать провинции ряд Художественных театров. 11 августа, как пишет мне Станиславский, постановки Мейерхольда и Репмана произвели фурор, так как зрители, присутствовавшие на репетиции, увидели нечто новое, это и ободрило Константина Сергеевича после неудачной постановки одноактных пьес Метерлинка в сезон 1904/05 года в Художественном театре. Он как будто чересчур тут увлёкся в период «своих исканий» этими постановками. Надо было параллельно с ними заняться пьесами реалистического направления, и Мейерхольд, как его непосредственный помощник, должен был это сделать, зная по своему опыту, что в провинции не хватает публики, если базироваться только на пьесах новых драматургов. Но этого сделано не было. Репетировалась из репертуара МХТ только «Двенадцатая ночь» Шекспира. В основу надо было положить пять-шесть постановок Художественного театра и к ним добавить пьесы новых драматургов, пускай в той трактовке и постановке, как это делал Мейерхольд. Между тем главное внимание было направлено в сторону исканий.

Кроме того, наступили октябрьские дни 1905 года, конечно, и у нас в театре было много всяких собраний, молодёжь наша волновалась. До нас доходили слухи, будто раздавались голоса о том, что Алексеев и Попов в деле не нужны, что их надо отстранить от дела, что нужно создать товарищество, идти новыми путями. Театр оборудован, тяжёлое в материальном отношении время репетиционного периода прошло, уже вполне подготовлено три-четыре пьесы с роскошной обстановкой. Эти слухи, которым не хотелось верить, всё-таки невольно подрывали до некоторой степени нашу веру в успех сезона. Конечно, и Станиславский и я держали это про себя и старались не показывать виду, что до нас эти слухи доходили.

Если бы Театр-Студия был только лабораторией, как называет его Константин Сергеевич, для работ по изысканию новых путей в драматическом искусстве, а не началом того большого дела, о котором говорил со мной Станиславский весной, я бы, конечно, не погрузился, как это сделал, в работу по созданию Студии — какая у меня могла быть работа в лаборатории? — должность смотрителя? Но для этого можно было нанять человека за сравнительно небольшие деньги.

ФИНАНСОВАЯ СТОРОНА

Как я уже говорил ранее, Константин Сергеевич сказал, что денег ему не надо, — для начала дела они у него есть. В печати писалось про каких-то пайщиков, но их не было, и он их не искал. Единственный взнос 3 июня был сделан В.В.Калужским (Лужским) в размере 700 рублей облигациями 5-ти процентного займа 1905 года и 200 рублей наличными¹⁴. Почему он сделал этот взнос, я не спрашивал. До 21 сентября Станиславским было внесено всего 9900 рублей, израсходовано же было около 35 000 рублей. Константин Сергеевич дал мне нотариальную доверенность на ведение дела, я имел право кредитоваться от его имени, заключать договоры и т.д., но мне не хотелось брать деньги от его имени, чтобы по Москве не разносилось, что на новое дело не хватает денег, и потому я другим путём достал 25 000 рублей и дал их взаимобразно

Студии, то есть Станиславскому. В конце сентября он мне их вернул. Ему пришлось в дальнейшем закладывать пай Товарищества В.Алексеева, что было довольно трудно — в делах наступила заминка — был октябрь 1905 года. Мне снова пришлось его выручать и дать ему взаимобразно 2 ноября 14 800 рублей.

Но это всё было не страшно, если бы не наступили революционные дни 1905 года. Мы предполагали открыть сезон 1 октября, но не открыли, отложили до 10 числа и опять отложили: 14 октября в Москве закрылись все театры.

Станиславский говорит, что стали искать капиталистов, а в ожидании их — тратить деньги в счёт будущих доходов.

Никаких капиталистов мы вначале не искали. Имя Станиславского, как театрального деятеля, в хорошем значении этого слова, в то время стояло уже высоко, но затеваемое дело было новое. Надо было с успехом провести сезон в Москве, а затем сезон в провинции, то есть показать жизнённость дела, и уже тогда мы могли бы найти пайщиков не только в Москве, но и в провинции. До этого же можно было бы рассчитывать только на такое лицо, как покойный С.Т.Морозов, но их в Москве не было. На моей памяти только три капиталиста и потратили большие деньги на театр: С.Т.Морозов, С.И.Мамонтов и С.И.Зимин. Если бы всё шло нормально, мы бы могли провести сезон без убытка — труппа была недорогая, цены на места небольшие (полный сбор составлял всего 900 – 1000 рублей), аренда театра сравнительно дешёвая, и мы при составлении сметы исходили из осторожности из расчёта 70% сбора. Конечно, пьесы, уже игранные в Художественном театре, для Москвы не представляли бы большого интереса при исполнении в нашем новом деле, но они были нужны для провинции, а интерес для Москвы, как основа сборов, имели бы лишь три-четыре пьесы новых драматургов, поставленные, так сказать, «по-новому».

ЛИКВИДАЦИЯ СТУДИИ

Константин Сергеевич говорил, когда наступило некоторое успокоение в Москве, что московской публике не до нового театра, и решил Студии не открывать. Оркестру было уплачено до конца Рождественских праздников, то есть до 7 января, с ним так договорились сообразно намеченному репертуару. Труппе же я не знаю, как он заплатил, думаю, что до 1 мая, то есть оплатил год работы. Эти расчёты он производил сам; по моим черновым записям израсходовано было 57 000 рублей. Таким образом, я считаю, что не открывавшаяся Студия стоила Станиславскому более 80 000 рублей золотом.

В заключение я считаю необходимым остановиться на одной фразе Станиславского, брошенной при первом его разговоре со мной в Студии на Поварской, а именно: «Москва Вас и меня знает. Средства мы найдём». Из моего очерка видно, что ни в распоряжении Станиславского, ни в моём не было таких денег, чтобы поднять то большое дело, которое хотел создать Станиславский. На что же имел основание, скажу, пожалуй, моральное право, рассчитывать обаятельный и в жизни и на сцене К.С.Станиславский? Ко времени организации Студии Станиславский всеми слоями московского общества был уже признан как большой художник в области театра, как режиссёр и актёр. Вместе с тем он, как и я, жили в то время, когда в области искусства, науки, эстетики началось очень большое оживление. Как известно, в Москве этому значительно спо-

собствовало тогдашнее молодое купечество, которое впервые вышло на арену русской жизни и наряду со своими торгово-промышленными делами вплотную заинтересовалось искусством. Таким образом, К.С. имел все основания верить в то, что общественность или, прямо говоря, торгово-промышленная Москва поддержит его новое дело. Ведь когда он только ещё «любительствовал», его моральный кредит был уже высок, ему верили как Алексею-Станиславскому, верили тому, что он, создавая Художественный театр, шёл на серьёзное дело, не специфически антрепренёрское. Он верил, что в нём не только одни деньги будут играть роль, верил в то, что многие помогут ему и в работе, убедившись (как он сам пишет в своей книге) на примере увлечения делом С.Т.Морозова. <...>

В конце октября я чуть не заплатил 3000 руб. Дело было так. Ко мне в правление т-ва «М.Попов с сыновьями» заехал по делу Константин Сергеевич. Во время нашего разговора меня вызывают по телефону (телефон был тогда не в кабинете, а в отдельной будке). Разговор такой: «Я слушаю». «Здравствуйте, С.А., у меня к вам просьба: пришлите мне сейчас с артельщиком три тысячи рублей». — «Кто это говорит?» — «Что же вы моего голоса не узнаете?» — «Не узнаю. Кто это?» — «Как это не узнаете, это я, К.С.». — «Как, Константин Сергеевич? Какой?» — «Какой? Ну, я Станиславский». — «Да откуда Вы говорите?» — «Из своей квартиры». — «Простите одну минуту, мне тут надо ответить на один вопрос служащему». — Сам бегу и зову Константина Сергеевича и прошу его подойти к телефону, он едва успел спросить: «Кто говорит?», как трубку положили, очевидно, узнав его голос. Через несколько дней Константин Сергеевич мне пишет: «То лицо, которое вымогало под страхом смерти деньги у Шамшина, оказалось Н.И.Анниним, швейцаром Студии, помните, он показывался в ливрее при примерке. Очень может быть, что он же и звонил к Вам по телефону от моего имени. Он служил у Шамшина и у меня буфетным мужиком». Не сиди у меня в кабинете Константин Сергеевич, я бы, вероятно, послал к нему на квартиру деньги¹⁵.

ОТНОШЕНИЕ МЕЙЕРХОЛЬДА К СТУДИИ

Итак, Студия не открылась. «В Московском Художественном театре были рады провалу Студии, так как меня к ней ревновали», — пишет Станиславский. А вот отношение к этому факту Мейерхольда. Н.Д.Волков на с.221 приводит записку Всеволода Эмильевича; в ней есть такая фраза: *«Падение Студии — моё спасение, потому что это было не то, не то. Теперь понимаю, как хорошо, что Студия пала»*. Я не мог часто бывать в Мамонтовке, поэтому не могу много сказать о творческой работе Студии, да это и не входило в мои задачи, но Г.И.Чулков в журнале «Вопросы жизни», и А.М.Ремизов в газете «Наша жизнь», и В.Я.Брюсов в журнале «Весь» подробно рассказывают об этом¹⁶. Чулков приветствовал создание нового театра как театра, стремящегося быть проводником новой мистической драмы, он же приводит подробный список пьес, предположенных к постановке, пьес, не шедших в Художественном театре. От кого же он мог знать об этих предположениях? Из одних этих пьес нельзя было составить репертуар для труппы. Последующая деятельность (зимой 1905/06 года) Мейерхольда ясно показывает, что его совершенно не занимала та идея, которую имел в виду Станиславский, организуя Студию <...>.

ОБЩИЙ ИТОГ

Какой же можно сделать из всего сказанного вывод? Театр-Студия, как я уже сказал, должен был положить начало созданию учреждения, которое должно было покрыть провинцию сетью театров наподобие Художественного театра. Арендовали и перестроили театр, начали понемногу создавать своё хозяйство для обслуживания этого нового дела, собрали труппу, наметили репертуар, стремились искать новые формы в драматическом искусстве. Это стремление увлекало Станиславского, он вовремя не удержал Мейерхольда, не направил работу так, чтобы можно было за первый сезон подготовить такой репертуар, который свободно на следующий сезон можно было бы с успехом взять в провинцию, то есть не было создано нечто подобное Художественному театру, не было театра, который почему-то в печати считали и называли «филиалом Художественного театра» с какими-то мифическими пайщиками.

Перебирая сделанные мною в разное время заметки и записи, я нашёл среди них, не помню откуда взятую, запись В.Г. Сахновского: «Ещё весной до своего отъезда за границу и в письмах из-за границы Константин Сергеевич указывал, что Академия должна приучить своих учеников работать так, как работают над пьесами в МХАТе. Нужно, чтобы из Академии выходили целые ансамбли, молодые труппы со своими режиссёрами, художниками, машинистами и т.д., с уже готовым небольшим репертуаром. Нужно, чтобы такой выпуск, приехав на периферию Союза, мог бы вести культурную работу, насаждая систему МХАТа». Заметка относится к началу 30-х годов, когда шли приготовления к открытию Театральной академии в доме № 22 по Тверской, где тогда ещё была Малая сцена МХАТа. Это почти то же, о чём мечтал и говорил Константин Сергеевич тридцать лет назад. Что не удалось ему в 1905 году, хотел он создать при Советской власти спустя тридцать лет.

¹ Договор заключён на три года, см. *док.17*.

² См. *док.133* и *134*.

³ Ср. *док.194* и *210*.

⁴ Ср. с.700.

⁵ Опущен пересказ нескольких глав книги Н.Д. Волкова.

⁶ Опущен список труппы и служащих Студии, сделанный Поповым по одному из промежуточных вариантов сметы сезона.

⁷ Опущены цитируемые Поповым хроникальные заметки из «Южной России» (см.: *Наследие* 2, с.536) и из журнала «Театр и искусство» (1905, № 14, 17 и 20).

⁸ Опущен пересказ *док.6*.

⁹ В кн.: *О Станиславском* (с.343) Попов далее поясняет: «У меня сохранилась подписанная им повестка на репетицию». См. *док.67*.

¹⁰ Книга была написана через двадцать лет после создания Студии.

¹¹ Опущена характеристика позиций Мейерхольда, заимствованная из книги Н.Д. Волкова.

¹² В кн. *О Станиславском* (с.345) вслед за этим абзацем следует: «Но у самого Станиславского за его критикой постановки чувствовалось уже какое-то общее неудовлетворение делом, те серьёзные сомнения в нём, о которых он говорит и в своей книге» — пример тенденциозного редакторского вмешательства в авторский текст.

¹³ В двух изданиях «Летописи жизни и творчества К.С. Станиславского» (1970, т.1, с.540 и 2003, т.1, с.526) вопреки прямому смыслу слов Попова его разговор со Станиславским отнесён не к 1935 году, а к октябрю 1905 года.

¹⁴ Ср. док. 271.¹⁵ Ср. док. 252.¹⁶ См. док. 201, 203, 272.

301. В. П. Веригина. Воспоминания

(главы из книги)

ТЕАТР-СТУДИЯ

«Я жажду здесь вместо неистовых буйных проявлений душевных волнений и слов проявлений более изысканных эмоций и слов более драгоценных».

Гордон Крэг

...Константин Сергеевич объявил Борису, что второго мая он познакомит его с Мейерхольдом. Для этого нужно было придти около девяти часов утра к подъезду квартиры Владимира Ивановича Немировича-Данченко, у которого было назначено совещание. Пронин пришёл первый и стал ждать, скоро он увидел две приближающиеся фигуры Мейерхольда и Станиславского. Последний нёс на плече живописно закинутае назад лёгкое пальто, тут у подъезда и состоялось знакомство Пронина с Мейерхольдом.

Между тем все мы (те, кто не знал Всеволода Эмильевича раньше) с нетерпением ждали встречи с ним. И вот однажды, во время репетиции, кажется «Привидений»⁶, я зашла в буфет, заметила компанию за столиком и сразу обратила внимание на Мейерхольда, которого до этого мне показывали издали. У него были вьющиеся пепельные волосы над чистым лбом с вычерченными дугой бровями, глаза, взгляд которых трудно описать, они не прятались от собеседника, но смотрели сквозь него, куда-то вдаль, узкое лицо было неправильное, но такое, что, увидев раз, запомнишь. Нас познакомили, и мы заговорили с такой непринуждённостью и простотой, как будто давно знали друг друга.

Через несколько дней я вышла из фойе после беседы Мейерхольда с труппой Театра-Студии и встретила Елену Павловну Муратову. Она посмотрела на меня и сказала: «Ну вот, Мейерхольд заговорил “вдохновенно”, и все сошли с ума». Молодой режиссёр говорил с учениками лучшего театра, видевшими новое искусство, знавшими, что такое вдохновенье, однако, и на такую аудиторию он произвёл громадное впечатление, вызвал бурю чувств и мыслей. Всем сердцем, всем своим существом откликнулась молодёжь на его призыв к новому искусству.

Ещё до этого многие из нас грезили образами Ибсена, Д'Аннунцио, Метерлинка, читали с упоением стихи новых поэтов. Многие уже раньше относились отрицательно к натурализму и потому с таким увлечением пошли по пути исканий за смелым новатором.

Было уже совсем тепло и деревья распустились, когда новая труппа переехала в Пушкино — дачное место под Москвой. Между Пушкино и Мамонтовкой сняли сарай для репетиций на суконной фабрике Дюшой.

Мейерхольд с женой и Мунт (сестра последней) поместились в квартире для служащих той же фабрики. Кое-кто из актёров жили также поблизости от места репетиций, но большинство поселились в самом центре Пушкина. В парке на участке между улицей и рекой стояли три дачи. Пронин снял первую для «семи принцесс» или, как потом говорилось, для «семи метерлинковских». В их число входили Волохова, Жихарева, Калитович, Преображенская, Шиловская, Веригина и родственница Жихаревой (не актриса) вместо Мунт. На этой даче и собирались главным образом. Приходили режиссёры, актёры, художники, приезжали гости. Труппа составила из учеников Художественного театра и некоторых актёров Товарищества новой драмы, а также троих учеников школы Александринского театра. Кроме перечисленных служили следующие: Инская, Петрова, Сафонова, Нарбекова, Логинов, Леонтьев, Канин, Ракитин, Бецкий, Самусь (Максимов), Певцов, Костромской, Зонов и другие. Режиссёры — Мейерхольд, Бурджалов, Репман. Помощники режиссёра — Пронин, В.А.Подгорный. Художники — Гольст, Сапунов, Судейкин, Денисов, Ульянов.

Как только мы разместились по дачам, в амбаре была устроена сцена. Перед отъездом в Кисловодск приехал Константин Сергеевич. На нашей даче и у входа в репетиционный амбар вся труппа снялась вместе с ним. Тут же попал и Егор Говердовский (хозяйственная часть), который явился прообразом Епиходова. С ним также постоянно случались «несчастья». Например, Егор говорил Пронину: «Вчера вечером я пошёл в Мамонтовку и была такая страстная ливня, что пришлось просидеть всю ночь в канаве». Или, когда его за чем-нибудь посылали: «Я пойду, но это страшно далеко». Мейерхольд со смехом рассказывал, как Егор, подавая чай во время режиссёрских совещаний, давал серьёзно советы в распределении ролей.

Константин Сергеевич вскоре уехал в Кисловодск, а мы приступили к работе. Репетиции происходили два раза в день.

Репетировались одновременно «Смерть Тентажиля» Метерлинка (режиссёр Мейерхольд), «Комедия любви» Ибсена (режиссёр Мейерхольд), «Снег» Пшибышевского (режиссёр Мейерхольд), «Шлюк и Яу» Гауптмана (он же, режиссёр Репман), «Двенадцатая ночь» Шекспира (режиссёр Бурджалов, повторение постановки Художественного театра), «Сфинкс» Тетмайера (режиссёр Репман) и «Ганнеле» Гауптмана.

Началась жизнь Театра-Студии, лето творческой работы, которую Мейерхольд в одном письме назвал «знойными месяцами студии». Пушкино ещё раз стало очагом нового искусства, мечты и надежды, самые парадоксальные проекты, дерзання, достижения, срывы, радость удачи, отчаяние перед закрытой дверью нового искусства, упорство в борьбе со старой формой, проблески нового, восхищенье и град насмешек, бодрящие слова и ядовитые стрелы — вот что составляло жизнь Студии во время репетиций и отдыха, которого в сущности никогда не было, так как актёры неустанно искали новое в интонациях, в восприятии окружающего, в ритмах природы.

Вокруг нашей дачи стояли тёмные деревья, и я прислушивалась к их шуму. Ветер дул по-разному, порождая разные ритмы. Иногда деревья шумели тихо и с длинными интервалами. При чтении стихов Метерлинка я вспоминала эти ритмы.

Перед началом репетиций «Смерти Тентажиля» Мейерхольд познакомил актёров со стихами Метерлинка в переводе Чулкова, заставляя их читать вслух. Вся труппа должна была проделать эту работу. Добивались прозрачности тонов, лёгкости, подоб-

ной веянию воздуха — боролсь с тривиальным, стремились к квинтэссенции чувства прекрасного.

Пьеса шла в переводе Саблина¹, но перевод выправляли ещё коллективно, сравнивая с французским текстом. Стихи также читали и по-французски. В «Тентажиле» были заняты: Шиловская — Игрэна, Жихарева — Белланжера, Петрова и Мунт — Тентажил, Логинов — Агловаль, Нарбекова, Калитович, Сафонова — служанки королевы. Роль Тентажиля получила также я, но мне ни разу не пришлось его репетировать, так как у двух первых исполнительниц роль шла, а я несколько не стремилась играть её. «Тентажил» не подходил мне и потому не увлекал. Кроме того, работая над ним по-настоящему, приходилось погружаться в мир предчувствий, на меня действовало угнетающе это прислушивание к неведомому, к страшному.

Репетиции Мейерхольда увлекали сами по себе, и смотреть «Смерть Тентажиля» мне было интереснее, чем участвовать в пьесе. Режиссёр прежде всего изгнал обычную натуралистическую волну звука. Он заставлял чертить интонацией прямые линии и углы, не разрешая ни малейшей округлости или глиссандо. Волнение, тревога, страх, горе, радость — все эмоции передавались посредством холодного светлого звука «капли, падающей на дно колодца». Никаких затушёванных или тремолирующих нот в голосе.

Мейерхольд старательно добивался внутреннего ритма, паузы являлись продолжением диалога. Необходимо было всё время сохранять этот внутренний ритм, чтобы не быть захваченным личной эмоцией. Паузы часто являлись следствием наивысшего напряжения. Там, где в натуралистическом исполнении был бы выкрик, его заменяло неожиданное интенсивное молчание.

Игрэна, Белланжера, Тентажил передавали свои чувства холодным звуком, но в самой глубине что-то оставалось, и вся эмоция ложилась на паузу², которую напряжённо держала артистическая энергия.

Репетиции «Тентажиля» происходили на фоне простого холста — это был выгодный фон для человеческих фигур и движений в данной постановке. Пластическому рисунку придавалось огромное значение, движения были аккомпанементом к словам, а иногда договаривали их или усиливали впечатление, как бы предсказывая, что произойдёт. Так, музыкальному плачу Белланжеры (Жихаревой) предшествовал сильный жест поднятых кверху рук с отогнутыми назад кистями. Плач этот был музыкальным и настолько условным, что напоминал скорее звук какого-то инструмента. Однако он трогал зрителя так же, как волновал сочетающийся с ним условный жест.

Режиссёр дал движениям и позам рисунок, помогавший зрителю не только слушать слова действующих лиц, но и обнаруживать внутренний, скрытый диалог.

«Картины Метерлинка архаизированы... и хочется симметрического распределения действующих лиц, как хотел их Перуджино», говорит Мейерхольд в книге «О театре», поэтому режиссёр выявлял архаичность, ставя себе «иконописную задачу» — кисти рук всегда с сомкнутыми пальцами, особые повороты и склонения головы, характерные для художников-примитивистов. Мейерхольд никогда не брал поз и группировок с картин. Он насыщал ими своё воображение и, обладая большой фантазией, давал изумительный рисунок в том стиле, из которого исходил и который считал подходящим для данного автора. Например, если кому-нибудь из бывших актёров Театра-Студии придётся увидеть картину «Мадонна на земляничной грядке» (неизвестного среднерейнского

мастера, музей в Золотурне), у него сейчас же появится мысль о Тентажиле и сестре Игрэне, хотя в «Смерти Тентажиля» не было такой мизансцены и таких поз. Пьеса Метерлинка в постановке Театра-Студии вспомнится потому, что голова «маленького Тентажиля» в некоторые моменты отгибалась к плечу так, как на картине у Христа,



*Неизвестный среднерейнский мастер. «Мадонна на земляничной грядке». 1425.
Музей искусств г.Золотурн (Швейцария).*

и так же поднималась рука с сомкнутыми пальцами, но в других сочетаниях, а головы Игрэны и Белланжеры задумчиво склонялись подобно голове Мадонны.

Вспоминая эту постановку, я вижу всё в неподвижности, несмотря на то, что действующие лица иногда передвигались, уходили и приходили. Они делали это незаметно, откуда-то появляясь и снова скрываясь. В первом действии и особенно в последующих тревога сестёр за судьбу маленького брата чувствовалась в каждой произнесённой фразе, в каждом жесте покорных рук, но она становилась наиболее вятной в момент молчания, энергия концентрировалась в застывших позах. Таким образом осуществлялась почти предельная динамичность при внешнем покое.

Появились три служанки королевы, они выдвинулись одна за другой, их фигуры со скрюченным пальцем правой руки, с лицами, закрытыми серыми кашпонами, запомнились в неподвижности. В противоположность другим действующим лицам,

они ни разу не переменили позы. Голоса этих страшных исполнительниц воли рока — звучали зловеще и напевно. Сначала говорили все вместе на одной ноте: «Они спя-ят... Больше нечего жда-ать...». Затем по отдельности: «Она хочет сделать всё в тайне»... и т.д. Особенно хороши были Нарбекова и Сафонова.

В последнем действии на сцене водрузили огромную дверь, и несколько ступеней вели к ней снизу. Из подпола появлялась Игрэна со свечой в руках. Дойдя до двери, она оборачивалась лицом к зрительному залу и наклоняла голову, освещая перед собой пространство. Она звала пустым звуком отчаяния Агловаля и Белланжеру, которые, очевидно, шли вместе с ней и где-то отстали. Сцена между Игрэной и невидимым зрителем Тентажилом, на мой взгляд, была скорее реалистичной, особенно у Петровой. В её голосе чувствовалась истерика, когда Тентажиль умоляет сестру приоткрыть дверь хотя бы чуть-чуть, надеясь проникнуть в щель и спастись от страшной неумолимой силы, которая в конце концов губит его. С моей точки зрения во внешнем рисунке был также отход в сторону реализма, но другие этого не отмечали.

Вся труппа присутствовала на репетициях — настолько это было интересно. Приезжали некоторые друзья и знакомые и отправлялись вместе с нами в репетиционный «амбар». Помню, что Пронин привозил из Москвы Евреинова³.

Однажды появились два молодых человека, чем-то похожих друг на друга не только благодаря одинаковой манере одеваться. При внимательном наблюдении я заметила, что лица у них были разные, а при более близком знакомстве выяснилось, что и по своей сущности они были разные. Молодых людей нам представили на репетиции. Это были совсем юные художники: Судейкин и Сапунов. Их пригласили писать декорации для «Смерти Тентажиля». Судейкин писал первые три акта, Сапунов четвёртый и пятый. Они обладали разными индивидуальностями, но были одного «толка», а изысканный вкус больше всего определял их и сближал. Судейкин дал голубовато-зелёное пространство, холодный прекрасный мир. Тут цвели громадные фантастические цветы, красные и розовые, образуя яркие блики. Парики женщин цветные — зелёный и лиловый, лиловые одежды, как на фигурах святых, одежды из муслин-де-лена, напоминающие туники, гармонировали с декорацией. Сапуновская декорация была в серо-лиловых тонах. Серые служанки появлялись как бы в паутине.

Постоянно бывал на репетициях композитор Илья Сац, писавший музыку для «Тентажиля». Он был другом Бориса Пронина, вечно острил на его счёт, прибавляя к сказанным Прониным словам: «Стиль безумно».

В памяти сохранился один вечер, проведённый втроём. Не могу вспомнить точно, где это было: может быть, в театре на Поварской, может быть, в чьей-то студии. В пустой комнате с большим окном, освещённой лунным светом, мы с Прониным сидели на широком подоконнике, Илья Сац импровизировал на фисгармонии. Он делал музыкальные наброски для «Смерти Тентажиля», и таким образом мы оказались свидетелями творческих озарений композитора. Не знаю, долго ли длилась эта вдохновенная музыка на самом деле, мне потом казалось, что я ощутила остановившиеся мгновения. Я оказалась участницей музыкальных прозрений, из которых подсознание почерпнуло нечто важное. С композитором меня не связывали узы дружбы. Ни разу не случилось даже вести серьёзные беседы с ним, но звуки, рождённые фантазией Саца, были так прекрасны и близки, что я не могла видеть в нём чужого. В моём представлении оста-

лось два Саца: один необычайный за инструментом, другой — остроумный, любящий театр, принимающий его, но в сравнении с первым всё же обыкновенный и далёкий.

Работа захватывала и участников и зрителей. Не обошлось, конечно, без скептицизма, но он тонул в волнах общего энтузиазма.

Личные мои дела в начале лета шли неважно. Мейерхольд совсем не знал меня как актрису, Станиславский и Бурджалов знали мало, Немировича не было, и мне опять дали роли, к которым подходила только внешность. Я получила хорошую роль Анны в пьесе Тетмайера «Сфинкс», Ганнеле в пьесе Гауптмана, в очередь с Мунт, и Тентажиля. Ни одна из этих ролей не увлекала. Вначале бывает очень трудно отходить от себя, только со временем начинаешь испытывать желание и радость преодолеть свою сущность. При отсутствии техники это невозможно. Я стояла перед закрытой дверью, напрягая все силы, чтобы открыть её. Тщетно бродила я по парку одна, прислушиваясь к внутреннему голосу, творческая мысль и чувство молчали.

На мою беду «Сфинкса» ставил Репман — сам неопытный любитель. Пассивная Анна, охваченная предчувствиями и страхом, не подходила к моей индивидуальности, и режиссёр делал неконкретные замечания, говорил общие слова. Любимая его фраза: «Вы вышиваете золотом по золоту...» — положительно бесила меня, так как золота в моём исполнении не было ни крупинки. Я постоянно прерывала себя, говорила «не могу», нервничала. Репман пожаловался Константину Сергеевичу, написав ему в Кисловодск. Станиславский прислал громовое письмо, велел мне передать, что я погублю себя как актрису, если буду так репетировать. Я взяла себя в руки, но играть лучше не стала.

На моё счастье Шиловская, поглощённая работой над Игрэной, отказалась от Марии в «Двенадцатой ночи» и Свангильд⁴ («Комедия любви»). Объявили конкурс, в котором я приняла участие. Обе роли остались за мной, и у меня явилось чувство, как будто я вышла из тьмы на свет. С этих пор началась творческая дружба с Мейерхольдом. От роли Анны я отказалась, и её передали Вере Петровой⁵. «Двенадцатая ночь» исполнялась молодо и весело. Оливию играла Калитович, Виолу — Жихарева, сэра Тоби — Костромской, Эгчика — Бецкий, Мальволио — Ракитин, Марию — Веригина, шута — Канин. Таким счастьем показалась мне перемена моей судьбы! Настолько лучше было соприкоснуться с миром Шекспира, чем жить неясными предчувствиями Тетмайера.

Ибсен был любимым драматургом и с особенным азартом я принялась за роль Свангильд.

Прежде чем рассказывать о просмотре работ Студии Станиславским, мне хочется сделать маленькое отступление ради эпизода, рисующего экспансивность актёров Студии. Однажды вечером после репетиции Шиловская, Калитович, Бурджалов, Пронин и я отправились гулять по берегу речки. Пронин предложил покататься на лодке. Взяли лодку на пять человек и собрались уже отъехать от купальни, когда компания товарищей с московскими гостями Аслановым и Лебедевым (муж Шиловской, актёр Малого театра)⁶ появились на берегу. Борис Пронин, стоя посреди лодки, стал звать их кататься с нами.

Жорж Бур (как мы называли между собой Георгия Сергеевича Бурджалова) за-протестовал первый из понятного благоразумия его возраста, однако, опасность

перевернуться была настолько явной, что другие также примкнули к нему. Пронин не внял нашим уговорам — с развевающимися кудрями и блестящими глазами он продолжал махать своими руками-крыльями и кричать «Безумно! Лезь все!». В лодку начали прыгать «весёлые арлекины», не считаясь с законами физики или рассчитывая преодолеть их. Бурджалов заявил: «Пропустите меня, я не хочу тонуть». Он встал, и лодка медленно и плавно опустилась в воду. Я сидела на руле в верёвочной петле и рисковала очутиться под лодкой, но те, кто проводят лето на Волге, народ опытный. Я сняла с себя петлю спокойным движением и, как только очутилась в воде, отплыла в сторону, не замочив головы. Лодка перевернулась, я взялась за её корму. Мокрое платье опутывало ноги, иначе я просто подплыла бы к купальне. В первый момент слышалось бульканье, полузадушенные нечленораздельные звуки, а затем последовал ряд комических реплик. Первый выкрик, когда ещё все барахтались в воде, принадлежал тому же Борису Пронину: «Лебедев, спасай Шиловскую!» В этот же момент Миля Шиловская выплыла на поверхность, а в следующее мгновение все уже держались за купальню. Мне был виден ряд голов: среди них — Миши Бецкого. Жорж Бур стоял уже на помосте купальни, отряхивался и повторял сердито, но с оттенком торжества: «Я говорил, я говорил...» Послышался опять возглас Пронина: «Где Калитович?!» Пришла моя очередь говорить глупости... Невидимая для других, я попробовала спутанными ногами, нет ли Калитович под лодкой и сказала: «Белочка, вылезайте, я здесь». После этих «магических» слов лицо с безумными глазами, обрамлённое распустившимися чёрными волосами, появилось из воды с другой стороны. Белочке подали весло и подтянули её к купальне. Пронин и Бурджалов стали её втаскивать на помост, как некую сверхъестественную наяду, длинную и тонкую. Наконец вспомнили меня — кто-то сказал с тревогой: «Где Веригина?» Мой спокойный тон прозвучал диссонансом в хоре взволнованных голосов. Я сама почувствовала, что он должен казаться комичным в создавшейся обстановке, но не могла же я играть в волнение, если его не было. Тому, кто тонул два раза по-настоящему на Волге, очутиться в воде рядом с купальней совсем не страшно. Я отозвалась на зов и попросила, чтобы мне подали весло. М.А.Бецкий всё ещё в воде, держась за купальню, говорил успокоительно: «Дорогая моя, не волнуйтесь, я вас спасу, я отлично плаваю», — однако, потом оказалось, что он совсем не умел плавать. Другие тоже что-то кричали. Лебедев, сочинявший всякие смешные истории, потом рассказывал у нас на террасе, будто бы я говорила, лёжа на воде: «Оставьте меня, идиоты, мне хорошо». Он выискал совершенно неправдоподобную открытку с изображением женщины с длинными волосами, в хитоне, качающейся на качелях над морем, и послал мне её с надписью: «В.П.Веригина, избавившись от потопления, безумствуя, возносится к небесам».

Все хотали над нашим приключением, но Мейерхольд очень рассердился. Такая неосторожность, такое легкомыслие во время серьёзной работы казалась ему непростительной. Пронин мог поплатиться серьёзно. У него в кармане были казённые деньги, а пиджак утонул. К счастью, его достали со дна и высушили деньги.

Настал конец лета и день просмотра работ Станиславским и Немировичем. Приехало много народу, главные актёры Художественного театра, Горький, Андреева и другие друзья и знакомые. Шла целиком «Смерть Тентажиля», первый акт «Комедии любви» и один или два акта из «Снега» Пшибышевского.

В Метерлинке Мейерхольд одержал полную победу, пьеса произвела большое впечатление. Отныне правда того нового, о чём с энтузиазмом и так интересно говорил Всеволод Эмильевич, стала очевидной для всех. Станиславский сиял. Этот истинный художник радовался удаче Мейерхольда так же, как если бы она была его собственной.

Другие вещи показались бледными в сравнении с Метерлинком. Над ними меньше работали, и режиссёр не горел так, как во время репетиций «Смерти Тентажиля». У меня лично было всего репетиций шесть, — слишком мало для моей неопытности. Мейерхольду и Бурджалову нравилось моё горение, они отмечали внутреннюю силу, которая чувствовалась в словах Свангильд во время сцены с Фальком. Мейерхольду нравилась также «скованность жеста». По его мнению, роль получалась интересно, но сама я прекрасно сознавала, до какой степени работа была ещё сырой. Поэтому появившись перед такими судьями, как режиссёры и актёры Художественного театра, я, как внезапно разбуженный лунатик, увидела себя на страшной высоте и ужаснулась, поняв, что мне не пройти по узкому карнизу. Я сразу начала двоиться, чего не случалось на репетициях. Это не было ясное, контролирующее сознание, которое не мешает творческому состоянию, а губительное контролирующее беспокойство. Робость и неопытность снова выступили на первый план.

В этот вечер смутилась не одна я. Певцов, игравший уже Казимира в «Снеге» во время тифлиского сезона, заволновался здесь перед лицом настоящих ценителей и стал заикаться, чего с ним никогда не случалось, если роль удавалась. Впечатление получалось невыгодное. Сняв грим, я ушла на дачу. Ни за что на свете не хотела я видеться с кем-нибудь. Только верные друзья — Чижик Подгорный (Владимир Афанасьевич) и Борис Тессен утешали меня всю дорогу, стараясь развеять мою грусть или, вернее, отчаяние. Я заперлась в своей комнате, бросилась на кровать и пролежала одетая всю ночь без сна. Это было первое настоящее страдание из-за неудавшейся роли. Я вспоминала Константина Сергеевича, его неудачу в роли Брута, его огорчение, но это не утешало. Я любила и чувствовала Ибсена, образ Свангильд был мне близок, а если не выходит самое любимое, не на что надеяться.

Я очень жалела потом, что не осталась после просмотра Метерлинка со всеми вместе. Мне рассказывали Шиловская и Мунт, как глубоко был взволнован Горький. Он и Андреева приехали днём, пили у нас на террасе чай, и Алексей Максимович держался несколько натянуто. Может быть, он чувствовал себя неловко в компании незнакомых, а может быть, ограждал себя от необходимости быть откровенным после просмотра постановок, которые могли ему не понравиться. Вечером он сделался совсем другим — мягким, радостным, доброжелательным и близким. Между прочим, Горький особенно восхищался Шиловской. О ней он рассказал потом Комиссаржевской, которая по его совету пригласила Эмилию Леонидовну к себе в театр. Если её игра в плане условного театра так захватила Алексея Максимовича, заставила думать и говорить об артистке, значит, он принял этот спектакль, признав новый приём Мейерхольда необходимым для пьес Метерлинка. Это и было в действительности так. Все другие были не менее взволнованы. Как я уже говорила, Метерлинка произвёл большое впечатление на всех присутствующих. Среди них был и Владимир Иванович Немирович-Данченко, также пленённый, как мне сказали, работой Студии⁷.

ТЕАТР-СТУДИЯ У АРБАТСКИХ ВОРОТ. СОБЫТИЯ

«Это была пора надежд,
это была пора отчаянья».

Диккенс

Вскоре после просмотра работ мы переехали в город. Я получила приглашение от Муратовой жить у неё. Елена Павловна вместе с Любой Косминской (актриса Художественного театра) сняла маленькую квартиру в три комнаты в Каретном ряду. Настроение улучшилось, так как Мейерхольд не изменил своего мнения обо мне как об актрисе и скоро рассеял сомнения.

В «родительском доме»⁸ мы продолжали бывать, и жизнь там текла по-прежнему. У Качаловых бывал тот же круг. Надя Секевич — отныне Комаровская — подписала контракт в Киев, но пока ещё оставалась в Москве. Собирались в доме иногда у «Вилкиных» — то есть у Вилькен, которых Москвин пожелал переименовать, находя неподходящей для Москвы бельгийскую фамилию. За Жоржем Вилькен была замужем подруга Нади — Нина Ивановна («Нинишка») Рейман. Оба стали друзьями Качалова.

Я виделась также с Марией Фёдоровной Андреевой и Горьким. Как-то обедала у них. Кроме меня не было никаких гостей. Говорили о литературе — не помню, о чём именно, а потом вдруг Алексей Максимович сказал: «Что это Розанов? — обезьяна какая-то! Пишет гадости. Ну что если эта книжка попадётся молодой девушке?!» Горький назвал книгу, но я не запомнила её название, так как в то время прочла очень немного из произведений Розанова.

В этот период у нас в Студии усиленно репетировали пьесу Гауптмана «Шлюк и Яу». Ранда играл Максимов, Зидзелиль — Калитович, фрау Аделуц — Нарбекова, Яу — Костромской, Шлюка — Зонов. Шиловская, Сафонова, Мунт, Волохова, Жихарева, Веригина играли роли в два слова, подруг Зидзелиль, но работали с большим интересом. Мы получили ценнейшие указания, как надо держаться и носить костюм от самого Станиславского.

Третью картину, когда дамы сидят в боскетных беседках и вышивают одну широкую ленту, с нами репетировал Константин Сергеевич. Длинная полоса ткани лежала у нас на коленях. По указанию Станиславского мы вышивали условным движением — с сентиментальной грацией поднимая и отводя кисть в сторону, причём каждый раз поворачивали слегка склонённую голову в ту же сторону и бросали взгляд на иголку. Это был очаровательный блик, выразивший манерность, присущую дамам в преувеличенных кринолинах и париках, напоминавших фантастические облачные башни.

Платья были так широки, что каждая на нас едва проходила в дверь — приходилось открывать обе половины. Костюмы получились необычайно красивыми, и мы несколько не огорчились своей скромной ролью в пьесе и уж, конечно, не скучали. Наша молчаливая игра, подсказанная большими режиссёрами, и внешность, щедро украшенная художником Ульяновым, внушили уверенность в том, что мы сами являемся некоторым украшением пьесы. Ульянов написал громадной портрет Сафоновой, и таким образом можно судить, каковы были женские костюмы в пьесе «Шлюк и Яу». Портрет находится в одной из картинных галерей⁹. Лицо Сафоновой неправильно и не так красиво, как у других дам, но оно очень значительно, и в нём есть особая острота и оригинальность. На одной из репетиций Константин Сергеевич совершенно заме-

чательно показывал Максимова, как играть владельца замка Ранда. Станиславский стоял на сцене и быстрым, грациозным движением кисти вынимал из бокового кармана платок, подносил его к губам, опять прятал, делал изысканный поклон с воображаемой шляпой в руке, и мне казалось, что я вижу снова Коклена-старшего или, может быть, другого такого же блестящего его соотечественника.

Роль Яу, пожалуй, удалась Костромскому, но сама пьеса написана не очень смешно, и это создавало трудности для главных ролей.

Пока актёры занимались искусством и также всяческой суетой, от времени до времени слышался гул приближавшихся событий. Вспыхивали забастовки. То не было воды, то погасал свет, и приходилось репетировать со свечами или отменять репетиции, газеты по-разному говорили о желанной свободе, черносотенная пресса неистово ругалась, студенчество волновалось, рабочие внушали недоверие и страх правительству, по городу разъезжали казаки, вооружённые нагайками. Чувствовалось, что поднимается новая освежающая волна, которая разрушит старое, привычное житьё-бытьё.

Появилась некая тёмная сила под названием «чёрная сотня». Она заявила о себе, несколько не стесняясь и не боясь ни прессы, ни общества, ни властей, благо «власти» точно ослепли по отношению к ней, и орудовала, как ей было угодно. Охотнорядские приказчики с пением «Боже, царя храни» разгуливали группами по городу, врывались в рабочие кварталы, подстерегали студентов и курсисток и всякую «подозрительную интеллигенцию», избивали их и куда-то исчезали, чтобы снова появиться в другом месте. Бывали случаи, когда в театре во время представления возникала паника, кто-то шептал «чёрная сотня» и публика начинала волноваться. Мне помнится, что слух о приближающейся «чёрной сотне» разнёсся однажды в Художественном театре. Администрация, кажется, распорядилась, чтобы заперли все двери. Добровольные члены этой шайки особенно охотились за студентами. Последние стали избегать носить форму.

Все эти обстоятельства рождали и в актёрах (сужу по себе) смутное, радостное волнение: ожидание взрыва протеста, прекрасной грозы — с одной стороны, и страх за близких — с другой. У многих были братья студенты или близкие в рядах революционеров, и беспокойство за их судьбу мешало работе.

<...> в театре шли неблагоприятные репетиции «Смерти Тентажиля» — это были репетиции с оркестром. Обнаружился существенный недостаток. Гораздо позднее выяснилось, что «для устойчивого произнесения речей актёрам недоставало графической записи». Сац со своей стороны не уловил полностью ритм и интонации актёров, может быть, потому, что в них была неустойчивость¹⁰.

Дальше будет сказано о М.Ф.Гнесине, который обосновал теорию «музыкального чтения в драме». Здесь, мне кажется, не следовало музыку делать фоном действия, можно было ограничиться музыкальными антрактами или интервалами между выходами.

Ещё хуже обстояло дело с декорациями; не только прекрасные сами по себе, но и в высшей степени подходившие к пьесе, они всё же не помогали выявиться рисунку сценического движения, а губили его¹¹.

Пока пьеса репетировалась на фоне простого холста, она производила сильное впечатление, потому что рисунок жестов ярко очерчивался, а когда актёры оказались на

фоне декораций, где было пространство и воздух, она проиграла. В постановке сыграла печальную роль неопытность молодых художников. Судейкин не учёл освещения, в его чудесном зелёно-голубом тоне при освещении, которое изменяло цвета, тонули и расплывались фигуры действующих лиц, волосы и лица принимали неожиданные оттенки.

Константин Сергеевич, изумлённый и огорчённый этой метаморфозой, не разобравшись до конца в степени виновности постановщика, оформителей и участников спектакля. Он приписал всё главным образом неопытности актёров, в частности главной исполнительницы Шиловской. Он призвал её и спросил — берёт ли она на себя ответственность за спектакль, ручается ли за последнюю картину. Эмилия Леонидовна, благодаря чрезмерной скромности, не смогла отстоять себя. Она ответила так же прямо, что сознаёт свою неопытность и не может ручаться за ровность исполнения. Станиславский передал роль Савицкой, пришедшей от этого в отчаяние. Впрочем, скоро всему Театру-Студии пришёл конец.

Внешней причиной его закрытия являлись политические события, публике было не до театров, особенно в Москве, но вообще причин оказалось много. Одна из главных, по моему мнению, то, что Театр-Студия во главе с Мейерхольдом, выдвинувшим принцип стилизации, невольно как бы восстал против самого Художественного театра.

Затем с самого начала замечалась тревога актёров Художественного театра, напряжённо следивших за увлечением Станиславского делами Студии. Муратова и Самарова, например, постоянно мне это высказывали совершенно откровенно, а те, что молчали, умели лучше действовать. Они были правы со своей точки зрения, но я не думаю, чтобы Константин Сергеевич захотел оставить Художественный театр, который находился в стадии расцвета и развития, даже если бы Театр-Студия остался жить.

Где-то мне случилось прочесть, что театр этот не открылся из-за бездарной труппы. Однако почти все актёры Театра-Студии заявили о себе на видных сценах столицы и провинции. Большинство вышло в первые ряды. Я уже перечислила всех участников Театра-Студии в начале главы, но для подтверждения своих слов напому о таких именах, как Певцов, Костромской, Жихарева, Мунт, Волохова, Нарбекова, Шиловская, Леонтьев (видный провинциальный актёр), Максимов, Преображенская (кино). Говорю о тех, кто действовал там же после революции и известен современной публике. Многие другие были не менее талантливы, и во всяком случае каждый обладал интересной индивидуальностью. Очевидно, критик, назвавший актёров Театра-Студии неспособными, был недостаточно осведомлён.

Другое дело, что не все актёры восприняли новые приёмы, и это обстоятельство могло послужить помехой осуществлению спектаклей Театра-Студии.

Станиславский, по словам Пронина, принимал вызванных в последний раз Мейерхольда и Пронина лёжа: он был болен. Константин Сергеевич извинился и затем объявил им с грустью, что вынужден закрыть театр. Мейерхольд молчал, а Пронин стал просить не делать этого, оставить «марку» театру, у которого уже есть готовые постановки с костюмами и декорациями, который может существовать за свой страх, если не в Москве, так в Петербурге, где политические события носят менее бурный характер. Но Станиславский предпочёл заплатить всем гонорар до поста и закрыть театр¹².

Актёры разбрелись в разные стороны, настроение Мейерхольда было подавленное. До своего отъезда к родным я постоянно бывала в семье Всеволода Эмильевича и встречалась там с художником Судейкиным и другими людьми, увлечёнными работой Мейерхольда. Только переехав в Петербург, Всеволод Эмильевич опять ожил. Он попал в интересный литературный кружок Вячеслава Иванова. Познакомился с Александром Блоком. Мейерхольд с Чулковым собиралась основать театр «Факелы» при журнале того же названия. Для этого театра Блок и написал свой «Балаганчик».

Борис Пронин был неразлучен с Мейерхольдом и вместе с ним переехал в Петербург. Их настроение рисует письмо Пронина ко мне. Привожу отрывки из этого письма: «С Новым годом, как это говорится... именно “с новым”, для меня он по крайней мере “новый”, как будто только что родился на свет и удивлённо смотрю на всё, меня окружающее... Петербург сделал это — это целая эра, новый угол зрения на жизнь и на жизненные ценности. Хочу, чтобы и для Вас Петербург был новой эрой. Будем мечтать — не улыбайтесь на эти слова, Вы молодой скептик и помните Шиллера — “жить, Ломелино, значит мечтать, а быть мудрым, значит, мечтать приятно” (“Фие-ско”). Прилагаю при этом вырезку из “Нашей жизни” от 1-го января о “Факелах”. Вообще, если хотите быть в курсе Факельных дел, читайте “Нашу жизнь” и вообще петербургские газеты. Скоро должен состояться первый вечер новых поэтов с участием самих авторов и артистов нашей труппы. Мы дадим ряд вечеров для фонда журнала и театра “Факелы”. Скоро пойдёт “Тентажил” — тоже для фонда — скоро должен быть театр. В данный момент идут переговоры с М. Ф. Андреевой и Алексеем Максимовичем, которые приехали тоже устраивать театр в СПб.

Очевидно, мы соединимся. Очевидно, Вы скоро получите телеграмму о выезде сюда...» и т. д.

Театр «Факелы» не осуществился. Мейерхольда на следующий сезон пригласила Комиссаржевская и вместе с ним в её театр вошла группа наиболее близких ему актёров Театра-Студии.

От самого Мейерхольда я получила открытку, датированную 21 декабря: «Сегодня приехал в Петербург, имею в виду здесь устроить то, что не удалось сделать в Москве: театры работают всюду, в Москве даже Художественный закрывается. Напишу, если удастся сделать в этом сезоне. Немедленно пишите, готовы ли Вы явиться по первому зову (следует адрес и подпись).

В конце января я получила от Мейерхольда телеграмму с предложением принять участие в поездке (Тифлис и другие южные города). Я немедленно выехала из Козьмодемьянска на Волге в Москву, а оттуда на Кавказ.

Печатается по машинописи из собрания ЦНБ СТД.

¹ Переводчиком «Смерти Тентажиля» В. М. Саблин назван по ошибке.

² В кн.: *Веригина* (с. 71) далее: «...которая являлась следствием наивысшего напряжения чувств».

³ В других документах приезд Н. Н. Евреинова в Мамоновку не отразился.

⁴ Предполагалось, что к роли Марии в «Двенадцатой ночи» вернётся Мунт, успешно игравшая её в сезон 1899/1900 в МХТ, и именно она, а не Шиловская, как помнилось Веригиной, отказалась от этой роли. Роль Свангильд первоначально назначалась Шиловской.

⁵ Роль Анны была передана Е. Т. Жихаревой.

⁶ В.Ф.Лебедев вошёл в труппу Малого театра в 1904 г.

⁷ В.И.Немирович-Данченко не был на просмотре 11 августа; были исполнены отдельные акты «Смерти Тентажиля». «Снег» не был показан; возможно, это свидетельство Веригиной следует отнести к показу «Снега» 28 июня.

⁸ «Родительским домом» Веригина называет семью М.А.Самаровой и И.Н.Грекова.

⁹ «Принцесса» Н.П.Ульянова находится в ГТГ.

¹⁰ В кн.: *Веригина* (с.76): «Когда начались репетиции “Смерти Тентажиля” с музыкой, выяснилось, что эта музыка, сама по себе талантливая и подходящая к пьесе Метерлинка, всё же мешала актёрам. Такую музыку нельзя было делать фоном действия».

¹¹ В кн.: *Веригина* (с.76): «...не помогали выявлению пластического образа, а, наоборот, губили его».

¹² Публикацию воспоминаний Веригиной в кн. *О Станиславском* (с.361) завершает абзац, выпавший из других редакций её книги: «Последнее, прощальное собрание труппы состоялось в директорском кабинете Художественного театра. Не знаю, что говорил Станиславский другим, но помню, что он удивил всех неожиданным заявлением по моему адресу. Взглянув на меня, Константин Сергеевич вдруг сказал с сердечной улыбкой: “Я вас люблю, вы не стреляйтесь”. Это странное “объяснение в любви” я тотчас поняла и оценила чуткое отношение Константина Сергеевича к актрисе. В объяснение его слов “вы не стреляйтесь” нужно сказать, что одна из наших учениц за несколько времени до этого выстрелила в себя в припадке отчаяния от того, что не получила ролей, о которых мечтала. Всё обошлось благополучно, но на Станиславского этот случай произвёл удручающее впечатление».

302. Н.П.Ульянов. Из воспоминаний о Студии на Поварской

При знакомстве с воспоминаниями Н.П.Ульянова о Станиславском и Мейерхольде напрашивается предположение, что первоначально он думал писать о Студии на Поварской — недолгое участие в её работе сохранялось в его памяти с удивительной свежестью как едва ли не счастливейший период творческого пути.

Над очерком о ней он начинал работать при жизни её руководителей и выбрал тон независимый, чуть иронический, продиктованный восхищением творческой силой и духовными масштабами тех, о ком предстояло вести речь. Предполагая рассказать о Студии, он готов был с той же иронией и восхищением вывести фигуры крупнейших русских режиссёров как некий гротескный парад цирковых борцов, явно владея необходимым для этого запасом впечатлений и сведений. Не ясно, насколько был выполнен замысел, но зачин уцелел (см. ниже *фрагмент 1*). По мере углубления в воспоминания о Студии иронический тон автора становился лирическим, повествование насыщалось конкретнейшими наблюдениями, десятилетиями хранившимися в памяти. Итоговые размышления о потенциальных возможностях не открывшейся Студии окрашены горечью и ощущением остававшейся непрояснённости столкновения разбуженных Студией художественных тенденций (см. *фрагменты 32 и 33*). Таким прочитывается в уцелевших отрывках восприятие Ульяновым Студии и её судьбы; полную рукопись первоначального очерка восстановить пока не удаётся.

Дальнейшая судьба замысла складывалась трудно, работа над воспоминаниями продолжалась после кончины Станиславского и гибели Мейерхольда. Имя Мейерхольда исчезло из текста. Воспоминания о Студии, сжимаясь, становились начальными страницами статьи о разделённых десятилетиями встречах Ульянова со Станиславским. Менялся тон, поэтическую иронию вытеснила суховатая сдержанность. Статья «Станиславский» была опубликована после смерти

автора, и неясно, насколько её редактору удалось сохранить верность авторской воле. Строки, которые могли читаться как оценка Станиславским сделанного в Студии Мейерхольдом (неназванным, лишь подразумеваемым) звучали как осуждающие.

Эту ситуацию решительно изменила публикация Л. Л. Правовой обширных разрозненных фрагментов раннего очерка, возвращающих к живым наблюдениям Ульянова над жизнью Студии и к его размышлениям над тем, что хранила о ней его память.

Отдельные листы рукописи того же очерка, найденные среди черновиков Ульянова в РГАЛИ (ф. 2022, оп. 1, ед. хр. 92, л. 52 и 49), дополняют опубликованный текст и позволяют уточнить его композицию, сместившуюся в публикации (в ней впечатления осени 1905 года опередили впечатления весны, и приходилось считать, что Ульянов вольно или невольно смещает факты, среди майских событий упоминает репетиции, наблюдать которые мог только в конце лета и осенью и т. д.). Точность Ульянова в передаче перемен в жизни Студии и в настроениях Мейерхольда становится благодаря этому ещё очевиднее. Зоркий наблюдатель и смелый аналитик, Ульянов, судя по характеру черновиков, создавал вариант за вариантом, стремясь уловить и закрепить подлинный смысл того, чему был свидетель.

Для понимания истории Студии несомненную ценность хранят и начальная часть давно известной статьи о Станиславском, и её черновые варианты, и страницы ранней рукописи о Студии и Мейерхольде, и рассеянные в других рукописях упоминания о Студии. Публикуемые ниже фрагменты, вобравшие все сюжеты, которых касался Ульянов, расположены соответственно хронологии отразившихся в них событий и сопровождаются указанием источника каждого отрывка и необходимыми комментариями.

[1]

Когда-то главной приманкой в московских цирках были французская борьба. Публика уже не довольствовалась простыми цирковыми номерами. Ей нужно было что-то иное, сильное по ощущениям, если не вид крови, то хотя бы кровоподтёки, вздувающиеся шеи, схватившиеся, катающиеся по арене тела. Прелюдией к этому номеру, напоминающему, быть может, битву гладиаторов, являлся Parade-Alle. «Борцы всех стран», худые и толстые, длинные и короткие, с неизменно интригующей публику «чёрной маской», под звуки военного марша торжественно, выпятив грудь и напряжённая бицепсы, делали шаги по арене. Зрители безмолвствовали в ожидании решительного момента.

Этот цирковой номер, однажды талантливо имитированный на капустнике Художественного театра, невольно заставляет вообразить себе другой, подобный ему номер, интересующий уже в ином смысле и значении. Что, если... на сцене театра или на той же арене цирка будут шествовать не борцы «всего мира» и не подражающие им шутки ради актёры, а они, эти деятели русской сцены, в своём собственном виде? Публика с неменьшим интересом вопьётся глазами в этот своеобразный Parade-Alle, будет следить за каждым из своих «силачей», также худых и толстых, длинных и коротких, скрывших свои мускулы под пиджаками и визитками.

Наиболее удобным моментом для такой демонстрации был 1904 год¹, когда устраивался первый филиал Художественного театра — Театр-Студия. На этом параде мы выделили бы среди знакомых фигур прежде всего высокого, хорошо сложенного, но уже с седыми волосами Станиславского рядом с не худым и не толстым, корректно одетым Немировичем-Данченко. Вторым по росту, но вполне худым и несколько сутуловатым мы отметили бы фигуру «человека в профиль». Не есть ли это в своём роде

«чёрная маска», появление которой обещает что-то неожиданное? Да, в самом деле, имеет ли Мейерхольд фас? Конечно, имеет, но все хорошо знают, что у него есть особо запоминающийся профиль. Подавшись вперёд верхней частью фигуры, вытянув шею, он старается не выйти из шеренги, передвигает ногами в такт марша, прилагает усилия, чтобы не выкинуть какую-нибудь «штуку», не поднять руку вверх, не откинуть её в сторону тем жестом, который так характерен для него.

Ульянов 2004, с. 260-261.

¹ Здесь и не раз далее (см. *фрагменты 2, II, 15*) Ульянов по ошибке памяти относит существование Студии на Поварской не к 1905 году, а к 1904-му.

[2]

В 1904 [1905] г. Станиславский решил открыть первый филиал Художественного театра. Прежде чем этот новый театр окончательно был назван Театром-Студией, среди некоторых его молодых актёров он назывался Театром исканий. Это название многим нравилось, оно выражало столько же замыслы Станиславского, сколько и стремления всей труппы, находящейся под влиянием всегда восторженного и всегда ищущего Мейерхольда. Никому другому Станиславский не мог доверить тогда осуществление своего проекта, сыгравшего такую большую, хотя и мало кому известную роль в развитии театрального искусства.

РГАЛИ, ф. 2022, оп. 1, ед. хр. 92, л. 1.

[3]

За неимением своего помещения в Художественном театре собирается молодёжь, перед которой открыта теперь такая завидная будущность. Разве были когда-нибудь более счастливые обстоятельства — всеми почитаемый Станиславский, реформатор русской сцены, и как режиссёр уже составивший себе крупное имя Мейерхольд, и удобный ремонтируемый теперь театр на Поварской! Каждый театр в какой-то момент имеет своих энтузиастов, но едва ли в истории театрального искусства был подобный почти неповторяемый случай редкого сочетания всех благоприятных данных для начинающих артистов и их энтузиазма.

Ульянов 2004, с. 261.

[4]

Пока шла перестройка помещения для театра на углу Поварской и Мерзляковского переулка, собрания молодой труппы происходили в самом Художественном театре. Там же в макетной мастерской начали работать совместно с режиссёрами приглашённые молодые художники. В этой тесной, душной, а по жаркой весенней погоде — горячей комнате зарождались проекты и приёмы того театра, который не должен был служить повторением обычных, общепринятых, уже омертвевших сценических форм.

Среди художников, работавших над решением таких задач, только Сапунов и Сулейкин были уже знакомы со «сценой»; другие же, как и я, делали первые неуверенные шаги в новой области, где так много от живописи, а ещё больше от чего-то другого. Не желая производить на глазах всех свою работу и открывать её секреты, наши опытные

товарищи почти не показывались в макетной. Они оставили нас, как мы шутили тогда, на произвол судьбы и произвол режиссёров.

По счастью, главный из этих режиссёров, он же директор, Станиславский совсем не был нам страшен. Он ничем не показывал своего превосходства, был необыкновенно любезен, предупредителен, относился к нам с большим вниманием и каким-то наивным любопытством. Можно было подумать, что он как бы присутствует при очень важном акте, когда познание истины открывается не театралам-специалистам, а неискушён-ным душам.

Эта страсть Станиславского прислушиваться к юным душам и ждать от них откровения осталась за ним навсегда. В те дни, когда идея нового театра завладела им, он, казалось, готов был забыть всё — и свой опыт, и свои навыки, чтобы засесть вновь за азбуку и вместе с нами начать всё сначала.

Однако, занятый делами двух театров и репетициями, он не мог уделять нам много времени, а быть может, и умышленно не показывался по нескольку дней. Но мы знали, что он всегда где-то рядом и может всякую минуту войти к нам. И часто, бывало, сидя за макетом, вдруг почувствуешь кого-то, оглянёшься кверху и — видишь над собой в ракурсе седовласую голову с чёрными бровями, голову, которая как будто подпирает потолок. Он вошёл, и сразу это сообщилось особым ощущением, каким-то движением воздуха, и с кем-то вступил в разговор. Он произносит слова на свой особый манер, шепелявя, и вдруг — опять этот знакомый его раскатистый, счастливый, почти детский смех. Смотришь, не понимаешь, откуда у этого взрослого, великовозрастного человека сохранилась способность так весело смеяться и хохотать. И вновь вematриваешься в него, измеряешь его глазами. В этой небольшой комнате, среди людей среднего и высокого роста он — высоченный, «больше натуральной величины», хорошо сложенный, статный. По его лицу долго бродит улыбка, он щурится, сгибается своей крупной фигурой над макетом, заглядывает внутрь, залезает туда рукой... Рука большая, во всю величину площади, где я горожу семь беседок на фоне неба в облаках-барашках¹. От меня он переходит к соседу; затем смотрит, что делает Мейерхольд, этот всегда спокойный, непоседливый, а сейчас усидчивый, прилежный ученик, ежедневно перевоплощающийся из режиссёра в декоратора, из декоратора в режиссёра и заведующего труппой.

РГАЛИ, ф. 2022, оп. 1, ед. хр. 92, л. 1-2. Ср.: Ульянов 2004, с. 273, 274, 275.

¹ Эта фраза позволяет думать, что замысел декорации третьего акта «Шлюка» сложился в мае.

[5]

...папиросу и тут же исчезнуть. Станиславский рассеян. Он часто забывает портсигар, коробку с папиросами, как забывает имена людей, названия предметов, нужные слова. Это создаёт подчас комические положения и служит поводом для многочисленных анекдотов о нём. Действительно, есть что-то странное и вместе с тем притягательное в этом крупном, высоком, иногда кажется, высоченном, сосредоточенном на чём-то человеке, мысль которого не сразу встречается с мыслью собеседника, но если встретилась, и при том встретилась дружески, то происходит обнаружение душевной шири, наблюдательности, весёлости. Невольно смотришь и радуешься, откуда у него такой

неизрасходованный запас каких-то внутренних сил и этот непонятный у взрослого, сохранившийся от детства «безгрешный» счастливый смех? Ни у кого, кажется, лицо не выдаёт столько разнообразных эмоций и переживаний, как у Станиславского: смотрит ли он на сцену во время спектакля, репетирует ли или ведёт деловую беседу. Улыбка чередуется с сердитостью, даже со строгостью, когда он, щурясь, усаживается своею крупной фигурой перед макетом...

РГАЛИ, ф.2022, оп.1, ед.хр.92, л.50; ср.: Ульянов 2004, с.289.

[6]

Мейерхольд работает вместе с нами. Аккуратно каждый день он приходит в макетную, вырезает, клеит, мастерит — делает то, что делаем мы, художники.

Совместная работа даёт нам возможность ближе узнать этого несколько хмурого, загадочного на вид человека. Он часто молчит, не слышит, он будто глухой и — вдруг, будто очнувшись, раздражается какой-то весёлостью. Бросает смешную фразу, делает изумлённое лицо, ладонью касается своего лба, на котором играют, расходятся морщины, и делает какой-то жест в пространство. И смешная фраза, и просветлевший играющий лоб, и жест — у него всё свое, мейерхольдовское. Актёры — мастера рассмешить или гримасой, или словечком; у Мейерхольда есть всё, что полагается актёру, но он владеет ещё каким-то, ему свойственным даром: быть даже «ультраактёром», оставаясь при этом наивным до конца, сохранить то, что у всех исчезает так рано, — юность. Рассмешишь, он удивляется, отчего смеются вокруг, и — опять новое ребячество, новая шутка и снова деловитая серьёзность. По-детски он будет допытываться, отчего происходит насморк или ещё что-то в этом роде. Он способен всему удивляться, находить удивительное даже в самых простых вещах. Ножницы, карандаш он готов рассматривать со всех сторон, любоваться ими и любить их. Он так же относится и к человеку, если только он нашёл, что этот человек интересно сделан. Он любит изделия всякого рода, в особенности те, что рационально просты или созданы воображением.

С большим вниманием он смотрит, как делаются вокруг него сады, башни, «павильоны»...

Ульянов 2004, с.262-263; ср.: РГАЛИ, ф.2022, оп.1, ед.хр.92, л.50.

[7]

Мы изучаем «сцену». Но что значит сцена, когда в данном случае она должна быть совсем иная, чем та, которую мы могли бы взять за образец? Сама мысль об устройстве такого театра уже обязывает нас если не выдумать, то реформировать или упрощать его технику, существующие, уже успевшие <...>¹ подходы ко всему, с чем связано понятие о театральном действе и зрелище. Более чем кто-либо, за исключением Станиславского, Мейерхольд хорошо это чувствует и знает. Но нужно на опыте, вместе с художником, даже превратившись в него, нащупать то «новое», что должно возникнуть из сочетания живописца с режиссёром. Когда другие театральные люди только слышали, что существует какое-то изобразительное искусство, кот[орое] принято пристёгивать к театру для его надобностей, он знает, что дело обстоит совсем иначе. Есть настолько большая сфера этого искусства, что и театр, и архитектура, и внешний быт человечества находятся в зависимости от того, что какие-то изобретатели изобретают

то, что называется «стилем», «приёмом» и многим, известным только специалистам в этой будто бы закрытой для большинства сфере, но открытия которой становятся иногда покровом целой эпохи, как покров платья. В будущем Мейерхольд делается этим специалистом, а теперь он «доходит» на практике, учится.

Ульянов 2004, с. 261-262.

¹ Кушора в первопечатном тексте.

[8]

Макеты клеились, ломались. Обсуждались варианты, множество вариантов — их не счесть. Неудача злит, ещё более злят вечные справки с масштабом. Станиславский не иначе осматривает макет, как с линейкой с делениями в руках. Он измеряет, подсчитывает аршины, вершки. Сцена маленькая, клубная, на ней не развернёшься. Всего только пятнадцать аршин в диаметре. Нет карманов, кладовки — ничего.

Куда убирать, где хранить декорации? Как быть, как городить комнату с башней, улицу с большим горизонтом, огромные ворота перед замком, боскетный сад для большого количества действующих лиц и другие сложные многопланные декорации к пьесам намеченного репертуара? Приходится сокращать, отбрасывать лишнее, волей-неволей изобретать упрощённую, иногда совсем условную постановку. Станиславский твердит¹, что только маленькая сцена и развивает изобретательность и наталкивает на интересные открытия.

РГАЛИ, ф. 2022, оп. 1, ед. хр. 92, л. 50; ср. Ульянов 2004, с. 275.

¹ В другом наброске: «Но Станиславский, сокращая и упрощая нашу городьбу, твердит...» (там же, л. 2).

[9]

[...Пронин уже забыл,] что пришёл со мной и что, следовательно, и уходить нужно вместе. На мгновение он задумывается, но, быстро сообразив что-то, хватается меня за локоть и пытается вести к «интересному, нужному человеку». В макетную Пронин является с ворохом бумаги, картона и ролями для актёров. Но бумага и картон уже куплены. Мейерхольд слушает, но притворяется глухим. Он не сердится. Он молчит или улыбается. Пронин больше всего избегает этой улыбки без слов. Он готов даже оправдываться, если это нужно, но дело, которое он сделал, так важно, что можно говорить только о нём, иначе — всё пропало. И он торопится отрывками фраз, даже междометьями, привлечь внимание к этому делу, даже тогда, когда Мейерхольд стремится куда-то по лестнице, шагая длинными ногами через две ступеньки. Издали доносятся восклицания уже несколько охрипшего голоса:

— Да, но это страшно интересный человек. Ты увидишь, для театра находка!

Не один Пронин ищет людей, но состав сотрудников уже давно переполнен. При театре нужен настоящий композитор. Такой нашёлся — Сац. (Он в свою очередь рекомендует Глиэра.) Приглашается ещё художник — Егоров¹.

Ульянов 2004, с. 261.

¹ И.А. Сац появился в Студии в середине июня, В.Е. Егоров — в середине июля.

[10]

...Язык у него [Сапунова] тоже актёрский. Он мог бы быть хорошим режиссёром в той части, где требовалось умение компоновать группы, подбирать к ним колористическую среду.

Но он не любит работать один. Ему необходим «поддужный», соучастник по декоративной кисти, собеседник и хороводник. Таким оказался Судейкин. С ним он вошёл в театр, с ним же ушёл из него. Быть вдвоём для них более важно, чем находиться среди нас, тоже только начинающих изучать искусство декорации в макеточной мастерской Художественного театра. Свои эскизы они желают делать отдельно от нас.

Более того, они отрицают необходимость всяких макетов, считая их профанацией в деле художника. Пока мы — Денисов, Гольц и я — сообща обсуждаем предложенные каждому из нас пьесы и ищем оформление для них, они таинственно работают у себя дома над эскизами для «Смерти Тентажиля».

Ульянов 2004, с.262.

[11]

В 1904 [1905] году в Театре-Студии мне пришлось впервые работать со Станиславским. И хотя режиссёр по моей постановке был назначен другой и уже вёл репетиции по своим планам, придерживаясь, конечно, ремарок Гауптмана (пьеса «Шлюк и Яу»)¹, Станиславский резко оборвал...

РГАЛИ, ф.2022, оп.1, ед.хр.92, л.108.

¹ Репетиций «Шлюка» в мае не было, но начиналась разработка пьесы В.Э.Репманом, в робких набросках планировок следовавшего ремаркам Гауптмана, о чём свидетельствует его режиссёрский экземпляр (см. с.579).

[12]

Порученное мне оформление пьесы Гауптмана «Шлюк и Яу» наладилось не сразу. После долгих поисков я пошёл к Станиславскому, который до сих пор только наблюдал за мной, давая мне возможность вполне высказаться. Теперь он счёл нужным заново обсудить пьесу. Оказалось, что намеченная раньше трактовка пьесы в полном согласии с ремарками автора не способствует раскрытию его замысла.

Ульянов 2004, с.273.

[13]

Если с большой осторожностью Станиславский старался выбирать художников, боясь сделать промах, то ещё больше боялся держать театр на одном уже достигнутом, хотя бы и высоком уровне. Ему хочется идти дальше, расширять круг сценических возможностей.

И если в символических пьесах Станиславский, пытая себя, актёров и художников, проделывает исследовательскую работу и часто сам замечает какие-то недочёты, промахи и провалы, то в реалистических пьесах он остаётся во всеоружии опыта и знаний, крепко чувствует почву под ногами. Тут он полновластный хозяин, тут фантазия и выдумка его почти беспредельны. <...> Станиславский не терпел «павильона». Планируя комнату, он чертил на бумаге целую квартиру, вспоминая, где и когда он видел

что-нибудь интересное, нужное для данного случая, а если не видел, то, поставив себя на место героев пьесы, непременно устроил бы в их жилище, так, а не иначе, какую-нибудь характерную деталь. Знание стилей ему нелегко давалось. Да, он не любил, у него не хватало терпения перелистывать увражи; он предпочитал вспоминать эпохи по своим впечатлениям, полученным во время путешествий по разным странам. Средние века и готику он не любил, семнадцатый век собирался освоить, восемнадцатый уже освоил, девятнадцатый знал хорошо. Слово *знать* для Станиславского означало *чувствовать*. При его исключительной интуиции книжное знание не принесло бы особой пользы для его творчества. Он владел тем особым чутьём, которое отличает артистически одарённых людей [от прочих, лишённых воображения — *Зачёркнуто*]. Хорошо спланированная декорация для мизансцен должна быть так же хорошо спланированной в живописном отношении. Чувство его подсказывало, в каком направлении нужно искать эту убедительную живопись, необходимую и для выявления основной идеи пьесы или «сверхзадачи» по его терминологии.

Так, в постановке пьесы «Шлюк и Яу», над которой я работал в «Театре-Студии» в 1905 г. пришлось резко изменить весь план оформления спектакля, разработанный одним из режиссёров этого театра. Станиславский не согласился с его толкованием пьесы и потребовал перенести действие из XIII века в XVIII как для большего социального заострения, так и для импозантности живописного зрелища. На недоумение режиссёров и актёров, возражавших, что, по ремарке автора, действие происходит именно в XIII веке, Станиславский, по своему обыкновению сощурился, с добродушной актёрской улыбкой отмахнулся:

— Не верьте! Гауптман этот, да и другие тоже... Они не понимают. Если по их ремаркам ставить, они провалятся, эти писатели, со своими пьесами. Их пьесы будут слабее, хуже на сцене, чем в книге. Не верьте!

РГАЛИ, ф.2022, оп.1, ед.хр.92, л.78-78 об.

[14]

Как участнику Выставки исторических портретов¹ мне предстояло ехать в Петербург. Станиславский, недавно побывавший на ней, пришёл в восторг от портретов XVIII века и, в частности, от павильона, сделанного Бакстом. Этот павильон поддал ему мысль перенести действие «Шлюк и Яу» к этой внешне блистательной эпохе. Ни Сомов, ни Бакст, ни вообще петербургские художники-ретроспективисты не занимали меня настолько, чтоб следовать им, но действительно сама выставка произвела на меня большое впечатление. Теперь передо мною был театральный заказ, который нужно было исполнить однако в соответствии с замыслом наиболее опытного режиссёра, предвидевшего, что при таком оформлении пьесы даст занимательное действие.

Большинство костюмов для пьесы был[о] мною сделано на выставке. (Позже я убедился, что художнику, работающему на театр, необходимо пройти через эту эпоху, чтобы научиться и делать костюм...) Там же были намечены и основные мотивы декорации, исполнение которой было отложено на осень.

Ульянов 2004, с.264-265.

¹ На дягилевской выставке были показаны две работы Ульянова — портреты О.Л.Книшпер-Чеховой в роли Раневской и К.Д.Бальмонта (см.: Ульянов 2004, с.98).

[15]

Ещё в 1904 [1905] году он [Станиславский] даёт мне тайное поручение переговорить с Дягилевым¹ принять ближайшее участие в работах театра.

РГАЛИ, ф.2022, оп.1, ед.хр.92, л.123.

¹ Первоначально далее было: «...не согласиться ли он вступить в театр и на каких условиях». Поручение относится к лету 1905 года, согласие С.П.Дягилева было получено.

[16]

Репетиции происходили всё лето в Мамонтовке, в том самом сарае, где некогда начинал свою деятельность Художественный театр¹.

Около этого сарая, на траве писалась одна часть декораций, а другая, бóльшая, осенью в зрительном зале вновь отстроеного театра, который теперь уже определённо назывался Театром-Студией.

РГАЛИ, ф.2022, оп.1, ед.хр.92, л.49.

¹ Многие молодые участники Студии по ошибке считали, что их репетиции идут в том же помещении, где начиналась когда-то летняя работа МХТ.

[17]

Около сарая, на траве, писалась декорация, сюда же мы привозили макеты и эскизы на показ Константину Сергеевичу.

Помню сверкающий летний день, зелёную лужайку, качели, высоко в небо взлетает Василий Иванович Качалов. По лужайке, вся в белом, проходит красавица Мария Фёдоровна Андреева, в отдалении у забора стоит Алексей Максимович Горький. Очарованными глазами он смотрит на Андрееву. Мы, молодые художники, показав Константину Сергеевичу эскизы, бежим к реке, к лодкам, начинается весёлая прогулка¹.

Осенью большую часть декораций уже пишем в зрительном зале вновь отстроеного Театра-Студии.

Ульянов 2004, с.275.

¹ Речь идёт об 11 августа, дне просмотра летних работ Студии.

[18]

Итак, театр был готов или почти готов. Оставалось только его внутреннюю сущность заключить в соответствующую форму. Станиславскому и всем нам очень хотелось, чтобы он ничем не напоминал обычного театрального учреждения, а был бы чем-то вроде мастерской или клуба художников, артистического уголка, с обстановкой [не дописано].

Первое, что возникало само собой из понятия Студия — это картины на стенах, работы художников, составляющих коллектив театра, а также приглашаемых со стороны на постоянную или периодические выставки, устраиваемые в театре.

Стены, на которых должны были экспонироваться эти картины, теперь спешно красились, расписывались, так или иначе украшались по проектам нескольких из нашей группы художников.

РГАЛИ, ф.2022, оп.1, ед.хр.92, л.49.

[19]

...заканчивалось переустройство кулуаров. По замыслу организаторов вся обстановка театра, теперь наконец получившего своё имя Театр-Студия, — всё должно было соответствовать его основной идее.

Студия — лаборатория актёров и живописцев, а не просто театр как официальное учреждение. Всем хотелось увидеть то, чего не было в существующих театрах, крупных и мелких с их пышной величавостью или подделкой под неё.

Судейкин под впечатлением своей поездки в Италию взялся устроить венецианскую комнату, мне было поручено заняться овальным залом (фойе), сделать из него нечто вроде боскета, Гольцу буфет, Сапунову и Бромирскому коридор для скульптуры. Через некоторое время все эти комнаты, до сих пор отведённые для подделок декораций и столярных работ, были освобождены — и являли тот вид, на который мы рассчитывали.

Этот вид был действительно неожиданный. Не [на] всех одинаково он производил впечатление. Критики поторопились со своим суровым осуждением наших затей. Нужно было предоставить времени для настоящих оценок сделанного тогда, в эпоху нашей юности и нашего художественного дерзания.

РГАЛИ, ф. 2022, оп. 1, ед. хр. 92, л. 52. Ср.: Ульянов 2004, с. 312-313.

[20]

С начала осени репетиции, шедшие всё лето в Малаховке [Мамонтовке]¹, были перенесены в отремонтированный театр.

Теперь началась ещё более напряжённая работа и артистов, и художников. Все собрались в одно место; черновая работа была закончена, начался второй фазис, наиболее ответственный: проверка всего сделанного, корректура, а вместе с нею вставал вопрос: хорошо ли, удачно ли подобраны лица, хорошо ли, удачно ли проделано всё.

Не возникает ли теперь и второй вопрос. Быть или не быть театру?

Мейерхольду, более чем кому-либо, предстояло разобраться во всём и, как капитану на пароходе, последний раз заново почувствовать погоду — дать сигнал отчаливать! Всё чаще и чаще он бывает сосредоточен, даже хмур. Художники, маляры, столяры, актёры, актрисы — все идут к нему, разрывают его на части. Его ловят на каждом шагу, требуют внимания. В одном углу стук молотков, в другом голоса на сцене². Репетируют.

Мне, работающему в зрительном зале, приходится ежедневно наблюдать за происходящим там, за рампой. Под слова актёров, возгласы режиссёров, следящих за действием, я стараюсь осилить непривычное мне дело — обращение с декоративной кистью. В первый раз я взялся за эту кисть и не знаю, что выйдет. Если приставленный ко мне уже опытный маляр с затаённой усмешкой, но услужливо подвигает ко мне черенки и вёдра с красками, то мои сотоварищи, более всего Судейкин, почти не считают нужным скрывать насмешку.

Понадобилось немало дней, чтоб эта насмешка заменилась вдруг некоторою улыбкой одобрения. Я всё более увлекаюсь, захожу в новую для меня роль художника-маляра. И в результате наиболее трудную задачу преодолеваю сравнительно легко: «раскрываю» задник, изображающий небо в облаках-барашках³. Одновременно с писанием декораций нужно следить ещё и за столярной работой, за конструкцией, которой в

моей декорации отведено почти первенствующее место. То, что под этим словом подразумевается теперь как нечто обыкновенное и даже успевшее надоесть, тогда было впервые поставленной проблемой. К утверждению этого постановочного метода, помимо художественной необходимости преодоления рутины, настраивала жизненная необходимость: как бы ни велик был склад декораций, он всегда бывает недостаточен, а в данном случае и размер сцены нуждался в упрощении, более во фрагментах, чем в целом громоздком сооружении.

Было немало промахов со стороны каждого из нас, не привыкших к лаконизму творчества, да и самый срок для неизбежного преодоления был недостаточен для поставленных задач. Но от преодоления ошибок в дальнейшем нас мог предостеречь пережитый опыт: ведь театр устраивался не на один сезон. Но всё, с чем связаны восторженность и художественный подъём, было сделано. Работали все с редким, уже неповторимым потом подъёмом.

Темпы работы ускорялись ещё финансовым положением театра, который требовал много денег, а крупного мецената не было. Из тех, кто мог бы называться так, — С.И.Мамонтов, теперь разорившийся, приглашён в качестве почётного консультанта.

Такая же роль была предложена и Серову, но тот отказался, заявив, что не считает себя большим специалистом по театральному делу⁴.

Консультантом по литературной части избран В.Я.Брюсов.

Заседания происходили часто, без повесток; почти все принявшие участие в разных комиссиях присутствовали ежедневно и сообща обсуждали каждый текущий момент.

Ульянов 2004, с.265-266.

¹ В своих набросках Ульянов не раз по ошибке называет Мамонтовку Малаховкой. Репетиции в Москве возобновились 22 августа.

² В первопечатном тексте повторена, очевидно, оплошность автографа: «...в другом голова на сцене».

³ В первопечатном тексте также повторена, очевидно, оплошность автографа: «...в облаках-бараках».

⁴ В одном из вариантов очерка о В.А.Серове Ульянов вспоминал: «Моим театральным работам и увлечению театром Серов не сочувствовал. Вместе с К.Коровиным он всячески старался отвлечь меня от театра и подыскивал для меня заказы на портреты. Быть может, из-за театра он сильно невзлюбил и мою театральную “Принцессу”, написанную с одной актрисы в её роли из “Шлюк и Яу”. Серов как бы по принуждению давал свои отзывы о моих работах для Театра-Студии Станиславского, несмотря на то, что его друг Дягилев расхваливал их» (*Ульянов 1959, с.51*). Отзыв Серова о «принцессе» был суров: «От этой барыни у меня заморозило щёку» (там же, с.4). Характеризуя свои портретные работы, Ульянов писал: «Моя постановка “Шлюк и Яу” и мой “конструктивный” портрет воображаемой “Принцессы”. Это совпало с моментом моего увлечения архитектурной сценой» (*Ульянов 2004, с.74*).

[21]

Заседания всегда вёл Мейерхольд — на них он был совсем другой. Тут можно было увидеть не только запоминающийся профиль, но и фас как человека и деятеля.

А репетиции? Посторонние, вход которым запрещён, не знают, что такое репетиция. Только артисты, которые репетируют, да ещё работающие в театре знают,

что это за интересный, скрытый от публики процесс. Этот процесс обретает особое значение, когда его ведёт большой режиссёр. Процесс интересен в каждом искусстве. Театральное искусство, может быть, лучше и тоньше познаётся в момент лабораторной работы, когда ищут то...¹ Публика, получающая в готовом виде сработанный спектакль, лишена возможности видеть лучшее, не только зрелище, само по себе исключительное, но и зарождение и обработку той идеи, которая знаменует творчество режиссёра. Мейерхольд удивителен — это сознание возникает невольно при виде этого человека, вырастающего в своём подъёме до того роста, который он имеет в искусстве. Сколько лиц увидишь на его лице, и на смену человеку в профиль появляется много лиц в нём одном. Пронин окаменеваает и делается почти неподвижным. Не отрываясь, он смотрит на гипнотизирующие жесты своего «начальника». Если час тому назад и через час молодые актёры будут смотреть на него с восторгом, то теперь сам Борис смотрит, боясь пропустить жест Мейерхольда. Только в конце репетиции он приходит в своё прежнее состояние, опять делается Прониным со своими манерами постоянного энтузиаста, среди которых заметны жесты того, кто так волновал группу². Он опять готов скатиться с лестницы, чтобы поймать кого-то, но окрик Мейерхольда призывает его к порядку дня.

Порядок дня обширен. У Мейерхольда не хватает сил справиться с новыми ежедневно накапливающимися делами. Не всё идет так гладко, как хотелось бы ему. Он не совсем доволен работой других режиссёров. Актёры у них скучают³. Игра не слажена. Есть недовольные. В каждом театре бывают недовольные и обиженные. Нужно уметь примирять их. Есть и балласт, тормозящий дело. Появляются и враги. Кто они? Здесь они, в театре, или где-то там? <...> Но Мейерхольд умеет ладить или должен уметь ладить. Чего стоит эта работа, когда есть своя? Часто он бывает задумчив, неразговорчив, но опять — ведь он Мейерхольд, ведь он Ванька-Встанька. Он уже смеётся, опять делает свой жест ото лба в пространство. Все верят в будущее театра. Ведь во главе стоит опытный человек, а рядом с ним — Станиславский.

Ульянов 2004, с.263-264.

¹ Далее, как отмечено Л.Л.Правовой, часть текста утрачена.

² Очевидно, следовало бы читать: «...так волновал труппу».

³ В первопечатном тексте явная нелогичность, восходящая, возможно, к опiske в автографе: «Актёры у него скучают».

[22]

Наше рвение настолько увлекло Станиславского, что он первое время совсем не замечал излишеств и ошибок в творимых нами делах; он всячески даже поощрял нас, как бы продолжая командовать идти всё дальше вперёд, пока не одумался, не взвесил реальностей и сразу не остановился...¹

Эта остановка означала очень многое. Было много причин. Внутри театра наблюдалось несогласие, что-то вроде раскола в труппе²; интриги. <...>

Он равнодушно смотрел на почти законченную буфетную комнату, на коридоры, украшенные скульптурой Бромбергского, ученика Врубеля; пожимал плечами в венецианской комнате, декорированной Судейкиным... Быстро проходил, как бы боясь быть задержанным для беседы. Уже не слышалось его бодрого голоса, а тем более смеха³.

Он будто вдруг состарился или захварывал.

РГАЛИ, ф.2022, оп.1, ед.хр.92, л.3. Ср.: Ульянов 2004, с.266-267.

¹ В другом наброске: «Он сразу изменился, как будто одумался или чего-то испугался. Нам, художникам, многое было неведомо во внутренней жизни театра, как неведомы и взаимоотношения трёх директоров и их материальные дела» (РГАЛИ, ф.2022, оп.1, ед.хр.92, л. 49).

² Далее зачёркнуто: «...борьба за первенство».

³ Вариант: «...как бы боясь встречи со многими из нас. На его лице уже не было прежней приветливости» (там же).

[23]

Перемену в Станиславском все замечали, но дело продолжало идти своим порядком, оживляясь. При стуке молотков, на сцене, в зрительном зале, в буфетной, в фойе, повсюду — здесь спешат, дошивают костюмы, тут же дописывают декорации, там заканчивают бутафорию, в соседней комнате идут репетиции, а рядом — заседание. Рабочие спуют, всюду везде Борис Пронин, актёры. Медленно, незаметно проходит некогда всесильный С.И.Мамонтов. Появляется В.Брюсов, Илья Сац и другие: известные и малоизвестные имена. Теперь образуют они Художественный совет¹, на котором поставлено множество вопросов, из которых главный: когда открывать театр? Что сделано, что остаётся доделать, кого нужно ещё пригласить?.. Ежедневно идут заседания, ежедневно выясняются недочёты, ежедневно растёт волнение².

РГАЛИ, ф.2022, оп.1, ед.хр.92, л.4; ср. Ульянов 2004, с.267.

¹ Вариант: «Всё чаще созывается художественный совет, консультанты...»

² Далее зачёркнуто: «...боязнь за успех театра, за участь актёров и замыслы Станиславского».

[24]

Кажется, один только Мейерхольд сохраняет спокойствие или он решил не сдаваться, когда все вокруг, вероятно без особых причин, теряют уверенность в будущем театра. В труппе происходят какие-то нелады, раскол, интриги; внутри театра и за его стенами уже появились, уже действуют враги. Но где, когда кулисы перестали бы быть кулисами, а тем более в новом нарождающемся театре, когда атмосфера интриги и вражды бывает особенно острой. Мейерхольд пользуется своим влиянием на молодёжь, стараясь возратить необходимую дисциплину, и всё как будто налаживается...

Ульянов 2004, с.267.

[25]

Однажды вбегает на заседание Брюсов и, едва переводя дыхание, произносит:

— Там около дома генерал-губернатора стреляют казаки, рабочие...

Больше он ничего не мог сказать, да и не нужно было — мы все давно знали, что в Москве неспокойно. Репетиции прерваны. Заседание закрыто¹.

1905 год. На улицах безлюдно. Патрули, по ночам выстрелы. Так несколько дней, потом будто поутихло. Работа в театре расклеилась, репетиции плохо налаживаются, а срок открытия всё ближе и ближе². Но как быть, когда происходят такие события? Возможно ли теперь открывать театр с репертуаром, не отвечающим настроениям

массе? Из репетируемых пьес разве «Шлюк и Яу» в каком-то отношении имеет социальное значение. А все другие пьесы?

Распустить труппу, создать новый театр, но разве возможно сделать это сразу, да и есть ли необходимые пьесы? А средства на новую подготовительную работу? Где они, когда все имеющиеся до сих пор деньги уже поглощены театром без остатка.

Ульянов 2004, с. 277-278.

¹ Инцидент произошёл 18 октября. Толпа, митинговавшая на Театральной площади, двинулась к дому генерал-губернатора на Тверской «с требованием амнистии», затем «близ Страстной площади она встретилась с арестантской каретой, ехавшей со Страстного бульвара в Гнездиновский переулок, и хотела освободить заключённых в ней, но кучер погнал лошадей», карета въехала во двор дома градоначальника (так в 1905 г. именовался глава московской полиции), преследователи «разбили камнями несколько стёкол в окнах охранного отделения», находившиеся рядом, «из глубины двора выбежали городовые и стали стрелять из револьверов», «несколько человек упало, в том числе одна девушка 19-20 лет, оказавшаяся убитою наповал, и несколько раненых», «убегающая толпа тоже сделала несколько выстрелов» (*Русские ведомости*, 19 октября 1905). В толпе оказался В. Я. Брюсов, направлявшийся, очевидно, на Поварскую в театр. «Он, Валя, замешался [замешкался?] в толпе, которая стала громить дом полицмейстера, по толпе дали залп. Как Валя рассказывает, совсем рядом стоявшего человека ранили», — писала на следующий день И. М. Брюсова (*ЛН*, т. 98, кн. 2, с. 195). Казаки в газетном отчёте не упомянуты.

² В другом наброске: «Но как быть, возможно ли открывать театр с таким репертуаром теперь, когда происходят такие события большего значения, чем искусство? Перерастают искусство. До искусства ли? Если нужен театр, то такой ли нужен теперь репертуар? Из репетируемых пьес разве только «Шлюк и Яу» имеет ещё какое-то социальное значение. А все другие пьесы... <...> Распустить труппу, создать новый театр... Станиславский теряет самообладание. Войдя днём в зрительный зал и взглянув на тёмную неосвещённую сцену, где устанавливалась декорация, он крикнул кому-то: декорации куда не годятся! Случайно находившийся здесь автор попытался было сказать, что нельзя судить о декорациях, когда они даже не освещены, но Станиславского уже не было в зале. Мейерхольд хранил внешнее спокойствие. Вскоре начались генеральные репетиции. Зачем они? Каждый актёр и рабочий чувствовали, что театру не быть. В такие дни он не к месту, однако как-никак нужно проверить, кому-то показать работу, отчитаться» (*РГАЛИ*, ф. 2022, оп. 1, ед. хр. 92, л. 4; ср.: *Ульянов 2004, с. 313*).

[26]

Приближалось начало сезона, а вместе с ним и открытие театра. Но не с чувством радости, а с тревогой мы ожидали день первого спектакля.

Начались закрытые генеральные репетиции. В. Брюсов, присутствовавший на каждой из них, сообщал в кулуарах о надвигающихся событиях. Москва была неспокойна. Условия для открытия театра были неблагоприятны. Это чувствовали как те, кто собирался экзаменовать нас, так и мы, готовящиеся к экзамену.

РГАЛИ, ф. 2022, оп. 1, ед. хр. 92, л. 52.

[27]

Наконец, настал день показа. В первый раз зрительный зал наполнился посторонними людьми, публикой. Но эта посторонняя театру публика была в то же время

своя по Художественному театру. Это были его артисты во главе со Станиславским и Немировичем-Данченко.

РГАЛИ, ф.2022, оп.1, ед.хр.92, л.4.

[28]

Через несколько дней начались генеральные репетиции. Это были мучительные дни. Зачем генеральные репетиции, когда театру всё равно не бывать? И хотя репетиции должны были когда-нибудь наступить и к ним давно готовились с тревогой и надеждой, — они, казалось, наступили неожиданно, внезапно и застали всех врасплох.

В первый раз зрительный зал наполнился публикой, но эта публика была особенная, на снисходительность которой рассчитывать было нельзя, — артисты Художественного театра во главе с Немировичем-Данченко и Станиславским (ведь никто так строго не судит, как специалисты).

Первый показ — «Смерть Тентажиля» Метерлинка. Художники Судейкин и Сапунов. На сцене полумрак, видны только силуэты людей, плоскостная декорация, без кулис, задник повешен почти у рампы¹. Это ново, по-новому со сцены доносится ритмическая речь актёров. Медленно развивается действие, кажется, время остановилось. Вдруг оклик Станиславского: «Свет!» Зал вздрогнул, шум, переполох. Судейкин и Сапунов вскакивают с мест, возражают. Голос Станиславского: «Публика не может долго выносить мрак на сцене, это не психологично, нужно видеть лица актёров!» Судейкин и Сапунов: «Но декорация рассчитана на полумрак, на свету она теряет весь художественный смысл!» Наступает опять тишина, в которой бьётся размеренная речь актёров, но уже при полном освещении сцены. Но едва дали свет, как погибла вся декорация, началось расхождение, разноречивой живописи и фигур действующих лиц. Станиславский встаёт, за ним встают зрители. Репетиция оборвана, постановка не принята².

Ульянов 2004, с.278.

¹ В другом наброске: «Первой репетицией была “Смерть Тентажиля”. До сих пор секретно исполняемые декорации были показаны. <...> Особенность их состояла в том, что они представляли один задник без кулис, повешенный почти около рампы. Фигуры действующих лиц при слабом свете софита казались также написанными, только движение их и голоса напоминали о том, что перед нами живые люди. Как бы ни относиться к такого рода замыслу, нужно признать, что он был нов и отвечал духу самой пьесы» (РГАЛИ 2022, оп.1, ед.хр.92, л.52).

² В другом наброске далее: «Но едва дали свет, как погибла вся декорация. Началось расхождение живописи, рассчитанной на полусвет, и на ней фигуры действующих лиц. Явилась необходимость дать новую концепцию» (ср.: *Ульянов 2004, с.267-268*).

[29]

Что было с другими постановками, я не помню; кажется, они не вызвали особых возражений — и только¹. Оставался последний показ «Шлюк и Яу» — комедии Гауптмана, над оформлением которой работал я. И так как эта постановка являлась последним показом, то она приобретала особое значение для последующих выводов о работе театра.

Публика спокойно, как ни в чём не бывало, торжественно усаживалась по местам². Но актёры и мы все, люди театра, напряжённо ждали чего-то. Раздвинулся занавес.

На сцене высоченные ворота замка. Над ними я долго мудрил и, кажется, перемудрил. Только сейчас я вижу, что можно было сделать проще и легче³. Пьяный Яу, по режиссуре Станиславского, запутался и упал в дверях, сделанных в виде вертушки. Герцог, задумавший позабавиться над бедняками, предлагает отвести их в замок и там разыграть с ними комедию. Охотники, свита герцога тащат Яу и Шлюка вглубь сада и скрываются за сеткой трельяжа⁴. Первый акт кончился. На лицах публики никакого выражения. Антракт. На сцене перестановка декораций, вместе с рабочими я прилаживаю составные части конструкции. У всех вопрошающие глаза. Актрисы в огромных кринолинах⁵, тоже с неподвижными, чужими глазами, как бы не понимая, что происходит, и не узнавая никого вокруг, ждут момента, чтобы занять свои места на сцене. Я тороплюсь в зрительный зал. Что-то будет?

На сцене семь принцесс сидят в семи беседках трельяжа, сквозь которые сверкает небо в облаках-барашках. За сценой музыка Глиэра. Семь принцесс вышивают золотую ленту во всю длину сцены, композиционно объединяющую их. Громкие аплодисменты сначала первых рядов, затем всего зрительного зала. Я вздрогнул. Аплодисменты мне, художнику, показавшему первый раз свои силы в декоративной области⁶. Это ободрило меня, и мне показалось, что тревога всей труппы за будущность театра совершенно напрасна, всё обойдётся как надо... Остальные акты прошли хорошо, но лица актёров продолжали быть напряжённо вопрошающими⁷.

Ульянов 2004, с. 278-279.

¹ Первоначальные наброски: «Другие пьесы не вызывали возражений — при молчаливом осмотре они, казалось, были приняты» (*Ульянов 2004*, с.268); «Что было на других репетициях других пьес, я не помню. Кажется, они сошли лучше, не вызвали возражений, но также не вызвали и одобрения» (РГАЛИ, ф.2022, оп.1, ед.хр.92, л. 4 об). Ульянов мог иметь в виду показ «Ганнеле» («всей пьесы», 19 октября), состоявшийся в промежутке между генеральными репетициями «Тентажиля» и «Шлюка».

² В других вариантах: «Опять та же публика — главные деятели Художественного театра во главе со Станиславским. (Вместе с ними пришёл и мой приятель по Училищу живописи Сулержицкий, теперь, по-видимому, исполняющий какую-то роль при нём в Художественном театре.) В этот вечер Мейерхольд не был хмур, хотя имел большие основания к тому. Что-то печально-торжественное было в его лице, котор[ое] я не мог разглядеть. Его родственник [брат, Владимир Эмильевич], сделал такое же лицо и окидывая взглядом собравшихся, дал разъяснение: приехали закрывать!» (*Ульянов 2004*, с.268). «“Ну, как? — многозначительно кивнув головой в сторону первых рядов кресел, спросил меня кто-то из актёров, — экзаменаторы!” — “А что?” — не догадывался я. — “Что? Конеч. Сегодня конец”. Каркнул и отошёл в сторону, а публика спокойно, торжественно усаживалась по местам как ни в чём не бывало» (РГАЛИ, ф.2022, оп.1, ед.хр.92, л. 5).

³ Варианты: «Вместо двух половинок дверей я придумал вертушку в виде карусели с амуром наверху. Получалось забавно, когда в этой вертушке путался пьяный Яу, но не лучше ли было сделать попроще, то самое, что имелось в моих эскизах» (*Ульянов 2004*, с.268). «Только сейчас стало видно, как можно было сделать и проще, и легче, по другому моему варианту. Ну, что делать, так часто бывает: остроумие приходит на следующий день» (РГАЛИ, ф.2022, оп.1, ед.хр.92, л.4 об.). Это ранний неиспользованный замысел с сожалением вспоминал Мейерхольд: «...ни ворот, ни решётки, только боскетные арки с плетёными корзинами; за ними — клумбы цветов» (*Мейерхольд 1968*, ч.1, с.109).

⁴ Вариант: «...свита герцога тащит Яу, толкает Шлюка».

⁵ В черновых набросках Ульянова о Станиславском есть упоминание о том, как «когда-то в 1905 г., на монтировочной репетиции «Шлюка и Яу» он учил актрису, одетую в костюм принцессы XVIII века, как надо садиться, чтобы кринолин не поднялся бы вверх, обнажив её до пояса, отчего она вчера упала на глазах всей труппы в обморок со стыда» — «нужно обеими руками слегка взяться за обруч, второй сверху и, лавируя этим обручем, осторожно присаживаться на край стула»; «Станиславский, руками, изображая, что он с кринолином, показывает, как надо управляться с ним» (РГАЛИ, ф.2022, оп.1, ед.хр.92, л.79; ср. *Ульянов 2004*, с.286).

⁶ Вариант: «Аплодисменты мне, художнику-станковисту, пожелаем сделать экскурс в театр... Большое, но и грустное утешение в момент, когда последние часы театра уже сочтены».

⁷ «Остальные акты не вызвали аплодисментов, и мне стало, конечно, неинтересно. Всё равно театр закрывают, а что его закрывают, это стало известно теперь всей труппе, хотя никто из директоров о том и не промолвил ни слова» (РГАЛИ, ф.2022, оп.1, ед.хр.92, л.6).

[30]

А через несколько дней произошло то, чем должна была завершиться общая драма актёров и художников — ликвидация театра. В первой роли теперь выступил бухгалтер, в присутствии Станиславского подсчитавший денежные расходы и объявивший день, когда можно будет получить оставшееся в полный расчёт...

РГАЛИ, ф.2022, оп.1, ед.хр.92, л.6.

[31]

Мейерхольда я вижу теперь в его квартире. Он молчаливо пьёт чай, закусывает французской булкой. Рассаживает по комнате. Смотрит в окно.

Переезжает на другую квартиру — опять та же французская булка, опять задумчивые позы у окна.

Иногда застаю В.Брюсова. Мейерхольд оживает, возникают новые проекты. Революционное время требует и революционного театра¹. Помещение есть. Почему бы не снять то, что недавно было Театром-Студией? Но деньги. Кто даст денег на революционный театр?

Реже бывает Пронин. Но однако на улице опять иногда слышишь знаком[ый] оклик и видишь поднятую руку. Он торопится по обыкновению сказать что-то очень важное. Он нашёл выход из положения. Он уже нашёл нужного человека, но даст ли этот человек денег на театр.

Пронин — энтузиаст. Он решил быть энтузиастом до конца дней своих. Он повторяет жесты, виденные у Мейерхольда, но сам Мейерхольд остался без жестов. Он опять — нищий студент, безработный. В Москве делать ему уже нечего, вскоре он убеждается в этом и уезжает в Петербург.

Ульянов 2004, с.268-269.

¹ Вспоминая ноябрь — декабрь 1905 г., Ульянов писал: «Над головой одна-две жужжат пули... Захожу к Мейерхольду, который вместе с Брюсовым решает открыть революционный театр...» (*Ульянов 2004*, с.57).

[32]

Эпоха Театра-Студии — совсем особая эпоха в театральном мире. Но даже театраль- ный мир не знает того, что готовилось быть потрясением всем. Об этом театре знают

только те, кто был участником его, молодая труппа и мы, тогда молодые художники. С закрытием этого театра была похоронена наша юность.

Теперь, по прошествии... лет¹, невольно возникает вопрос, какая же из многих причин закрытия Театра-Студии была наиболее *важной*: если несработанность постановок, то в каких отношениях: художественного оформления или актёрской неподготовки?

Ульянов 2004, с. 269.

¹ Так в первопечатном тексте.

[33]

«Театр-Студия». Какой это театр, да и был ли он когда-нибудь? Кто может подтвердить это? Где свидетели, где участвующие лица? Что после себя оставил этот театр, да и оставил ли он что-нибудь? Кто может доказать значительность или какую-либо примечательность этого театра?

Для многих возникновение, бытие и деятельность его остаётся до сих пор загадкой, каким-то мифом. Требуется почти археологические раскопки, чтобы из пепла прошлого извлечь какие-то фрагменты, подтверждающие, что этот театр действительно существовал, что он действительно делал что-то и проделал сложный путь поисков в различных направлениях сценического актёрского и живописного искусства; и что, делая промахи, он дерзал и своими опытами составил некую поучительную страницу, на которой внесено имя Станиславского. Одно это уже говорит о чём-то очень большом.

Театр эфиреид, сверкнувший в пространстве, чтобы погаснуть. Прделанная там работа может считаться бесследной лишь теми, кто не был допущен в эту лабораторию, положившую начало другим студиям и филиалам, созданным Станиславским.

А если немногие, видевшие постановки Театра-Студии, могут в чём-либо упрекнуть, то хотелось бы увидеть, в чём и кого. Упрекнуть можно разве только в том, что мы все собранные там, были недостаточно пожилыми, [да и] было ли доведено всё к надлежащему законченному виду, чтобы можно было судить о наших общих ошибках, и были ли эти ошибки так неисправимы? Одна из ошибок — это юность.

РГАЛИ, ф. 2022, оп. 1, ед. хр. 92, л. 6. Ср.: Ульянов 2004, с. 280.

[34]

Некоторые думают, что первый по времени филиал Художественного театра, имевший свою эпоху и свою историю, был только капризом, затеей непрактичного человека, его ошибкой. Если это и так, то во всяком случае нужно сознаться, что он был делом энтузиаста Станиславского, а это есть уже то, без чего был бы для нас чужд и далёк сам Станиславский.

РГАЛИ, ф. 2022, оп. 1, ед. хр. 92, л. 73.

303. Л. А. Сулержицкий. Илья Сац в Художественном театре

...Сац — яркий, резкий в своих красках, капризный и упрямый в своей правде, как ребёнок, привыкший делать всё только так, как он хочет, — обладая даром коллек-

тивного творчества и любя и чувствуя сцену, мог с ней сливаться воедино, до полной нераздельности.

Первою работою Саца для театра была его музыка к «Смерти Тентажиля» Метерлинка, которую готовила к постановке Студия Художественного театра в 1905 году. Студии этой, как известно, не суждено было показать свою работу публике, но целый ряд пьес был разработан ею, и в числе этих пьес «Смерть Тентажиля».

Здесь Сацу нужно было найти приближающуюся смерть — мистический ужас перед нею, рождающийся в бессознательной душе ребёнка.

Сац сжился с вещью, пережил её, написал музыку, в которой участвовал довольно большой хор и оркестр. Но как сделать, чтобы хор не звучал как хор, поющий в опере за кулисами. Как найти такое звучание хора, которое не напоминало бы оперу. Хор состоял из хороших молодых певцов, и каждому из них хотелось показать свой тембр, хотелось, чтобы всё это хорошо звучало. А Сац требовал «поменьше диафрагмы», как говорил он.

— Не надо мне вашего металла, не опирайте звука, шепчите, дайте больше воздуха в звуке; к чему тут животный темперамент, зачем столько любовников в голубом трико, когда умирает ребёнок, — спрашивал он.

И хор недоумевал. Хор не должен звучать как хор, от него хотят, чтобы он отказался от того, что он считает в себе самым ценным. Это казалось им тем более странным, что сам Сац, составляя хор, был страшно требователен и искал хороших голосов.

И потом уже, гораздо дальше, после целого ряда репетиций, было понятно, что Сац, уничтожая хор как хор, сводя его в данном случае к какой-то части сценического воплощения пьесы, в то же время поставил перед ним громадную задачу — пережить глубоко ужас смерти, вылить его в каких-то столах души, уничтожить во всех звуках, во всей музыке материал, чтобы леденящее дыхание смерти носилось в воздухе так же незримо, как мы это ощущаем в своей душе. И он умел зажечь хор, заразить его своим интересом, сделать всех сообщниками в достижении своих задач — на это у него были совершенно исключительные способности. Но достигнув многого в одухотворённости исполнения, Сац всё же был недоволен, так как самый звук был ещё слишком материален и знаком, всё ещё чувствовалось, что где-то в люке стоит хор и поёт по палочке дирижёра.

В поисках другого звучания, в поисках уничтожения материала, Сац велит хору петь с закрытыми ртами, присоединяет к оркестру шуршание брезентов, применяет каким-то особым образом медные тарелки, ударами воздуха из мехов заставляет звучать гонг и т.д. И добивается, наконец, впечатления, которого не забыли до сих пор все, кто присутствовал на этой репетиции.

Кроме способности быть глубоко психологичным в своём музыкальном творчестве, кроме того, что Сац, обладая темпераментом драматического актёра, шёл всегда неразрывно в связи с тем, как складывалась пьеса в душе актёра, он ещё прекрасно чувствовал стиль, угадывал принцип той или иной постановки.

Печатается по: *Илья Сац*. М.-Пг., 1923, с. 71-73. Повторено: *Илья Сац*. Из записных книжек. Воспоминания современников. М., 1968, с. 22-24.

О том же вспоминал Р.М.Глиэр, работавший параллельно с Сацем, сочиняя музыку к «Шлюку и Яу»: «Илья Александрович сразу увлёкся сочинением музыки к “Тентажилю”. Пи-

сал быстро, с захватом, едва успевая инструментовать сочинённое. Доминирующую роль во всей музыке играли хоровые номера. Партия хора была необычайно трудна. Хроматические ходы целыми аккордами, казалось, возможны были только в инструментальном исполнении. Но Илья Александрович, сам руководивший разучиванием хоровых партий, добивался такого виртуозного исполнения, что всякое сомнение в реальной осуществимости их исчезало. Всё лето студия лихорадочно готовилась к постановке. Илья Александрович был совершенно поглощён исканием новых звучностей как в оркестре, так и в хоре. Мистическая музыка, проникновенно передававшая внутреннее содержание драмы, требовала новых, нереальных звуковых красок. Кто бывал на репетициях “Тентажиля”, тот помнит жуткую красоту как самой музыки, сливавшейся в одно целое с драмой и декорациями, так и необычных звучностей, впервые найденных И.А.Сацем» (*Сац 1923*, с.96).

304. В.А.Подгорный. Из воспоминаний

...Я неожиданно получил от моего приятеля Бориса Пронина очень короткое, но очень важное письмо, в котором, примерно, было сказано следующее: «Приезжай немедленно в Москву, в Пушкино. Организовано дело Станиславского и Мейерхольда, нам нужен второй суфлёр».

Я немедленно приехал в Пушкино, не имея ни копейки денег. В лесу нашёл сарай, в котором, как мне сказали, происходили репетиции. Я знал по газетам, что Станиславский решил основать такого рода театр, где будет происходить работа экспериментального порядка над новым репертуаром. Для участия в этом деле он пригласил в качестве главного режиссёра В.Э.Мейерхольда. Это имя в то время очень много говорило о себе. Правда, о Мейерхольде в то время в Москве говорили меньше, чем о Станиславском, но всё-таки эти два имени были весьма привлекательны для меня.

Я приехал в Пушкино, нашёл там сарай, вошёл туда, увидел, что какой-то человек с рыжей бородой, сидящий за столом, что-то писал.

Я к нему обратился и назвал себя, он сказал мрачно: «Ах да! Ну, подождите».

Я сел ждать. Оказалось, что Бориса Пронина, который меня вызвал, третий день нет в Пушкино, где он — неизвестно. Я был в отчаянном положении, потому что у меня не было ни копейки денег. Мне негде было ни поесть, ни приклонить голову. Обрато поехать я не мог, хотя это было в тридцати километрах от Москвы. Этот человек с рыжей бородой оказался впоследствии небезызвестным режиссёром А.П.Зоновым.

Постепенно в этот сарай стали сходить актёры. Многие из них мне были тогда незнакомы. Это были В.В.Максимов, И.Н.Певцов, который перешёл в Театр-Студию от Мейерхольда. Это были совсем юные, только что вышедшие из театрального училища актёры Бецкий, Ракитин; актрисы Волохова, Жихарева, только что окончившая школу Художественного театра.

Началась репетиция. Для меня пьеса была не понятна. Впоследствии я узнал, что это была «Смерть Тентажиля» Метерлинка. Репетиция шла необычным для меня методом, и я сидел заморожённый тем, что я видел. Мне сказали, что репетицию ведёт Мейерхольд, я робко сидел, смотрел, слушал и ждал.

Наконец, меня подвели к Мейерхольду, познакомили с ним. Он сказал:

— Ах, знаю, подождите, пока кончится репетиция!

Репетиция окончилась, все актёры ушли, а Мейерхольд скрылся в каморку, сделанную в том же сарае. Наступила полная тишина. Ночь. Я слышу, что Мейерхольд там сидит. Жду. Часа в два ночи Мейерхольд вышел из каморки, удивлённо взглянул на меня.

— Вы что здесь делаете?

— Я вас жду.

— Ах, я забыл, завтра поговорим, до свидания!

Я остался один, лёг на сцене, укрылся какой-то шкурой и проспал до утра. На следующее утро была репетиция пьесы «Комедия любви» Ибсена, которую опять вёл Мейерхольд. Мейерхольд явился в сарай, узнал меня.

— Ах, отлично! У нас суфлёра нет, вы будете суфлёром.

Так как я никогда в жизни не суфлировал, то очень испугался; меня посадили на стул, и я начал суфлировать. Я сразу понял, что никак не умею это делать, потому что актёры были от меня как от суфлёра в ужасе. Мейерхольд — я ему навсегда за это благодарен — видя совсем зелёного юношу, который трясётся на стуле и не знает, что ему делать, подошёл ко мне, дружески меня обнял и показал, как нужно суфлировать. С тех пор я стал суфлёром.

Репетиции происходили в Театре-Студии с десяти часов утра до трёх часов дня, и потом с семи часов до одиннадцати часов вечера. И вот я существую таким образом в этом Театре-Студии, причём совершенно не знаю о том, что же я принят или нет. Никаких договорных отношений со мной нет. Есть мне нечего, спать приходится на сцене. Борис Пронин приехал через четыре дня, сказал, что он забыл о том, что я должен приехать, у него были дела в Москве, что всё устроится.

— Ты второй суфлёр и это чудно!

Я спал на сцене. Однажды, когда я уложился, увидел, что за пианино сидит какой-то странный колючий человек. У него всё было колючее: усы колючие, глаза колючие, брови колючие, нос колючий и он делает какие-то невероятные манипуляции с инструментом. Он вдруг открывает крышку, кладёт какие-то железные листы на струны, что-то пробует, я ничего в этом не понимаю и как-то засыпаю. Вдруг просыпаюсь от невероятного грохота — это было в четыре часа утра: колючий человек с силой ударил по клавишам и раздался совершенно невероятный звук — ночью, в лесу, в сарае. Я ничего не понимаю — в чём дело? Этот человек был небезызвестный композитор Илья Сац, который впервые писал музыку для сцены, и эта музыка была предназначена для «Смерти Тентажиля». Таким образом произошло моё знакомство с Сацем, с которым впоследствии я был чрезвычайно дружен, и даже в своё время пробовал с ним работать на авторском поприще и написал текст для его комической оперы, которую он поставил в «Кривом Зеркале».

В конце концов, договорные условия установились. Мейерхольд, правда, сказал, что он может условиться со мной только временно, потому что Константина Сергеевича нет, но что он надеется, что я буду вторым суфлёром. Меня это очень мало устраивало, потому что я хотел быть актёром, но пребывание в этой атмосфере, среди этих людей мне подсказывало, что я поступаю правильно, оставаясь в этом театре, потому что впоследствии для меня пути не закрыты, тем более что Мейерхольд знал, что я хочу быть актёром.

Решающим моментом был такой случай: осенью, в августе, приехал К.С.Станиславский. Станиславский и тогда уже был такой фигурой, перед которой благоговели. Он приехал с целой компанией актёров, среди них Книшпер, Лужский¹. С ним вместе приехал известный Савва Мамонтов, который только что навещал в больнице Врубеля и привёз нам показать замечательные его рисунки, сделанные им в больнице; приехал вместе с Константином Сергеевичем и Максим Горький, и его жена М.Ф.Андреева. Это меня очень окрылило, так как они встретили меня как старого знакомого по Риге. Репетировали «Смерть Тентажиля», Константин Сергеевич остался очень доволен репетицией и мы на радостях были отпущены на три дня «гулять». Эти три дня я использовал для поездки в Москву; примерно прошло три недели со дня моего пребывания в Пушкино.

В Москве на улице я встретил Мейерхольда. Это был исторический день открытия бульгинской думы². Мейерхольд, встретив меня на улице, закричал: «Поздравляю вас, вы приняты». Таким образом, я, наконец, официально вошёл в Театр-Студию. Вошёл туда не только вторым суфлёром, а всем, чем можно быть в театре. Я участвовал в выходах тех пьес, которые не суфлировал. Меня использовали в качестве администратора по каким-то мелким поручениям. Меня привлекли к работе в так называемом Литературном бюро — это было новшество для того времени. Оно занималось изысканием репертуара. Литературное бюро Театра-Студии возглавлялось Валерием Брюсовым, Балтрушайтисом и С.А.Поляковым.

Я чрезвычайно благодарен тому обстоятельству, что в этой Студии я был не только вторым суфлёром и маленьким актёром, но я был именно всем. Это было той начальной школой, которая заставила меня почувствовать и полюбить весь организм театра. В этом отношении я своим учителем считаю В.Э.Мейерхольда, который впоследствии некоторое время продолжал в этом же стиле образовывать меня.

Театр-Студия закрылся внезапно, по ряду причин. Дело в том, что К.С.Станиславский, как он пишет в своей книге «Моя жизнь в искусстве», испытывал в то время некоторое неудовлетворение тем, что делалось в Художественном театре. Он переживал некоторый кризис художника, который заставил его искать новых путей. Для этого он и привлёк Мейерхольда в свой театр, Мейерхольда, о котором он знал как о новаторе, помимо того, что он знал его, как актёра Художественного театра. Но Художественный театр очень ревниво относился к тому, что Константин Сергеевич отдавал много времени этому молодому театру, совсем не похожему на Художественный. Это было одной из причин. К тому же времени и К.С.Станиславский, очевидно, не нашёл достаточного контакта с В.Э.Мейерхольдом, и испытывал некоторое беспокойство. Его беспокоило то обстоятельство, что, может быть, он и верил Мейерхольду как большому художнику, но не верил, что те молодые силы, которые привлечены в театр вместе с Мейерхольдом, могут эти начинания Мейерхольда осуществить в той степени, которая казалась ему необходимой³.

Театр-Студия был ликвидирован. Художественный театр уехал в январе 1906 года в свою первую заграничную поездку.

Я опять остался «на бобах». У меня не было ничего. Это было очень тяжёлое время.

Единственный случай заработка, который мне представился, был такой. Меня позвал один из актёров Художественного театра и сказал, что есть возможность за-

работать. «Вы, кажется, суфлёр?» Я говорю: «Да». «Приехала провинциальная труппа какого-то Россина, которая хочет показать «Отца» Стриндберга в помещении Театра-Студии. Им нужен суфлёр». Я являюсь к предпринимателю Россину и предлагаю свои услуги. Он говорит: «Да, да, да! Ваши условия? Мне нужно просуфлировать две репетиции и спектакль». — «Пожалуйста!» — «Сколько?» — «Пять рублей». — «Нет, не могу, три рубля». Я ответил, что за три рубля я не могу. «Ну, хорошо, если будет сбор, дам четыре». Я явился, просуфлировал две репетиции. Явился на спектакль за час до начала и увидел, что только один билет продан. Это был район, особенно терроризированный черносотенцами — Арбатская площадь. Ясно, что никакого гонорара я не получил, так и ушёл не солоно хлебавши. Спектакль был отменён. Это был единственный случай «заработка», который я мог получить за время после ликвидации Театра-Студии — с ноября по февраль.

Неожиданно в феврале ко мне в меблированные комнаты, где я жил, вдруг пришёл Мейерхольд.

— Вы, я знаю, хотели быть актёром?

— Да.

— Предлагаю ехать со мной в Тифлис, потом дальше. Ваши условия?

— Какие тут условия, я буду доволен всем.

— Великолепно, вот деньги на билет в третьем классе до Тифлиса. Завтра едем: вы, Борис Пронин и я.

Мы поехали в Тифлис в феврале 1906 года.

Печатается по: *Подгорный В.А.* Творческий путь. В сб.: Творчество в театре. Харьков, 1937.

Мемуары В.А.Подгорного представляют собой отредактированную стенограмму выступления артиста 19 апреля 1935 года на его творческом вечере в Харькове в Русском театре драмы.

¹ В.В.Лужский не был в Мамонтовке на показе летних работ 11 августа. В записной тетради В.И.Немировича-Данченко о 11 августа сказано: «Константин Сергеевич посвятил [этот день] “Студии”. Лужский с Симовым поехали в Рязань для “Детей солнца”. Я — делал план работ» (*Фрейдкина Л.М.* Дни и годы Вл.И.Немировича-Данченко. Летопись жизни и творчества. М., 1962, с.210).

² В памяти В.А.Подгорного сместилась очерёдность событий: он был зачислен в штат Студии не после показа летних студийных работ Станиславскому 11 августа, а на совещании у Станиславского 6 августа, в тот день, когда был опубликован Манифест о созыве законосовещательной Государственной («булыгинской») думы.

³ В стенограмме далее следовало: «Другой причиной было то, что стали испытывать материальные затруднения. <...> Третьей, быть может, весьма значительной причиной закрытия Театра-Студии, ликвидации совершенно этого театра, было то, что вскоре после 17-го октября 1905 г. началось в Москве так называемое черносотенное движение, которое терроризировало город, а после него наступило вооруженное восстание. Это всё окончательно смело всякие новые начинания...» (РГАЛИ, ф. 2695, оп.1, ед.хр.105 л.10-11).

УКАЗАТЕЛИ

Принятые сокращения:

- Веригина* *Веригина В.П.* Воспоминания. Л., «Искусство», 1974
- Волков* *Волков Н.Д.* Мейерхольд. В 2-х т. Т. 1, 2. М.-Л., Academia, 1929
- Жихарева* *Жихарева Е.Т.* Воспоминания. Рукопись (ЦНБ СТД)
- Конаев* *Конаев С.А.* «Смерть Тентажиля» в Студии на Поварской. Дорепетиционная работа В.Э.Мейерхольда над литературными и иконографическими материалами и её значение для формирования принципов условного театра. Май-июнь 1905 г.: Диссертация... кандидата искусствоведения: 17.00.01. Руководитель О.М.Фельдман. М., «ГИИ», 2005
- КС-8* *Станиславский К.С.* Собр. соч. В 8-ми т. М., «Искусство», 1954-1961
- КС-9* *Станиславский К.С.* Собр. соч. В 9-ти т. М., «Искусство», 1988-1999
- Лекции* *Мейерхольд В.Э.* Лекции. 1918-1919. М., ОГИ, 2000
- Летопись* *Виноградская И.Н.* Жизнь и творчество К.С.Станиславского. Летопись. Т.1. М., ВТО, 1971
- ЛН* «Литературное наследство»
- Мейерхольд 1968* *Мейерхольд В.Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч.1. М., «Искусство», 1968
- Мейерхольд и другие* Мейерхольд и другие. Мейерхольдовский сборник. Вып. второй. М., ОГИ, 2000
- Наследие 1* В.Э.Мейерхольд. Наследие. Т.1. Автобиографические материалы. Документы. 1891-1903. М., ОГИ, 1998.
- Наследие 2* В.Э.Мейерхольд. Наследие. Т.2. Товарищество новой драмы. Создание Студии на Поварской. Лето 1903 – весна 1905. М., Новое издательство, 2006
- НД-4* *Немирович-Данченко Вл. И.* Творческое наследие. В 4-х т. М., Изд. «Московский Художественный театр», 2003
- О Станиславском* О Станиславском. Сборник воспоминаний. М., ВТО, 1948
- Переписка* *Мейерхольд В.Э.* Переписка. 1896-1939. М., «Искусство», 1976
- Певцов 1935* Илларион Николаевич Певцов. 1879-1934. Гос. акад. театр драмы. Л., 1935
- Певцов 1978* И.Н.Певцов. Литературно-театральное наследие. Воспоминания о Певцове. М., ВТО, 1978

- Рудницкий* *Рудницкий К.Л.* Режиссёр Мейерхольд. М., «Наука», 1969
- Сац 1923* Илья Сац. М.-П., ГИЗ, 1923
- Сац 1968* Илья Сац. Из записных книжек. Воспоминания современников. М., «Советский композитор», 1968.
- Станиславский 1953* *Станиславский К.С.* Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., ВТО, 1953
- ТиИ* «Театр и искусство»
- Ульянов 1959* *Ульянов Н.П.* Мои встречи. М., изд-во АХ, 1959
- Ульянов 2004* Николай Ульянов. Люди эпохи сумерек. М., АГРАФ, 2004
- Чулков* *Чулков Г.И.* Годы странствий. М., «Эллис Лак», 1999
- ГАРФ* Государственный архив Российской Федерации, Москва
- ГТГ* Государственная Третьяковская галерея, Москва
- ГЦММК* Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М.И.Глинки, Москва
- ГЦТМ* Государственный центральный театральный музей имени А.А.Бахрушина, Москва
- ИМЛИ* Институт мировой литературы, Москва
- ИРЛИ* Институт русской литературы (Пушкинский дом), С.-Петербург
- РГАЛИ* Российский государственный архив литературы и искусства, Москва
- РГБ* Российская государственная библиотека, Москва
- РГИА* Российский государственный исторический архив, С.-Петербург
- РНБ* Российская национальная библиотека, С.-Петербург
- СПб ГТБ* С.-Петербургская государственная театральная библиотека
- СПб МТ и МИ* С.-Петербургский Музей театрального и музыкального искусства
- ЦНБ СТД* Центральная научная библиотека Союза театральных деятелей РФ, Москва
- Allgemeine Kunstgeschichte II* *Knackfuß H., Zimmermann G.* Allgemeine Kunstgeschichte, Bd. 2. Kunstgeschichte der Gotik und Renaissance. Bielefeld, Leipzig 1900
- Das Museum II* *Spemann W.* Das Museum. Bd.2. Berlin-Stuttgart., [1897]
- Le grand siècle* *Bourgeois E.* Le grand siècle: Louis XIV, les arts, les idées. Paris, 1896
- Quicherat* *Quicherat J.* Histoire du costume en France. Depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. Paris, 1875 или Paris, 1877 (2e éd.).
- Steinmann 1897* *Steinmann E.* Botticelli. Bielefeld-Leipzig, 1897
- Steinmann 1903* *Steinmann E.* Botticelli. Bielefeld-Leipzig, 1903
- Versailles* *Gille P.* Versailles et les deux Trianons. Tours, 1899-1900
- XVII-me siècle* *Lacroix P.* XVII-me siècle: lettres, sciences et arts. Paris, 1882

Указатель имён

- Адамс У.-Д. (Adams W.D.) 513
 Адашев А.И. 17, 23, 56, 120, 241, 248, 249
 Адельгейм Роберт Л. и Рафаил Л. 352
 Адурская А.Ф. 57, 58, 63, 71, 79
 Александров Н.Г. 17, 19, 20, 53, 56, 57, 76-78, 84, 86, 123, 126, 217, 220, 251
 Александров 381
 Александрова-Кочетова А.Д. 323
 Александровская М.В. 249
 Александровский Ф.А. 6, 51, 54, 64, 79, 92, 115, 118, 121, 128-131, 133, 134, 136, 148, 218, 219, 287, 299, 345, 352-355, 358, 582, 588, 593, 594, 634
 Алексеев В.С. 238, 262-264, 266, 379, 713, 717
 Андерсон Д. 535, 557
 Андреев Л.Н. 33, 45, 244, 245
 Андреев Н.А. 318
 Андреева (Желябужская) М.Ф. 17, 23, 33, 48, 51, 52, 54, 68, 122, 238-239, 301, 302, 323, 726-728, 731, 740, 753
 Андреева (Бальмонт) Е.А. 167, 168
 Анисимов А.П. 119, 288, 345, 347, 350, 354, 355, 359, 582, 607
 Аннин Н.И. 366, 718
 Антуан А. 40, 91, 209, 226, 385
 Ануфриев Ив. (плотник, Студия) 359
 Анциферова см. *Волохова (Анциферова) Н.Н.*
 Арапов И. 90
 Ардынов 227
 Арманд А.А. 61, 121
 Арманд Ад. Е. 61, 121
 Арманд Ал. Е. 61
 Арманд Н.Е. 61, 121
 Арманд Р.Ф. 61, 121
 Артамонов Н.Г. 261
 Асланов Н.П. 121, 725
 Бабанин К.М. 56, 57, 98, 99, 100, 114, 124, 249, 286, 582, 588, 607
 Байрон Дж.-Г. 682
 Бакст Л.С. 32, 39, 83, 641, 642, 650, 739
 Балтрушайтис Ю.К. 14, 17, 32, 41, 44, 48-51, 53, 68, 174, 175, 226, 230, 231, 272, 273, 283, 285, 292, 314, 343, 344, 348, 353-355, 360, 453, 579, 580, 630, 631, 633, 714, 753
 Бальмонт К.Д. 55, 56, 167, 168, 243, 255, 259, 318, 339, 385, 387, 739
 Бар Г. 234
 Барабулькин (рабочий сцены, Студия) 287
 Баранов Н.А. 25, 48, 49, 52, 55, 61, 62, 69, 88, 119, 130, 131, 140-143, 145, 155, 180, 216, 219, 220, 239, 252, 287, 289, 295, 358, 633, 634
 Барановская В.В. 257, 258
 Баррукан В. 263
 Басманов Д.И. 208
 Батони П. 642, 647
 Бекет Т. 555
 Беккер 127
 Белл Р.-А. (Bell R.A.) 506, 519
 Беловицкий В.А. (статист, Студия) 249, 588, 607
 Бельтраффио Дж. 542, 556
 Беляева Е.Г. 534
 Бенуа А.Н. 258
 Берг В. 307
 Беренс П. (Behrens P.) 539, 554
 Беснар А.-П. 449
 Бетховен Л. ван 158, 160, 317
 Бецкий (Кобецкий) М.А. 6, 51, 53, 62, 70, 72, 79, 103, 104, 115, 118, 121, 128-136, 139, 140, 169, 182, 222, 287, 299, 344, 345, 347, 353-355, 357, 358, 375, 388, 588, 607, 633, 634, 721, 725, 726, 751
 Бёрн-Джонс Э.-К. (Burn-Johns E.C.) 537, 549
 Бизе Ж. 263
 Бишток В.Л. 116, 209
 Бирюков (сторож, Студия) 359
 Бистольфи Л. (Bistolfi L.) 537, 550
 Блок А.А. 33, 731
 Блумберг С. (Blomberg S.) 525
 Богомолов В.И. 205, 207
 Богомолов Н.А. 45, 292
 Богословский Е.В. 371
 Богословский И.В. 205-207, 219, 275, 277
 Богучарская (Щёголева) В.А. 68, 69, 234, 246, 269, 280, 289
 Бодлер Ш. 95
 Болл Ф.-Х. (Ball F.H.) 516

- Бордес С. 263
Боровиковский В.Л. 646
Бородай М.М. 67, 337
Богтичелли С. 30, 229, 457, 534, 535, 540, 543, 544, 547, 555, 557, 559
Брантон В. (Brunton V.) 514
Бровкин С. 290
Бровкина (портниха, Студия) 360
Бродская 127
Бродянский М.А. 89
Бромирский П.И. 334, 361, 741, 743
Бронин К. 112
Брюсов В.Я. 9, 14, 15, 17, 18, 30, 33-35, 37, 40-42, 44, 45, 48-51, 53, 56-58, 63, 67, 69, 89, 110, 137, 148, 225, 229, 231-233, 241-243, 246-250, 253, 257, 259, 292, 296, 308-310, 314, 315, 318, 334, 345, 348, 356, 373, 383, 385-387, 453, 458, 460, 461, 465, 479, 615, 631, 632, 714, 718, 742, 744, 745, 748, 753
Брюсова И.М. 242, 250, 745
Брюсовы (В.Я. и И.М.) 251
Булевич Ф. (сторож, Студия) 359
Бурджалов Г.С. 6, 7, 17, 19, 24, 25, 27, 34, 53, 62, 63, 66, 70, 77, 82, 84-86, 94, 95, 119, 121, 137, 140, 144, 147, 148, 150, 169, 176-179, 206, 213, 214, 216, 217, 220, 221, 224, 274, 282, 293, 300, 301, 314, 318, 341, 345, 351, 713, 721, 725-727
Буржуа Э. 642
Буссель Ш.Ф. 261
Бьёрнсон Б. 75, 82, 245
Вагнер Р. 317
Валик С.О. 48, 50, 69, 70, 119, 146, 148, 151, 218, 256, 287, 347, 358, 381
Валькевич М.И. 260, 261
Ван Вели А. (Van Welie A.) 538, 550
Ван Лерберг Ш. 184
Ван Эйк Я. 29, 454, 534, 535, 548
Варыханов С.Н. 55
Варыхановы 251
Василейский Н.М. (статист, Студия) 249, 588, 604, 608
Васильев Л.С. 80
Васильев Н.О. 124
Васильева Н.С. 103
Вашкевич (Воцак) Н.Н. 48, 55, 71, 119, 292, 315, 337-339, 342, 385-388
Ведекинд Ф. 49, 75, 82, 83, 171, 256, 271, 387
Векерлен Ж.-Б. 264
Велев В.И. (статист, Студия) 249
Верещагин С.А. 102
Веригина В.П. 6, 7, 9, 16, 23-25, 29-31, 42, 44, 49, 51, 52, 60, 79, 115, 118, 121, 129, 130, 132, 134, 139-142, 163, 202, 214, 222, 250, 287, 299, 334, 345, 347, 353-355, 358, 376, 377, 453, 455, 457, 471, 533, 607, 614, 615, 640, 720, 721, 725, 726, 728, 731, 732
Верхарн Э. 56, 65, 66, 110, 182, 187, 241, 246, 247, 250, 306, 310, 314, 318
Вилькина Л.Н. 162, 207, 229, 230
Вишневский А.Л. 62, 122, 125, 145, 150, 205, 207, 238, 253, 264
Вишневский Н.Н. 205, 207
Волков Н.Д. 13, 20, 42, 389, 390, 706, 711-713, 718, 719
Волохова (Анцыферова) Н.Н. 6, 27, 51, 52, 79, 99, 115, 118, 121, 129-132, 134-136, 139, 140, 143, 150, 176, 265, 266, 287, 299, 314, 344, 345, 347, 353, 355, 358, 378, 388, 607, 614, 630, 631, 721, 728, 730, 751
Вольнский А.Л. 535, 544
Воротников А.П. 60, 66, 68, 70, 116, 176, 209, 227, 228, 234, 257, 261
Вотье Б. (Vautier B.) 194, 195
Врубель М.А. 697, 698, 703, 743, 753
Вульф П.Л. 66, 67, 246
Гайский Ю.Ю. 70
Галанина Ю.Е. 39, 388
Гамсун К. 49, 54, 56-59, 63, 76, 77, 99, 237, 313, 318
Ганзен П.Г. 262
Гарбе Р. (Garbe R.) 533
Гарин-Михайловский Н.Г. 16, 265
Гаубус (оркестрант, Студия) 360
Гауптман Г. 17, 43, 48, 54, 76, 82, 110, 115, 133, 137, 158, 168, 183, 191, 196, 238, 245, 271, 283, 314, 318, 341, 344, 345, 353-355, 579, 630, 632, 633, 640, 655, 697, 704, 713, 714, 721, 725, 728, 738, 739, 746
Гейерманс (Хейерманс) Г. 47, 63, 75, 116, 169
Геннерт И.И. 20, 50, 55, 78, 85, 96, 98, 204
Герасимов (статист, Студия) 582, 607

- Герашеневская 252
Герье В.И. 83, 87, 708
Глаголь С. (Голоушев С.С.) 48, 57, 63, 112, 246, 251, 256
Глинка М.И. 263
Глиэр Р.М. 178, 353-355, 371, 737, 747, 750
Гловацкий Б.С. 71, 325
Глухов (рабочий сцены, Студия) 287
Гнедич П.П. 191
Гнесин М.Ф. 729
Говердовский Е.А. (Егор) 79, 80, 85-87, 119, 121, 151, 181, 218, 219, 255, 264, 276, 277, 288, 357, 358, 364, 365, 380-382, 713, 721
Говорова Н.Н. 257
Гоголь Н.В. 337, 339
Годар Б.-Л.-П. 263, 264
Голицына В.В. 641, 645, 646
Голицына Н.П. 647
Головин А.Я. 562
Гольштам А.В. 322, 323
Гольст Ф.Г. 65, 80, 119, 189, 201, 217, 221, 235, 287, 293, 358, 721, 738, 741
Горбунов-Посадов И.И. 243
Горелов С.И. 66, 67, 246
Городничев Н.Т. 383
Горький М. (Пешков А.М.) 14, 17, 23, 48, 50, 53, 54, 59, 82, 97, 122, 144, 238-240, 244, 245, 263, 283, 301, 313, 345, 706, 726-728, 731, 740, 753
Готтовдт Г.В. (статистка, Студия) 249
Готье В.Г. 60, 63
Готье Ф. 120
Гофман Э.-Т.-А. 24, 216, 221, 682
Гофмансталь Г. 33, 56, 75, 83, 110, 116, 167, 175, 182, 183, 197, 203, 225, 226, 230, 231, 267, 271, 283, 313, 314, 318, 319, 321, 342, 345, 449
Гоцци К. 307
Грабарь И.Э. 374, 378
Градов В.Л. 66, 67, 246
Грачёва А.Н. 230
Грейг С. 641
Греков И.Н. 250, 732
Гремиславский (Иванов) Я.И. 86, 87, 151, 276, 352
Гржебин З.И. 260
Грибунин В.Ф. 239
Григ Э. 110, 198, 263, 264
Григорьева М.П. 388
Гриневская И.А. 306
Грохотов 307
Гугунава И.Г. 80, 119, 121, 287, 314, 358
Гудков И.И. 249, 586, 588, 607
Гуно Ш. 263, 264
Гурин Д.С. 119, 146
Гурин М.Д. 147
Гуров М.П. 179, 181, 185, 186, 189
Гурская М.А. 120, 121
Гутхейль К.А. 199
Гущин И. (портной, Студия) 359
Гюго В. 263
Гюисманс Ж.-К. 319, 387
Д'Аннунцио Г. 55, 66, 76, 95, 175, 176, 227, 228, 342, 387, 720
Д'Альгейм П. 386
Давыдов В.Н. (Горелов И.Н.) 29, 62, 67, 126, 129
Даль Н.В. 251
Данте Алигьери 95
Дворникова Л.Я. 111, 183, 207, 231, 270, 356
Де Морган Э. (De Morgan E.) 539, 552
Деламонс Ж.-Б. 651
Делле К.В. 251
Денисов В.И. 16, 25-27, 49, 51, 59, 65, 71, 77, 80, 119, 121, 147, 179, 180, 189, 197, 206, 215-218, 220, 235, 249, 257, 274, 282, 287, 288, 294, 314, 345, 358, 360, 396, 657, 721, 738
Денисов В.К. 364
Дерл Д.-Г. (Dearle J.H.) 508
Джакобс У. 209
Джер Ч.-М. (Cere Ch. M.) 538, 551
Джонс Г. 226
Диккенс Ч. 682, 728
Дикс А. (Dix A.) 504
Докукин Н.А. (статист, Студия) 249, 586, 588, 604
Долинов А.И. 263
Доронин 58
Дорошевич В.М. 74
Достоевский Ф.М. 59
Дриго Р. 306
Дудле Ш. 29, 161, 163, 164
Дузе Э. 95

- Дункан А. 699
 Дымов О. 33, 75, 242, 252, 308, 321
 Дьяконова (портниха, Студия) 360
 Дюшой А.Б. 86, 114, 120-122, 166, 182, 196, 197, 232, 254, 720
 Дюшар Л. 252, 254
 Дягилев С.П. 21, 85, 119, 246, 247, 264, 265, 640, 740, 742
- Еврейнов Н.Н. 724, 731
 Егоров В.Е. 88, 119, 179-181, 204, 218, 235, 236, 247, 253, 274, 283, 287, 294, 296, 345, 358, 360, 364-366, 710, 737
 Егоров П. (рабочий сцены, Студия) 220
 Елена Павловна, великая княжна 646
 Елизавета Петровна, императрица 641, 649
 Ермилов В.Е. 322, 323
 Ермолова М.Н. 35, 362
 Еропкина Л.П. 346
 Ефимов М. (столяр, Студия) 359
- Желябужский А.А. 323
 Жид А. 204
 Жидков В. (плотник, Студия) 359
 Жирарде Б. (Girardet В.) 505
 Житков (столяр, Студия) 288
 Жихарева Е.Т. 6, 24, 25, 27, 28, 51, 52, 60, 79, 118, 120, 128, 129, 132-136, 139, 140, 143, 148, 149, 151, 161, 222, 287, 298, 345, 352-355, 358, 607, 614, 615, 721, 722, 725, 728, 730, 731, 751
 Жуйкин А.И. 247, 248, 256, 257
- Загаров А.Л. 130
 Замятина М.М. 292
 Занд М. 306
 Зарайский Н.Г. 63
 Званцев Н.Н. 239
 Зимин С.И. 263, 264, 717
 Зингерман Б.И. 706
 Зиновьева-Аннибал (Иванова) Л.Д. 33, 39, 45, 270, 280, 292, 315, 387
 Зонов А.П. 14, 15, 27, 29, 31, 34, 48, 58, 65, 67-69, 93, 94, 99, 100, 111, 119, 137, 167, 172, 176, 178, 180, 182, 183, 187, 189, 190, 202, 203, 207, 208, 212, 214, 215, 219, 220, 225, 226, 228, 229, 230, 231, 233, 234, 252, 257, 265, 269, 270, 272, 274, 276, 278, 280, 283, 286, 288, 291-293, 302, 308, 314, 318-321, 323, 334, 341, 343, 345, 347, 353-355, 358, 375, 458, 460, 582, 633, 634, 714, 721, 728, 751
- Зорин (сторож, Студия) 287
 Зотов 251
 Зудерман Г. 245
- Ибсен Г. 14, 17, 30, 31, 33, 49, 54, 59, 75, 76, 97, 110, 115, 133, 168, 245, 264, 271, 283, 312-314, 317, 318, 343-345, 386, 448, 713, 720, 721, 725, 727, 752
- Иванов (плотник, Студия) 288
 Иванов Вяч.И. 33, 39, 45, 172, 270, 292, 293, 314, 317, 318, 387, 388, 731
 Иванов С. (рабочий сцены, Студия) 220
 Иванов Ф. (плотник, Студия) 359
 Ивановы (Вяч.И. и Л.Д.) 280, 292
 Ивинский Н.В. 61, 121
 Игнатов С.С. 340
 Игнатовы 70, 251
 Иди К.-М. (Eadie К.М.) 523
 Израилевский Б.Л. 705
 Инская (Манвелова) В.Ф. 51, 79, 115, 118, 120, 130, 132-134, 139, 287, 299, 344, 345, 352-355, 357, 358, 607, 614, 615, 639, 721
- Ионин см. *Ракитин Ю.Л.*
 Йёртзберг О. (Hjortzberg О.) 525
- К.А.-нь 208
 Кадмин (Абрамович) Н.Я. 343
 Казаков Н.В. 251
 Казаков С.И. 8, 50, 65, 67, 69, 119, 249, 276, 288, 296, 357
 Казакова Е.С. 48, 50, 119, 249, 276, 357, 359
 Калитович см. *Литович И.Ф.*
 Калужский см. *Лужский В.В.*
 Кальдерон П. 16, 59, 60, 76, 82, 83, 313, 314, 318
 Канарейкин (сторож, Студия) 287, 359
 Канин А.И. 6, 47, 50-53, 64, 65, 69, 79, 99, 113, 115, 118, 120, 130, 131, 134-136, 141, 142, 169, 181, 182, 236, 272, 287, 291, 298, 301, 302, 347, 354, 355, 358, 381, 582, 588, 607, 634, 721, 725
- Капеллер 246-248
 Карелин Г. (плотник, Студия) 359

- Качалов В.И. 33, 116, 715, 740
Качаловы 238, 728
Кашкарова Н.Д. 124, 256
Кенчев Д. (статист, Студия) 249, 582, 588, 607
Кинг Дж.-М. (King J.M.) 565
Киреенко (оркестрант, Студия) 360
Кирилин В.С. 79, 81, 86, 87, 113, 119, 145, 150, 151, 219, 256, 264, 276, 289, 380, 381, 709
Кирилин И.С. 79, 86, 119, 145, 150, 206, 276, 289, 357, 359
Киров С.С. 6, 54
Киряков (портной, Студия) 359
Кишера Ж. (Quicherat J.) 535, 539, 540, 541
Клаппертон Т.-Д. (Clapperton T.J.) 515
Кларк Дж. (Clark J.) 504
Климов М.М. 66, 67, 246
Ключарёв (портной, Студия) 359
Кнакфусс Х. (Knackfuss, H.) 534, 535, 539, 541, 546, 564
Кнаус Л. (Knaus L.) 193, 194
Книппер (Нардов) В.Л. 238
Книппер-Чехова О.Л. 33, 122, 238, 247, 325, 640, 715, 739, 753
Кноп В.С. 642
Ковальский К.А. 225
Козинко А. 248, 251
Кокерелл С.-П. (Cockerell S.P.) 515
Коклен Б.-К. 729
Колосов 247
Колупаев Н.А. 119
Кометчиков (Каметчиков) Е. 79, 181, 220, 287, 359
Комиссаржевская В.Ф. 33, 67, 121, 168, 226, 232, 269, 320, 578, 727, 731
Конаев С.А. 159, 503, 534, 641, 642
Конёнков С.Т. 287
Коренев М.М. 655
Коренева Л.М. 255
Корещенко А.Н. 714
Коровин К.А. 742
Короленко В.Г. 241, 247
Корш Ф.А. 74, 217, 234, 349
Косминская Л.А. 239, 325, 728
Косоговский А. 298, 306
Косоротов 248
Косоротов А.И. 322
Костин К.К. 50, 70
Костромской (Чалеев) Н.Ф. 6, 10, 25-27, 29, 51, 53, 59, 61, 64, 65, 69, 79, 99, 115, 118, 128-136, 139, 140, 143, 145, 155, 176, 181, 182, 215, 220, 254, 265, 286, 298, 314, 344, 345, 347, 354, 355, 357, 358, 374, 375, 633, 634, 702, 721, 725, 728-730
Котляревская В.В. 45
Котляренко Д.М. 27, 242, 246, 253, 297, 298
Котова (портниха, Студия) 359
Кошеверов А.С. 17, 48, 57, 78, 82, 84, 85, 88, 92, 110, 118, 119, 129-131, 134, 165, 166, 220, 246, 318, 708, 711
Кошеверова М.А. 165, 166
Красковская (Пинчук) Т.В. 124, 249, 252, 253
Краузе В.И. 120, 150, 187, 206, 357, 380-382, 709
Кременецкая см. *Кржеминская О.Н.*
Кречетов см. *Соколов (Кречетов) С.А.*
Кржеминская О.Н. 71, 246
Кромвель О. 193
Кропоткин П.А. 243
Кругликов С.Н. 251, 253
Кручинин А.Н. 333
Крэг Г. 720
Кугель А.Р. 45, 347, 373
Кузина В.Я. 579, 635
Кузмин М.А. 642
Кузнецов П.В. 387
Кукольник Н.В. 263
Кукси М.-Л.-Г. (Cooksey M.L.G.) 511, 514
Кульганек 58, 204
Курихин Ф.Н. 103
Кучеров (портной, Студия) 288
Лаврентьев А.Н. 51, 52, 72, 124
Ламбер М. 653
Ламкерт О.И. 305
Лаурана Ф. (Laugana F.) 534, 541, 546, 556
Лебедев Б.Ф. 17, 18, 90, 92
Лебедев В.Ф. 725, 726, 732
Левенсон А.А. 149
Левенштейн Б.Е. (статист, Студия) 249, 588, 604, 607, 608
Левик Р.-У. (Levick R.W.) 528
Левин (оркестрант, Студия) 360
Левингтон К. (Levington C.) 543, 556

- Левченко В. 333
Лейкинд О.Л. 181
Леклер С. 642, 652
Леметр Ж. 75, 76
Лемкуль О.П. 249, 252
Ленский А.П. 67, 655
Ленский В.Я. 343
Ленской К.А. (статист, Студия) 249, 588, 604, 607
Лентовский М.В. 17, 19, 217, 297
Лео К.Ф. 119, 255, 256, 287, 289, 357, 359, 371, 374, 376, 381, 382, 712
Леонардо да Винчи 95, 534, 535, 544, 557
Леонидов Л.М. 715
Леонтьев П.И. 6, 51, 52, 54, 79, 115, 118, 121, 130-132, 134-136, 141, 181, 182, 184, 218, 219, 287, 299, 345, 347, 354, 355, 358, 582, 588, 591, 593, 594, 604, 634, 721, 730
Лепковский Ю. 325
Лепотр Ж. 654
Лилина М.П. 31, 35, 187, 238, 277, 295, 325
Линдберг Э. (Lindberg E.) 511
Линтварёв А.А. 50
Липпи Филиппино 534, 544, 547, 558
Литвин Е.Ю. 290
Литвинов А.А. 218, 220
Литвинов И. 305
Литович (Калитович) И.Ф. 6, 51, 52, 60, 66, 79, 112, 115, 118, 128-130, 132, 134-136, 140, 147, 148, 161, 222, 224, 287, 298, 344, 345, 347, 353-355, 358, 633, 635, 721, 722, 725, 726, 728
Липшван Л.И. 67
Логинов А.В. 6, 51, 64, 79, 115, 118, 121, 128-132, 134, 136, 161, 218, 219, 221, 287, 298, 345, 353-355, 358, 582, 588, 604, 607, 617, 634, 635, 721, 722
Лозинский М.Л. 95
Лось А.П. 130, 295
Лужский (Калужский) В.В. 31, 62, 87, 88, 121, 125, 218, 221, 254, 325, 357, 379, 716, 753, 754
Любимов А.М. 231
Людвик XIII 653
Людвик XIV 642, 652
Людвик XVI 579
Люлли Ж.-Б. 654
Макаров А. (портной, Студия) 359
Маковицкий Д.П. 46, 243-245
Максимов (Самусь) В.В. 6, 25, 27, 42, 45, 48, 51-53, 56, 68, 70-72, 79, 92, 115, 118, 128-130, 132, 134-136, 147-149, 169, 215, 220, 222, 295, 299, 325, 344, 345, 347, 349, 354, 355, 375, 588, 633, 634, 721, 728-730, 751
Малафеев В.М. 307
Мальгин (сторож, Студия) 287
Малютин 204
Мамонов П. (слесарь, Студия) 79, 220
Мамонтов С.С. 16, 72
Мамонтов С.И. 17, 62, 66-70, 77, 82, 87, 90-92, 110, 118, 150, 204, 216, 220, 238-240, 262, 263, 345, 351, 711, 712, 717, 742, 744, 753
Мамонтов Сергей И. 262, 263
Мамонтова А.И. 642
Манасевич А.Ф. 261
Манохин Н.Ф. 41, 152, 254
Манькина Ю.А. (статистка, Студия) 249
Манькин-Невструев Н.А. 17, 76, 77
Маньен, Ш. (Magnin, Ch.) 203, 207
Мария Фёдоровна, императрица 642, 647, 648
Марков (плотник, Студия) 288
Марриот Ф.-П. (Marriott F.P.) 520
Мартен П.-Д. 651
Масканыи П. 263
Массене Ж. 263
Матерн Э.Э. 26, 48, 50, 56, 63, 65, 70, 115, 116, 161, 168-170, 208, 209, 226, 227, 234, 246, 270, 271, 655, 656
Матвеева 252
Медем Г.П. 345
Мейергейм Э. (Meyerheim E.) 195
Мейергольд А.Д. 260
Мейерхольд Вл.Э. 356, 747
Мейерхольд (Бялецкая) М.В. 53, 237, 258
Мейерхольд (Воробьева) Т.В. 67, 70, 237
Мейерхольд И.В. 94
Мейерхольд О.М. 60, 94, 151, 190, 255, 261, 301, 333, 356, 381, 389, 712
Мейерхольд Ф.Э. 70, 251
Мельников С.Н. 68, 176, 212-214, 217, 220, 221, 224, 278
Менье Д. (Meunier D.) 540, 555
Мережковский Д.С. 33, 241, 248, 313

- Меркурьева Н.А. (статистка, Студия) 249
Метерлинк М. 14, 19, 20, 28, 29, 31, 33, 49, 50, 54, 55, 63, 64, 68, 70, 76, 82, 85, 94, 97, 110, 116, 140, 155, 158-165, 184, 187, 196, 198-200, 214-216, 220, 227, 230, 238, 241, 242, 245, 246-250, 271, 279, 283, 290, 313, 314, 317, 318, 336, 338, 339, 342, 345, 354, 355, 371, 383, 384, 386, 387, 389, 391, 392, 453, 459, 500, 561, 564, 578, 697, 704, 705, 713, 716, 720-723, 727, 732, 746, 750, 751
Метьярд С.-Г. (Meteyard, S.H.) 523
Мещерская 204
Мильтон Д. 193, 527
Минский (Виленкин) Н.М. 33, 207, 241, 243, 248, 303, 387, 388
Мирович (Иванова З.С.) 226
Михайлов М.А. 94, 190, 335
Михайлова (Мунт) М.М. 94, 190
Мойра Д.-Э. (Moira G.-E.) 565
Мопассан Г. де 58, 59, 69, 82, 199
Морозов С.Т. 86, 111, 113, 205, 717, 718
Морозова З.Г. 219
Москвин И.М. 33, 217, 220, 715, 728
Москвич Г. 61
Мошкова В.Д. 124
Мунт Е.М. 26, 27, 47, 51, 52, 60, 79, 93, 94, 99, 115, 118, 121, 128-130, 132-134, 136, 139, 140, 150, 176, 190, 214, 224, 265, 287, 298, 301, 314, 344, 345, 347, 349, 353-356, 359, 375, 607, 614, 615, 712, 721, 722, 725, 727, 728, 730, 731
Мунте Г. (Munthe G.) 539, 553
Муратова Е.П. 18, 238, 720, 728, 730
Мурашев 248
Найдёнов С.А. 697
Нарбекова О.П. 6, 27, 51, 52, 79, 81, 90, 99, 115, 118, 121, 129-134, 136, 139, 150, 176, 203, 207, 208, 265, 266, 287, 289, 298, 314, 344, 345, 347, 353-355, 357, 359, 360, 378, 388, 397, 630, 633, 635, 721, 722, 724, 728, 730
Некрасова-Колчинская О.В. 57
Нелидов А.П. 233, 291, 320
Нелидова Е.П. 136
Неменова М.С. 140, 143, 145, 150, 213
Неметти В.А. 352
Немирович-Данченко В.И. 16-18, 22, 23, 35, 36, 40, 47, 49, 57, 62, 63, 88, 93, 96, 101, 125, 127, 145, 163, 244, 247, 248, 251, 255, 265, 295, 314, 318, 324, 333, 349, 705-707, 715, 720, 725-727, 732, 733, 746, 754
Немцов И.В. 249, 588, 604, 607
Немчинов В.Е. 47, 50
Нечаев В.П. 706
Никитин Е. (портной, Студия) 359
Никифорова Е.Н. (статистка, Студия) 249
Николаев (плотник, Студия) 150, 288
Николаев Н.И. 67
Нил Д. (Neal D.) 193
Нилендер В.О. 15, 245, 259, 261, 335, 337, 339
Ницше Ф. 183
Ньюилл М.-Дж. (Newill M.J.) 510, 566, 567
Оболенский Н.Л. 243
Одран Э. 263
Окли В. (Oakley V.) 523
Оленин П.С. 263
Орлинская В. 90
Орловский С. (Шиль С.Н.) 167, 183, 207, 226, 319-321
Орр А.-А. (Огг А.А.) 512
Островская А.И. 90
Островский А.Н. 16, 76, 337
Павлова А.П. 699
Павлова В.Н. 62, 124
Пальмин И.О. 323, 324
Панкратов А.П. 72
Пантелеймонова В.В. 710
Парамонов В. (столяр, Студия) 359
Паркер Л.-Н. 209
Парфентьев 47
Пасторе А. 159, 161-163
Пастухов Г.А. 70, 79, 86, 88, 113, 119, 205, 207, 219
Пасынков 50
Патель П. 653
Певцов И.Н. 10, 27, 29, 37, 48, 51-53, 58, 64, 67, 68, 79, 86, 99, 114, 115, 118, 129, 130-135, 139, 151, 176, 247, 254, 286, 298, 301, 314, 344, 345, 353-355, 359, 396, 630, 633, 634, 702, 721, 727, 730, 751

- Пеграм Г.-А. (Pegram H.A.) 520
 Пеладан Ж. 314, 318
 Перельман (Заваруха) С.В. (статистка, Студия) 248, 249
 Перуджино П. 722
 Петрарка Ф. 163
 Петров А.А. 170, 271
 Петров А. (плотник, Студия) 288, 359
 Петров Н.В. 70, 252
 Петрова (Яловецкая) В.А. 9, 23, 30, 51, 52, 79, 114, 118, 130, 132-134, 140, 148, 150, 161, 170, 222, 224, 271, 287, 298, 344, 345, 347, 353-355, 357, 359, 634, 721, 722, 724, 725
 Петрова В.М. 642
 Петушкова (портниха, Студия) 360
 Пехорский 347
 Пикон-Валлен Б. 246
 Пинягин 221
 Пифагор 285
 Платон 199
 По Э. 58
 Подгорный В.А. 6, 54, 119, 148, 150, 151, 219, 220, 287, 295, 307, 308, 347, 353-355, 359, 582, 588, 604, 633, 634, 721, 727, 751, 754
 Подгорный Н.А. 25, 72, 219, 220, 252, 347
 Полевой А.Л. 19, 47, 49, 50, 52, 72, 75, 77, 99, 101, 102, 103, 233
 Поленов В.Д. 352
 Полетаев 382, 383
 Полозовы 127
 Полонский (сторож, Студия) 359
 Полунин И.М. 58, 87, 151, 179, 189, 204, 205, 218, 246
 Полуэктова (Четыркина) Н.В. (статистка, Студия) 42, 249, 261, 361, 363
 Поляков С.А. 17, 41, 48, 56, 57, 63, 67, 87, 88, 110, 242, 248, 314, 348, 397, 714, 753
 Пономарёв 252
 Попов Н.А. 120, 121, 187
 Попов С.А. 13, 16, 18, 21, 24, 27, 31, 36, 38, 40, 41, 49-51, 56, 61-63, 65, 66, 68, 74, 86, 87, 89, 90, 100, 106, 113, 116, 118, 120, 121, 140, 144-147, 149, 150, 169, 171, 179, 180, 181, 185-187, 189, 205, 208, 216-218, 221, 224, 235, 236, 238, 239, 246, 247, 252, 253, 257, 265, 266, 273, 275, 277
 280, 282, 290, 291, 293, 297, 303, 307, 320, 322, 341, 344, 345, 357, 358, 364-366, 377, 379, 705-707, 719
 Потапенко И.Н. 324
 Потехин А.А. 245
 Правдин О.А. 362
 Правоверова Л.Л. 733, 743
 Превиати Г. (Previati G.) 504
 Преображенская О.И. 51, 52, 79, 115, 118, 121, 130, 132, 134, 147, 161, 217, 220, 265, 266, 287, 299, 344-345, 347, 353-355, 357, 359, 607, 634, 721, 730
 Пронин Б.К. 6, 16, 18, 23, 33, 44, 49, 54, 58, 59, 61, 71, 79, 86, 87, 95, 96, 100, 110, 111, 112, 114, 115, 117, 119, 121, 137, 141, 144, 150, 165, 171-174, 176, 179-186, 188, 189, 198, 199, 200, 204, 206, 208, 214, 215, 217, 218, 220, 221, 237, 251, 252, 261, 265, 274, 286, 287, 293, 314, 318, 347, 356, 359, 360, 376, 380, 381, 396, 397, 448, 458, 475, 490, 496-498, 560, 712, 713, 720, 721, 724-726, 730, 731, 737, 743, 744, 748, 751, 752, 754
 Пужен А. (Pougin A.) 564
 Пульман И.Г. 642, 647
 Пушкин А.С. 82
 Пшибышевский С. 33, 54, 65, 75, 110, 116, 158, 182, 203, 232, 242, 248, 270, 283, 303, 313, 314, 318, 344, 345, 392, 397, 713, 721, 726
 Пэйн Г.-А. 566
 Радошевская А.И. 57
 Разумовский (Махалов) С.Д. 19, 64, 181, 229, 253, 265, 267, 304-306
 Ракитин (Ионин) Ю.Л. 51, 53, 62, 70, 72, 79, 103, 115, 118, 121, 128, 130, 131, 134-136, 169, 182, 265, 287, 299, 344, 345, 347, 353-355, 357, 359, 375, 376, 588, 607, 633, 634, 721, 725, 751
 Рассохин С.Ф. 256, 258, 655, 657, 696
 Раше Э. 209
 Рашильд М.-Э. 33, 250, 283, 314, 318, 344, 345
 Рейнольдс-Стивенс У.-Э. (Reynolds-Stephens W.E.) 521, 526, 537, 549
 Рембрандт 665
 Ремизов А.М. 14, 15, 19, 27-31, 33, 34, 65,

- 67, 69, 93, 94, 111, 157, 167, 171-173, 182, 183, 187, 188-190, 202-204, 207, 208, 220, 226, 228, 230-233, 248, 260, 269, 270, 277, 280, 291, 292, 298, 302, 303, 308, 311, 313-315, 318-320, 355, 356, 392, 396, 397, 453, 455, 459, 460, 462, 478, 561, 577, 718
- Ремизов С.М. 188, 203, 228, 230, 251, 534
- Ремизова В.Ф. 188, 280
- Ремизова (Довгелло) С.П. 65, 111, 172, 182, 183, 202, 203, 229, 270, 280, 315, 397
- Ренар О. 348
- Рено А. 263
- Репман (Владимиров) В.Э. 7, 8, 16, 19, 24, 25, 27, 34, 42, 48, 49, 55-57, 60-63, 65, 68-70, 76, 77, 82, 86-88, 92, 110, 116, 118, 119, 121, 130, 140, 144, 147, 150, 151, 169, 178, 180, 181, 189, 202, 206, 215, 216, 240, 247-250, 256, 257, 274, 282, 295, 297, 300, 314, 318, 341, 344-345, 351, 354-355, 358, 379, 500, 534, 546, 564, 579-583, 600, 609, 619, 623-625, 642, 708, 709, 711-714, 716, 721, 725, 738
- Репман Е.А. 120, 121
- Риго Ж. 651
- Римский-Корсаков А.Н. 253
- Римский-Корсаков Н.А. 253
- Роббиа А. делла (A. della Robbia) 539, 554
- Робинсон Ф.-К. (Robinson F.-C.) 518
- Роде А. 183
- Роденбах Ж. 51
- Розанов В.В. 728
- Рокотов Ф.С. 642, 646
- Рослин А. 642, 647, 648
- Россов Н.П. 64
- Ростан Э. 306
- Руар Ж. 258
- Рубенс П.-П. 666
- Руднев И.Н. 225
- Рудницкий К.Л. 165, 534
- Румянцев Н.А. 123, 124, 126, 251, 325
- Румянцева Н.И. 124
- Рышков В.А. 324
- Саблин В.М. 161, 183, 270, 392, 397, 722, 731
- Савицкая М.Г. 38, 730
- Салтыков В.А. 48, 51, 52, 79, 88, 118, 119, 129, 132, 180, 206
- Самарова М.А. 250, 730, 732
- Самнер Х. (Sumner H.) 507
- Сандис Ф. (Sandys F.) 524
- Самусь см. *Максимов В.В.*
- Санин А.А. 17, 23, 62, 123, 126
- Сапожников А.Г. 290
- Сапожников В.Г. 290
- Сапунов Н.Н. 20, 24, 32, 38, 40, 51, 61, 62, 68, 70, 77, 80, 101, 110, 119, 148, 150, 151, 166, 189, 196, 206, 216, 219, 223, 224, 235, 257, 278, 279, 282, 288, 291, 293, 294, 307, 314, 318, 322, 334, 341, 344, 345, 360, 361, 365, 381, 384, 387, 457, 503, 561, 578, 700, 705, 710, 711, 714, 721, 724, 734, 738, 741, 746
- Сафонова Е.В. 6, 51-53, 72, 79, 98, 115, 118, 121, 128, 129, 131, 133, 135, 137, 159, 219, 256, 287, 298, 344, 345, 347, 353-355, 359, 453, 458, 607, 614, 615, 640, 721, 722, 724, 728
- Сахновский В.Г. 719
- Сац А.М. 158
- Сац И.А. 32, 33, 37, 45, 66, 68, 69, 119, 139, 143, 145-147, 151, 157, 158, 163, 176-178, 180, 183-185, 196, 198, 200, 201, 213, 215-217, 220, 221, 224, 225, 237, 238, 248, 251, 253, 254, 256, 257, 262, 274, 279, 280, 283, 293, 308, 314, 318, 323, 344, 345, 353-355, 357, 360, 367-370, 372, 381, 384, 457, 476, 700, 705, 714, 724, 725, 729, 737, 744, 749-752
- Свенсен Х.-В. 75
- Свидерская М.И. 534
- Свифт Д. 682
- Северюхин Д.Я. 181
- Секевич (Комаровская) Н.И. 728
- Селлье П. (Sellier P.) 539, 540, 553, 555
- Семёнов М.Н. 348
- Сен-Санс К. 263
- Сергеев В.С. 8, 115, 119, 127, 136, 154, 176, 179, 182, 202, 214, 261, 275, 276, 287, 289, 292, 347, 359, 373, 381
- Сергеева (портниха, Студия) 359
- Серов В.А. 21, 66, 92, 264, 742
- Симов В.А. 62, 87, 119, 122, 754
- Симон А.Ю. 177, 178, 216
- Симпсон А.-Б. (Simpson A.B.) 522
- Синцова О.К. 261

- Скачков (сторож, Студия) 287, 359
Сквозняков П.А. 396
Скирмунт С.А. 167, 168, 229, 242, 248, 579, 633
Слепцов В.А. 16, 58, 59, 76, 82
Смирнов И.Е. 100, 214, 216, 221, 224, 714
Смирнова-Зайцева В.А. (статистка, Студия) 249, 350
Смит Д. (Smyth D.C.) 514
Смоллет Т. 682
Снигирёв Б.М. 241, 246, 247
Соколов (Кречетов) С.А. 45, 243, 251, 373
Соколова М.А. 319
Сократ 199
Соловьёв В.Н. 7, 567
Сологуб Ф.К. 33
Сомов К.А. 32, 39, 211, 739
Сорокин И.А. 205, 207
Софокл 316, 317, 339
Стампа Г. 95
Станиславский (Алексеев) К.С. 7-28, 31-52, 55-58, 60-63, 67, 69-79, 81-98, 101-106, 110, 113, 115-118, 121, 122, 127-131, 141, 144, 145, 150, 154, 155, 158, 161, 163, 165, 166, 167, 176-178, 180, 182-184, 186, 187, 191, 193, 195, 196, 198, 201, 204-206, 211, 214, 215, 217, 219, 220, 221, 224, 225, 228, 229, 232, 235-243, 246-249, 253-255, 257, 262-266, 270-272, 274, 277-279, 282, 283, 286, 287, 290, 293, 295, 297, 298-306, 310-314, 318, 320, 325, 334, 341, 342, 345, 347-350, 356-359, 363-380, 382, 383, 385, 388, 396, 579, 635, 640, 642, 656, 697, 699, 701, 703, 705-721, 725-730, 732-740, 742-749, 751-754
Станкевич Е.Н. (статистка, Студия) 248, 249
Стахович А.А. 23, 86, 116, 117, 205, 206, 219
Степанова (портниха, Студия) 359
Стокс М. (Stokes M.) 538, 539, 552, 554
Стрельцов (сторож, Студия) 287
Стриндберг А. 54, 56, 75, 83, 85, 314, 318, 320, 754
Строева М.Н. 45
Струве П.Б. 247
Суворин А.С. 67, 217, 220
Суворовский Н.П. 251
Судейкин С.Ю. 20, 24, 29, 30, 32, 38, 40, 51, 55, 58, 61, 62, 66, 68, 70, 77, 80, 101, 110, 119, 148, 150, 151, 166, 177, 189, 196, 197, 206, 209, 216, 218, 219-224, 235, 246, 249, 253, 257, 278, 279, 282, 288, 291, 293, 294, 314, 318, 322, 334, 341, 344, 345, 360, 361, 365, 369, 381, 384, 387, 455, 561, 567, 576, 578, 700, 705, 711, 714, 721, 724, 730, 731, 734, 738, 741, 743, 746
Сулержицкий Л.А. 33, 34, 46, 201, 243, 257, 747, 749
Сурд А.-В. (Soord A.U.) 526
Суреньяц В.Я. 36
Сушкова Е.М. 261
Тарина Л.Ю. 124
Тароватый Н.Я. 23, 61, 64, 68, 110, 173, 188, 196, 209, 242, 252
Тархова Н.Ф. 188
Теккерей У. 682
Теляковский В.А. 323
Теншшева М.К. 204
Тессен Б.Г. 119, 179, 189, 204, 218, 220, 246, 276, 288, 359, 396, 727
Тетмайер К. 54, 60, 283, 314, 318, 721, 725
Титов (сторож, Студия) 287
Титов В.И. 21, 75, 104, 106, 379, 708, 709
Титов И.И. 87, 150, 151, 217, 219-221, 256, 276, 277, 357
Титов И.С. 708
Титов И.Т. 79, 87, 119, 217, 221, 359
Титова О.А. 21, 59, 74, 104-106, 127, 380, 382, 383, 708
Титцентахалер В. (Titzenthaler W.) 192
Тихомиров И.А. 17, 84, 87, 88, 217, 220
Токарская (Токаревич) М.А. 6, 51, 53, 79, 115, 118, 121, 133, 134, 182, 287, 299, 344-345, 347, 353-355, 359, 607, 614
Толбузин Д.А. 352
Толстой А.К. 352
Толстой Л.Н. 46, 243-245
Траквэйр Ф.-А. (Traquair P.A.) 531, 532
Третьяков С.Н. 642
Третьякова (Мамонтова) Н.С. 642
Троповский Е.Н. 33, 232, 261
Трофимов (сторож, Студия) 287
Тулинова А.С. 646
Тургенев И.С. 245

- Тучапская В.Г. 397
Тучинская А.Я. 655
Тюрин Н.Н. 6, 51, 54, 65, 79, 115, 118, 121, 134-136, 215, 287, 299, 344, 345, 359, 607, 634
- Уайльд О. 55, 57, 110, 387
Уилсон Д. (Wilson G.) 516
Улуханов Н.И. 261
Ульянина М.Д. 260
Ульянов Н.П. 15, 20, 21, 31, 32, 34, 36-38, 41-45, 56, 57, 60, 61, 70, 77, 80, 119, 121, 150, 151, 201, 202, 209, 211, 215, 217, 220, 229, 235, 242, 246, 249, 250, 260, 264, 282, 293, 294, 310, 314, 318, 344-345, 353-355, 360, 366, 454, 640-654, 705, 714, 721, 728, 732-749
- Унгерн Р.А. 33
Уоттс Д.-Ф. (Watts G.F.) 511
- Фальке Я. фон (Falke J. von) 564
Февральский А.В. 448
Фёдоров Ф.Ф. 119, 181, 216, 220, 345
Федосов (сторож, Студия) 287
Федотов И.С. 261
Феникс Д. (Phoenix G.) 517, 545
Феона А.Н. 103
Феофилактов Н.П. 100, 101
Фессинг Л.А. фон 66, 70, 150, 205, 207, 277, 278
Фессинг П.А. фон 119, 254, 277, 278, 287, 359, 712
Филиппов А.В. 68, 119, 150, 151, 179, 181, 276, 293
Филиппова Е.В. 160, 163
Филькин (плотник, Студия) 288
Фишер А. (Fisher A.) 508, 509, 517, 518
Фишер К. (Fisher K.) 513
Фокин М.М. 306
Фоломеев К.И. 49, 76
Фольята А. (Folgiata A.) 513
Фор П. 56, 160, 163
Фрейдкина Л.М. 754
Фритц У. фон (Fritz U. von) 195
- Харвуд Э. (Harwood E.) 527
Харт Г.-М. (Hart G.M.) 513
Хартлебен О.-Э. 70, 71
- Хильдебранд А.-М. (Hildebrand A.M.) 539, 553
Холден В. (Holden V.) 510
Холден Э. (Holden E.) 510
Холидэй Г. (Holiday H.) 529, 530
Хотчкис И. (Hotchkis I.) 515
Христинек Л. 642
Худолеев И.Н. 250
Хьюитт Г. (Hewitt G.) 527
- Циммерманн М.-Г. (Zimmermann M.G.) 534, 535, 539, 541, 546, 564
Цуцунава А.Р. 249, 588, 604, 607
- Чайковский П.И. 198
Черкасов А. 180, 220
Чехов А.П. 14, 36, 54-56, 59, 76, 82, 96, 141, 187, 245, 312, 313, 317-319, 325, 338, 697
Чеховской В. 348
Чириков Е.Н. 16, 17, 48, 50, 53, 76, 352, 363
Чулков Г.И. 14, 29, 35, 45, 46, 65, 66, 163, 164, 243, 247, 257, 258, 266, 310, 314, 315, 317-319, 374, 387, 388, 718, 721, 731
Чюмина О.Н. 33, 229, 267, 269
- Шадрин Д.О. 48, 52, 61, 88, 92, 119, 124, 130, 148, 247
Шалапин Ф.И. 699
Шамшин А.И. 366, 718
Шаров (статист, Студия) 604, 607
Шаронтон А. (Charonton E.) 522
Шах 127
Шаховской Н.В. 83, 241, 246-249
Швембергер В.А. (статист, Студия) 249, 604
Шекспир В. 245, 271, 317, 339, 386, 580, 713, 716, 721, 725
Шенфинкель В. 126, 127
Шеншин 712
Шервинский С.Ю. 339
Шехтель Ф.О. 32, 51, 87, 88, 119, 204, 236, 344-345, 710
Шиллер Ф. 731
Шиловская Э.Л. 6, 32, 51, 52, 79, 115, 118, 121, 130, 132, 133, 140, 161, 222, 287, 298, 344-345, 347, 354, 355, 359, 607, 614, 721, 722, 725-728, 730, 731
Шингарёва Е.А. 247
Шмаков А.С. 265, 347, 352

- Шмидт Н.В. 61
Шницлер А. 16, 19, 49, 50, 56, 59, 75-77, 82
Штеенбух А. 225, 318
Штейнманн Э. (Steinmann E.) 535, 543, 557
Штраус Р. 198
Шуман Р. 306
- Щёголев П.Е. 33, 69, 233, 234, 269, 270, 280, 289, 290, 291
Щепановский Н.М. 136
Щепкина-Куперник Т.Л. 306, 325
- Эберле В.А. 124
Энгель Г. 234
Эрвье П. 75
Эсхил 316
Эфрос Н.Е. 35, 36, 387, 397
- Юрасовский А.И. 64
Юровский И. 33, 167, 168
Юшкевич В.А. (статистка, Студия) 248, 249
Юшкевич Е.С. 261
Юшкевич С.С. 33, 261, 301
- Якубович П.Ф. 95
Яловецкий А. 271
Ярцев П.М. 40, 46, 387
- Carr G. 513
Carse A.D. 506
- Escouba M. 505
- Vannicola G. 343
- Weguelin G.C.L. 506
Wootten G. 505

Указатель репертуара

- «Авантюрист и певица, или Дары жизни» («Искатель приключений и певица») Г. фон Гофманстала 183, 202, 207, 226, 229, 230, 319-321
- «Аглавена и Селизетта» М.Метерлинка 84, 85, 157, 163, 189, 387
- «Альцеста» Ж.-Б.Люлли 654
- «Анджеда» («Влечение») О.-Э.Хартлебена 70, 71
- «Антигона» Софокла 335, 336, 338
- «Арлекиада» Р.Дриго 306
- «Балаганчик» А.А.Блока 731
- «Бедный Гейнрих» Г.Гауптмана 49, 76
- «Безумец и смерть» Г. фон. Гофманстала 56, 57, 59, 60, 69, 77, 110, 175, 176, 182, 183, 187, 197, 225, 321
- «Бесприданница» А.Н.Островского 16, 76
- «Бобровая шуба» Г.Гауптмана 75, 76
- «Боккаччо» Ф.Зуше 661
- «Бранд» Г.Ибсена 99, 100, 191, 213
- «Братья Карамазовы» Ф.Достоевского 16, 58, 59, 76, 82
- «Былины, или Русское богатырство» А.Л.Полевого 19, 47, 49, 50, 52-56, 72, 75, 77, 85, 97, 99, 101-103, 233
- «Бюрократическим путём» О.Дымова 321
- «В вагоне III класса» В.А.Слепцова 59
- «В городе» С.С.Юшкевича 33
- «В работе» Г.Гейерманса 116, 169, 234
- «В стенах», см. «Сестра Беатриса»
- «Вампир» («Дух земли») Ф.Ведекинда 157, 171, 189, 215, 241, 248
- «Вечер Метерлинка» 19
- «Вечная сказка» С.Пшибышевского 33, 232
- «Виновны — невиновны» А.Стриндберга 51, 75
- «Вишнёвый сад» А.П.Чехова 312, 705
- «Власть тьмы» Л.Н.Толстого 286
- «Ганнеле» Г.Гауптмана 17, 19, 23-25, 32, 38, 41, 49, 50, 55-57, 59, 62, 67-69, 73, 76-78, 80, 82, 83, 85, 86, 94, 97, 99, 100, 128, 129, 131, 134, 139, 140, 142-148, 150-156, 171, 177, 180, 196-198, 212-218, 220, 221, 223-226, 241, 246, 247, 256, 257, 278, 283, 291, 298, 307, 310, 318, 322, 341, 345, 354, 355, 358, 360, 361, 366, 713, 714, 721, 747
- «Гарсон, кружку пива!» Г. де Мопассана 59
- «Геншель» («Возчик Геншель») Г.Гауптмана 97
- «Гетто» («Kettenglieder», «Любовь в гетто») Г.Гейерманса 47, 63, 116
- «Гибель “Надежды”» Г.Гейерманса 16, 75, 76, 313, 314
- «Глупец и смерть», см. «Безумец и смерть»
- «Голос крови» О.Дымова 75, 242, 252, 321
- «Горе от ума» А.С.Грибоедова 18, 35, 83, 238
- «Гости» С.Пшибышевского 65, 182, 187, 202-204, 207, 208, 229, 231, 302, 303, 308, 314, 318, 355
- «Двенадцатая ночь» В.Шекспира 16, 17, 23-25, 49, 50, 62, 66, 75-77, 82, 128, 131, 136, 138-143, 155, 169, 271, 713, 714, 716, 721, 725, 731
- «День денщика Душкина» В.А.Рышкова 324
- «Деревенская драма» Н.Г.Гарина-Михайловского 16, 265
- «Дети солнца» А.М.Горького 34, 44, 144, 244, 706, 754
- «Дикая утка» Г.Ибсена 338
- «До восхода солнца» («Перед восходом солнца») Г.Гауптмана 16, 19, 48, 49, 51, 76, 257
- «Доктор Кэрри» Г.Джонса 226
- «Дон Жуан» А.К.Толстого 350, 352
- «Дочь Иорио» Г.Д’Аннунцио 175, 176
- «Драма жизни» К.Гамсуна 12, 14, 18, 22, 32, 34, 36, 40, 56, 63, 88, 99, 215, 220, 237, 238, 253, 262, 313, 314, 318
- «Дружки» А.М.Горького 17, 32, 54, 58, 59, 62, 76-78, 82, 97, 128, 131, 136, 142, 146, 156, 238, 256, 283, 345
- «Друзья гласности» Е.Н.Чирикова 16, 50, 76
- «Дядя Ваня» А.П.Чехова 15, 336
- «Еврей» Е.Н.Чирикова 350, 352
- «Женитьба Белугина» А.Н.Островского и В.Я.Соловьева 242, 253

- «Женщина в окне» Г. фон Гофмансталя 32, 49, 56, 59, 75, 76, 82, 83, 110, 116, 128, 130, 131, 136, 142, 149, 150, 151, 156, 167, 271, 309, 310, 321, 341, 345, 447, 449, 450, 706
- «Женщина с кинжалом» А.Шницлера 51
- «Женщина-змея» К.Гоцци 307
- «Жизнь есть сон» П.Кальдерона 16
- «Жизнь человека» Л.Андреева 12, 34
- «Жуазель» М.Метерлинка 116
- «За кулисами» Ж.Леметра 76
- «Забава» А.Шницлера 15
- «Заговор Фиеско в Генуе» Ф.Шиллера 731
- «Зелёный попугай» А.Шницлера 54, 56, 59, 60, 62, 77, 78, 82, 142, 168, 313
- «Земля» В.Я.Брюсова 50, 69, 225, 229, 231-233, 242, 250, 292, 314, 318, 345
- «Зори» Э.Верхарна 66, 314, 318
- «Иван Мироныч» Е.Н.Чирикова 363
- «Иванов» А.П.Чехова 254
- «Иоганна» Б.Бьёрсона 75
- «Искра над пеплом», см. «La Fiaccola sotto il moggio» Г.Д'Аннунцио
- «Ищейки», см. «Les flaireurs» Ш. Ван Лерберга
- «К звёздам» Л.Андреева 245
- «Каин» О.Дымова 321
- «Каин» Д.-Г.Байрона 682
- «Калхас» («Лебединая песня») А.П.Чехова 16, 59, 76, 82
- «Карнавал» Р.Шумана 306
- «Клятва» Г.Гейерманса 116
- «Когда мы, мёртвые, пробуждаемся» Г.Ибсена 312, 314
- «Коллега Крамптон» Г.Гауптмана 16, 17, 19, 23, 25, 26, 49, 54-57, 59, 75-78, 82, 85, 97-99, 115, 128, 130, 131, 161, 167-169, 180, 208, 226, 234, 242, 249, 271, 345, 447, 449, 450, 452, 503, 655-696
- «Кольца» Л.Д.Зиновьевой-Аннибал 292, 315
- «Комедия любви» Г.Ибсена 8, 17, 19, 23, 25, 30, 31, 33, 41, 48, 49, 50, 52-57, 59, 60, 62, 65, 68, 69, 75-78, 82-84, 97, 110, 115, 128, 130, 131, 133, 141-145, 148, 155, 168, 180, 197, 202, 206, 213-215, 217, 218, 221-223, 226, 239, 240, 242, 247, 249, 257, 262, 271, 283, 302, 314, 318, 341, 345, 447-451, 503, 713, 721, 725, 726, 752
- «Король Лир» В.Шекспира 245
- «Король-олень» К.Гоцци 307
- «Красный петух» Г.Гауптмана 17, 19, 49, 54-57, 59, 75, 77, 78, 82, 97, 110, 115, 128, 131, 318
- «Кредиторы» А.Стриндберга 19, 54, 56, 76-78, 82, 85, 97, 128, 131
- «Крылья связаны» И.Н.Потапенко 75, 324
- «Кто прав?» А.Шницлера 16, 76
- «Лебединая песня», см. «Калхас»
- «Лес» А.Н.Островского 16, 76
- «Любовь в гетто», см. «Гетто»
- «Любовь к трём апельсинам», дивертисмент К.А.Вогака, В.Э.Мейерхольда и В.Н.Соловьёва по сценарию К.Гоцци 307
- «Любовь» А.Штеенбуха 69, 225, 229
- «Маленький Эйюльф» Г.Ибсена 313, 314
- «Мастер» («Вне толпы») Г.Бара 234
- «Мать» С.Пшибышевского 56, 57, 116, 168, 172, 293
- «Медведь» А.П.Чехова 187, 338
- «Мещане» А.М.Горького 259
- «Мираж» Ж.Роденбаха 51, 57, 116, 128, 131
- «Мирель» Ш.Гуно 263, 264
- «Монастырь» Э.Верхарна 241, 242, 246, 247, 250
- «На всякого мудреца довольно простоты» А.Н.Островского 16, 76
- «На дне» А.М.Горького 244, 254, 313
- «На рассвете» А.П.Воротникова 227
- «Над водами» Г.Энгеля 234
- «Непрощенная» М.Метерлинка 184
- «Огонь над пеплом», см. «La Fiaccola sotto il moggio» Г.Д'Аннунцио
- «Одинокие» Г.Гауптмана 16, 76, 254
- «Оливковая роща» Г. де Мопассана 58, 59, 69, 82
- «Они почували», см. «Les flaireurs» Ш. Ван Лерберга
- «Отец» А.Стриндберга 16, 75, 76, 754
- «Пелеас и Мелисанда» М.Метерлинка 31, 33,

- 68, 242, 249, 250, 345, 500, 564, 565
«Перчатка» Б.Бьёрсона 75, 76
«Пир Валтасара» Э.Рапе 209
«Пир во время чумы» А.С.Пушкина 16, 59, 76, 82
«Пляска семи покрывал» А.И.Радошевой (по О.Уайльду) 56, 57
«Пляска смерти» Ф.Ведекинда 271
«Победа смерти» Ф.Сологуба 33
«Порт-Артур» («Ценою крови») С.С.Мамонтова 16, 72
«Последние маски» А.Шницлера 19, 54
«Последний гость» (перевод Я.Дельера) 16, 19, 49, 76
«Последняя воля» В.И.Немировича-Данченко 333
«Потонувший колокол» Г.Гауптмана 16, 76, 97, 183
«Праздник примирения» Г.Гауптмана 19, 23, 25, 26, 35, 57, 59, 60, 62, 63, 67-69, 76, 78, 82, 83, 115, 128, 130, 131, 133, 145, 169, 175, 180, 191-195, 197, 214, 215, 220, 221, 241, 242, 246, 247, 249, 257, 271, 272, 314, 341, 344, 345, 452
«Привидения» Г.Ибсена 12, 720
«Придворный солист» Ф.Ведекинда 51, 256, 257
«Приёмыш» А.П.Чехова 59
«Принц с мизы» М.А.Кузмина 642, 654
«Принцесса Мален» М.Метерлинка 39, 67, 68, 207, 208, 215, 230, 249, 314, 318, 500, 501, 502, 514, 564, 565, 566
«Принцесса Турандот» К.Гоцци 307
«Продавец солнца» М.-Э.Рашильд 19, 25, 32, 33, 51, 54, 56, 57, 59, 62, 76, 77, 78, 82, 97, 111, 128, 131, 135, 142, 146, 156, 229, 250, 269, 293, 314, 345
«Прости» Ж.Леметра 75, 76, 168, 226
«Пульчинелло» С.Д.Разумовского 19, 64, 68, 181, 189, 226, 229, 246, 253, 265, 293, 304, 305, 306
«Пустоцвет» Н.Л.Персияниновой 323

«Ревизор» Н.В.Гоголя 336, 339
«Ромео и Джульетта» В.Шекспира 336, 339
«Рыцари веры» А.П.Воротникова 227

«Саломея» О.Уайльда 55, 57
«Самум» А.Стриндберга 314, 318
«Свадьба Зобеиды» Г. фон Гофманстали 33, 229, 267-269, 321
«Свадьба» А.П.Чехова 59, 82
«Седьмая заповедь» Г.Гейерманса 75
«Семь принцесс» М.Метерлинка 19, 54, 55, 57, 76, 391, 563
«Сестра Беатриса» М.Метерлинка 19, 33, 57, 69, 157, 171, 171, 180, 187, 188, 189, 207, 208, 215, 220, 246, 293, 578
«Синяя птица» М.Метерлинка 12, 34
«Слепые» М.Метерлинка 40, 184, 336, 339, 697
«Смерть Иоанна Грозного» А.К.Толстого 97, 396
«Смерть Тентажиля» М.Метерлинка 8, 9, 17, 19, 20, 22, 23, 25, 27, 28-32, 34-41, 48, 49, 55-60, 62, 64, 66, 68, 69, 73, 76, 77, 78, 82-85, 98, 110, 128, 130-132, 138-146, 148-152, 155, 157, 158, 160, 161, 163, 170, 179-181, 183, 184, 196, 206, 215, 218, 221, 222, 224, 229, 233, 239, 240, 242, 246-248, 250, 252, 254, 255, 257, 262, 271, 278, 283, 290, 291, 296, 300, 307-310, 314, 318, 334, 342, 345-347, 354, 355, 360, 361, 371, 383, 384, 387, 449, 453-578, 704, 711, 713-715, 721-724, 726, 727, 729, 731, 732, 738, 746, 747, 750-753
«Смерть Тициана» Г. фон Гофманстали 69, 225, 229, 314, 318, 321
«Снег» С.Пишпышевского 8, 17, 19, 20, 23, 25, 27, 29, 30, 31, 41, 48, 49, 50, 51, 54-57, 59, 62-64, 69, 75-78, 82, 88, 94, 97, 99, 110, 111, 128, 129, 131, 132, 138, 139, 140, 142, 144, 148, 154, 176, 179, 180, 188-190, 203, 207, 218, 221, 229, 249, 257, 283, 298, 313, 314, 318, 345, 392-447, 449, 450, 503, 713, 721, 726, 727, 732, 732
«Снегурочка» А.Н.Островского 97
«Сон весеннего утра» Г.Д'Аннунцио 55, 76, 228
«Сон осеннего вечера» Г.Д'Аннунцио 55, 66, 227
«Союз молодёжи» Г.Ибсена 17, 49, 50, 75
«Спасение», см. «Над водами» Г.Энгеля
«Столпы общества» Г.Ибсена 336
«Сфинкс» К.Тетмайера 19, 23, 25, 32, 41, 48,

- 54, 56, 57, 59, 60, 62, 65, 66, 68, 76-78, 82, 97, 128, 130-132, 138, 139, 140-142, 147-151, 155, 156, 180, 208, 215, 217, 233, 242, 249, 254, 262, 269, 270, 280, 302, 308-310, 314, 706, 721, 725
- «Счастье» К.И.Фоломеева 49, 76
- «Талисман факира» Э.Раше 209, 226, 227
- «Там, внутри» М.Метерлинка 184
- «Тантал» Вяч.Иванова 293, 314, 318
- «Тетралогия» («Живые мгновения», «Женщина с кинжалом», «Последние маски», «Литература») А.Шницлера 19, 49
- «Тихие комнаты» Х.В.Свенсена 75, 76
- «Ткачи» Г.Гауптмана 45, 245, 372
- «Три расцвета» К.Бальмонта 55, 339, 385, 387
- «Три сестры» А.П.Чехова 48
- «Трилогия» («Парацельс», «Подруга жизни», Зелёный попугай») А.Шницлера 49
- «Трясина» («Малаховы») К.А.Ковальского 225
- «У врат царства» К.Гамсуна 54, 57
- «Укрощение строптивой» В.Шекспира 580
- «Фауст» И.В.Гёте 351
- «Филемон и Бавкида» Ш.Гюно 263, 264
- «Филипп II» Э.Верхарна 56, 59, 60, 63, 82, 250, 318
- «Филоктет, или Трактат о трёх добродетелях» А.Жида 204
- «Храбрый Касьян» А.Шницлера 51, 65
- «Царица Тамара» К.Гамсуна 57
- «Царь Фёдор Иоаннович» А.К.Толстого 97, 338
- «Чайка» А.П.Чехова 35, 36, 40, 41, 45, 48, 126, 151, 152, 242, 250, 253, 254, 56, 264, 265, 295, 310, 312, 325-332, 706
- «Челкаш» А.М.Горького 16, 58, 59, 76, 82
- «Честь» Г.Зудермана 245
- «Чудо св. Антония» М.Метерлинка 63
- «Шлюк и Яу» Г.Гауптмана 8, 9, 19, 21, 23, 25, 31, 32, 34, 35, 38, 41, 42, 48, 49, 54-57, 59, 62, 65, 68, 69, 73, 75, 76-78, 80, 82, 83, 88, 96, 97, 115, 128, 130, 131, 140-148, 150-156, 175, 180-182, 202, 215, 217, 218, 221, 231, 239, 240, 242, 248-251, 254, 257, 262, 280, 283, 285, 286, 291, 295, 296, 310, 314, 334, 341, 343, 345, 350, 353, 355, 356, 363, 366, 579-654, 704, 713, 714, 721, 728, 735, 738, 739, 742, 745-748, 750
- «Эдда Габлер» Г.Ибсена 97
- «Эдип и Сфинкс» Ж.Пеладана 314, 318
- «Электра» Г. фон Гофманстала 69, 203, 225, 229, 314
- «Эльга» Г.Гауптмана 57, 78
- «Юбилей» А.П.Чехова 54
- «Юлий Цезарь» В.Шекспира 99, 336, 338
- «Kettenglieder», см. «Герто»
- «La Fiaccola sotto il moggio» Г.Д'Аннунцио 176, 228
- «Laboremus» Б.Бьёрнсона 49, 75
- «Les fleurs» Ш. Ван Лерберга 184-185

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие

<i>О. Фельдман.</i> «Молодой театр исканий».....	7
--	---

Раздел первый

1. Записная книжка «№ 3» (часть вторая, Москва — Мамонтовка). Май — август 1905.....	47
2. Из рабочей тетради К.С.Станиславского. Май, октябрь 1905.....	71
3. Из записной книжки К.С.Станиславского (часть первая). Апрель — июнь 1905.....	83

Раздел второй

4. К.С.Станиславский — В.Я.Брюсову. Начало мая 1905.....	89
5. В.Э.Мейерхольд — неустановленному адресату. 9 мая 1905.....	89
6. Из хроники журнала «Театр и искусство». 22 мая 1905.....	90
7. А.П.Зонов — А.М.Ремизову. Начало мая 1905.....	93
8. Из «Архива Театра-Студии». После 7 мая 1905.....	94
9. К.С.Станиславский. Ответы на вопросы И.И.Геннерта. Между 7 и 12 мая 1905.....	96
10. К.М.Бабанин — В.Э.Мейерхольду. 13 мая 1905.....	98
11. И.Е.Смирнов — С.А.Попову. 14 мая 1905.....	100
12. Н.П.Феофилактов — В.Э.Мейерхольду. Середина мая 1905.....	100
13. Н.П.Феофилактов — В.Э.Мейерхольду. Середина мая 1905.....	101
14. К.С.Станиславский — в Главное управление по делам печати. Не позднее 16 мая 1905.....	101
15. А.Л.Полевой — в Главное управление по делам печати. 16 мая 1905.....	102
16. Ю.Л.Ракитин — В.Э.Мейерхольду. После 15 мая 1905.....	103
17. Договор на аренду театра О.А.Титовой. 19 мая 1905.....	104
18. План помещений Студии на Поварской. Июнь 1905.....	106
19. Из хроники журнала «Искусство». 21 мая 1905.....	110
20. А.М.Ремизов — А.П.Зонову. 21 мая 1905.....	111
21. А.М.Ремизов — в Театр-Студию. 23 мая 1905.....	111
22. С.С.Голоушев (С.Глаголь) — В.Э.Мейерхольду. Середина мая 1905.....	112
23. И.Ф.Калитович — Б.К.Пронину. 24 мая 1905.....	112
24. А.И.Канин — в кассу Студии 25 мая 1905.....	113

25. К.С.Станиславский — С.А.Попову. 26 мая 1905.....	113
26. В.Э.Мейерхольд — Б.К.Пронину. 28 мая 1905.....	114
27. В.А.Петрова — В.Э.Мейерхольду. 28 мая 1905.....	114
28. Б.К.Пронин — К.М.Бабанину. 28 мая 1905.....	114
29. Листы присутствия. 29 мая — 1 июня 1905.....	115
30. Э.Э.Матерн — В.Э.Мейерхольду. 2 июня 1905.....	115
31. В.И.Качалов — В.Э.Мейерхольду. Май - сентябрь 1905.....	116
32. А.А.Стахович — К.С.Станиславскому. 2 июня 1905.....	116
33. Театр-студия (штат). 3 июня 1905.....	117
34. Молебен. 3-го июня 1905-го. Пушкино. Открытие и начало репетиционных работ Театра-Студии. 1-й сезон 1905/6 г.....	120
35. В.В.Лужский — театру Студия. 3 июня 1905.....	121
36. О.Л.Книппер — театру Студия. 3 июня 1905.....	122
37. В.А.Симов — театру Студия. 3 июня 1905.....	122
38. М.Ф.Андреева — К.С.Станиславскому и В.Э.Мейерхольду. 3 июня 1905.....	122
39. А.Л.Вишневский — театру Студия. 3 июня 1905.....	122
40. А.А.Санин — театру Студия. 3 июня 1905.....	123
41. Н.Г.Александров — театру Студия. 3 июня 1905.....	123
42. Н.А.Румянцев и другие — театру Студия. 3 июня 1905.....	124
43. В.Н.Павлова — театру Студия. 3 июня 1905.....	124
44. К.М.Бабанин — В.Э.Мейерхольду. 3 июня 1905.....	124
45. В.И.Немирович-Данченко — В.Э.Мейерхольду. 4 июня 1905.....	125
46. Студия — В.В.Лужскому. 4 июня 1905.....	125
47. Студия — А.Л.Вишневскому. 4 июня 1905.....	125
48. Студия — А.А.Санину. 4 июня 1905.....	126
49. Студия — Н.Г.Александрову и Н.А.Румянцеву. 4 июня 1905.....	126
50. Студия — В.Н.Давыдову. 4 июня 1905.....	126
51. В.Шенфинкель и другие — В.Э.Мейерхольду. 6 июня 1905.....	126
52. Дирекция театра Студия — Московскому градоначальнику. Начало (до 7-го) июня 1905.....	127
53. К.С.Станиславский и В.Э.Мейерхольд. Распределение ролей, объявленное 5 и 7 июня 1905.....	127
54. Е.П.Нелидова и Н.М.Щепановский — В.Э.Мейерхольду. 10 июня 1905.....	136

Раздел третий

55. «Репертуарный календарь». 3 июня - 24 октября 1905.....	137
---	-----

Раздел четвёртый

56. Канцелярия Союза драматических и музыкальных писателей — В.Э.Мейерхольду. 10 июня 1905.....	157
57. Дневник Студии. 13 июня 1905.....	157
58. Беседы о Метерлинке. Середина июня 1905.....	158
59. «Метерлинк. Переживание формы...». Июнь (вторая половина) 1905.....	164
60. М.А.Кошеверова — Б.К.Пронину. 15 июня 1905.....	165
61. К.С.Станиславский — В.Э.Мейерхольду. 16 июня 1905.....	166
62. К.С.Станиславский — В.Э.Мейерхольду. 16 июня 1905.....	166
63. В.Э.Мейерхольд — переводчику пьесы «Женщина в окне». 17 июня 1905.....	167
64. А.П.Зонов — В.Э.Мейерхольду. 18 июня 1905.....	167
65. С.А.Скирмунт — в Театр-Студию. 18 июня 1905.....	167
66. Э.Э.Матерн — В.Э.Мейерхольду. 18 июня 1905.....	168
67. Г.С.Бурджалов — Ю.Л.Ракитину и В.В.Максимову. 19 июня 1905.....	169
68. А.И.Канин — С.А.Попову. 22 июня 1905.....	169
69. Э.Э.Матерн — В.Э.Мейерхольду. 22 июня 1905.....	169
70. Э.Э.Матерн — В.Э.Мейерхольду. 23 июня 1905.....	170
71. В.А.Петрова — А.А.Петрову. 23 - 24 июня 1905.....	170
72. Б.К.Пронин — С.А.Попову. 24 июня 1905.....	171
73. А.М.Ремизов — Б.К.Пронину. До 25 июня 1905.....	171
74. А.М.Ремизов — В.Э.Мейерхольду. 25 июня 1905.....	171
75. А.П.Зонов — А.М.Ремизову. 26 июня 1905.....	172
76. Н.Я.Тароватый — В.Э.Мейерхольду. 27 июня 1905.....	173
77. В.Э.Мейерхольд — Н.Я.Тароватому. После 27 июня 1905.....	173
78. Б.К.Пронин — А.М.Ремизову. 28 июня 1905.....	173
79. Ю.К.Балтрушайтис — В.Э.Мейерхольду. 28 июня/11 июля 1905.....	174
80. Лист присутствия. 30 июня 1905.....	176
81. Канцелярия Союза драматических и музыкальных писателей — А.П.Зонову. 30 июня 1905.....	176
82. И.А.Сац — Б.К.Пронину. Конец июня — начало июля 1905.....	176
83. Режиссёры Студии — членам труппы. Июнь 1905.....	178
84. В.Э.Мейерхольд. Перечни неотложных дел. Июль 1905.....	179
85. В.Э.Мейерхольд — Е.А.Говердовскому. Июль 1905.....	181
86. О замене исполнителей в «Шлоке и Яу». Июль (начало) 1905.....	181
87. А.М.Ремизов — А.П.Зонову. 1 июля 1905.....	182
88. А.М.Ремизов — В.Э.Мейерхольду. 2 июля 1905.....	183
89. В.Э.Мейерхольд и Б.К.Пронин — И.А.Сацу. Не ранее 3 июля 1905.....	183
90. С.А.Попов — Б.К.Пронину. До 4 июля 1905.....	185

91. Б.К.Пронин — С.А.Попову. 4 июля 1905.....	185
92. К.С.Станиславский С.А.Попову. 4 июля 1905.....	186
93. А.П.Зонов — А.М.Ремизову. 4 июля 1905.....	187
94. Н.Я.Тароватый — Б.К.Пронину. 6 июля 1905.....	188
95. А.М.Ремизов — В.Э.Мейерхольду. После 6 июля 1905.....	188
96. Б.К.Пронин — В.Э.Мейерхольду. После 7 июля 1905.....	189
97. М.А.Михайлов — А.М.Ремизову. 8 июля 1905.....	190
98. К.С.Станиславский — В.Э.Мейерхольду. 11 июля 1905.....	191
99. Из хроники журнала «Искусство». 12 июля 1905.....	196
100. Н.Я.Тароватый — Студии. 12 июля 1905.....	196
101. В.Э.Мейерхольд — К.С.Станиславскому. 13 июля 1905.....	196
102. И.А.Сац — Б.К.Пронину. Середина июля 1905.....	198
103. Н.П.Ульянов — В.Э.Мейерхольду. Первая половина июля 1905.....	201
104. В.Э.Мейерхольд. О конкурсе ролей в «Комедии любви».	
Середина июля 1905.....	202
105. А.П.Зонов — А.М.Ремизову. Середина июля 1905.....	202
106. А.П.Зонов — А.М.Ремизову. Середина июля 1905.....	203
107. А.П.Зонов — А.М.Ремизову. Середина июля 1905.....	203
108. Б.К.Пронин — К.С.Станиславскому. 16 июля 1905.....	204
109. А.М.Ремизов — А.П.Зонову. 17 июля 1905.....	207
110. С.А.Попов — В.Э.Мейерхольду. 17 июля 1905.....	208
111. Э.Э.Матерн — В.Э.Мейерхольду. 19 июля 1905.....	208
112. Н.Я.Тароватый — В.Э.Мейерхольду. 19 июля 1905.....	209
113. Соглашение художников «Театра Студия». Проект Н.П.Ульянова.	
Середина июля 1905.....	209
114. Обращение к художникам. Середина июля 1905.....	212
115. С.Н.Мельников — А.П.Зонову. 20 июля 1905.....	212
116. И.А.Сац — В.Э.Мейерхольду. До 22 июля 1905.....	213
117. Лист присутствия. 22 июля 1905.....	213
118. В.Э.Мейерхольд и Б.К.Пронин — К.С.Станиславскому.	
22 июля 1905.....	214
119. Дневник Студии. 19 — 23 июля 1905.....	221
120. К.А.Ковальский — В.Э.Мейерхольду. 23 июля 1905.....	225
121. А.П.Зонов — К.С.Станиславскому. 25 июля 1905.....	225
122. Э.Э.Матерн — А.П.Зонову. 26 июля 1905.....	226
123. А.П.Воротников — В.Э.Мейерхольду. 26 июля 1905.....	227
124. А.П.Воротников — В.Э.Мейерхольду. 28 июля 1905.....	227
125. А.П.Зонов — А.М.Ремизову. Между 24 и 29 июля 1905.....	229
126. Ю.К.Балтрушайтис — В.Э.Мейерхольду. 29 июля/9 августа 1905.....	230
127. Ю.К.Балтрушайтис — А.П.Зонову. 29 июля/9 августа 1905.....	231
128. А.М.Ремизов — А.П.Зонову. 29 июля 1905.....	231

129. Е.Н.Троповский — К.С.Станиславскому. 1 августа 1905.....	232
130. А.М.Ремизов — В.Я.Брюсову. 1 августа 1905.....	232
131. А.П.Зонов — А.М.Ремизову. 6 августа [?] 1905.....	233
132. Э.Э.Матерн — В.Э.Мейерхольду. 7 августа 1905.....	234
133. В.Э.Мейерхольд. Записи на заседании об отделке помещений театра Студии. 6 августа, 1905.....	235
134. К.С.Станиславский — С.А.Попову. 7 августа 1905.....	236
135. А.И.Канин — в кассу Студии. 9 августа 1905.....	236
136. И.А.Сац — Б.К.Пронину и В.Э.Мейерхольду. Между 8 и 10 августа 1905.....	237
137. Из хроники газеты «Новости дня». 12 августа 1905.....	238
138. К.С.Станиславский — М.П.Лилиной. 12 августа.....	238
139. К.С.Станиславский — С.А.Попову. 12 августа 1905.....	239

Раздел пятый

140. Записная книжка «№ 4» (часть первая, Москва). Август — декабрь 1905.....	241
141. Из записной книжки К.С.Станиславского (часть вторая, Москва). Август 1905 — январь 1906.....	262

Раздел шестой

142. С.Д.Разумовский (Махалов) — В.Э.Мейерхольду. 13 августа 1905.....	267
143. О.Н.Чюмина — В.Э.Мейерхольду. 13 августа 1905.....	267
144. А.М.Ремизов — А.П.Зонову. 14 августа 1905.....	269
145. А.М.Ремизов — А.П.Зонову. 15 августа 1905.....	270
146. Э.Э.Матерн — В.Э.Мейерхольду. 15 августа 1905.....	270
147. Из хроники газеты «Русские ведомости». 17 августа 1905.....	271
148. В.А.Петрова — А.А.Петрову. 17 августа 1905.....	271
149. А.И.Канин — в кассу Студии. 17 августа 1905.....	272
150. А.И.Канин — в кассу Студии. 17 августа 1905.....	272
151. Ю.К.Балтрушайтис — В.Э.Мейерхольду. Середина августа 1905.....	272
152. Ю.К.Балтрушайтис — в Литературное бюро Студии. Середина августа 1905.....	273
153. Театр-Студия. Права и обязанности гг. заведующих работами. До 19 августа 1905.....	274
154. Из письма К.С.Станиславского — М.П.Лилиной. 19 августа 1905.....	277
155. Из письма К.С.Станиславского — С.А.Попову. 19 августа 1905.....	277
156. С.Н.Мельников — А.П.Зонову. 19 августа 1905.....	278
157. К.С.Станиславский — С.А.Попову. Не позднее 22 августа 1905.....	278
158. И.А.Сац — В.Э.Мейерхольду. До 23 августа 1905.....	279

159. В.Э.Мейерхольд — С.А.Попову. 23 августа 1905.....	279
160. А.П.Зонов — А.М.Ремизову. Между 23 и 30 августа 1905.....	280
161. Театр-Студия. Правила для правильного течения спектаклей и репетиций.....	280
162. Из хроники газеты «Новости дня». 30 августа 1905.....	282
163. Ю.К.Балтрушайтис — В.Э.Мейерхольду. 30 августа/11 сентября 1905.....	283
164. А.П.Зонов — К.М.Бабанину. 30 августа 1905.....	286
165. К.С.Станиславский. Смета театра-Студии на сезон 1905/6 года После 1 сентября.....	286
166. В.Э.Мейерхольд — П.Е.Щёголеву. 3 сентября 1905.....	289
167. С.Бровкин — К.С.Станиславскому. 3 сентября 1905.....	290
168. В.Э.Мейерхольд — С.А.Попову. 4 сентября 1905.....	290
169. В.Э.Мейерхольд — в кассу Студии. 4 сентября 1905.....	291
170. А.П.Зонов — А.М.Ремизову. После 4 сентября 1905.....	291
171. Ю.Балтрушайтис — А.П.Зонову. 5/18 сентября 1905.....	292
172. А.П.Зонов — А.М.Ремизову. После 5 сентября 1905.....	292
173. С.А.Попов — в кассу Студии. 6 сентября 1905.....	293
174. В.Э.Мейерхольд. Записи на совещании об оформлении зрительного зала и фойе Студии. 7 сентября [?] 1905.....	293
175. В.Э.Мейерхольд — в кассу Студии. 8 сентября 1905.....	295
176. К.С.Станиславский — В.И.Немировичу-Данченко. 9 сентября 1905.....	295
177. В.Э.Мейерхольд — в кассу Студии. 10 сентября 1905.....	296
178. В.Э.Мейерхольд — в кассу Студии. 10 сентября 1905.....	296
179. В.Я.Брюсов — В.Э.Мейерхольду. 11 сентября 1905.....	296
180. Из хроники газеты «Русский листок». 11 сентября 1905.....	297
181. В.Э.Мейерхольд — в кассу Студии. 12 сентября 1905.....	297
182. М.В.Лентовский — В.Э.Мейерхольду. 13 сентября 1905.....	297
183. В.Э.Мейерхольд — Д.М.Котляренко. 13 сентября 1905.....	297
184. Главное управление по делам печати — В.Э.Мейерхольду 13 сентября 1905.....	298
185. Труппа Студии — В.Э.Мейерхольду. Середина сентября 1905.....	298
186. Труппа Студии — К.С.Станиславскому. Середина сентября 1905.....	299
187. М.Ф.Андреева — В.Э.Мейерхольду. 14 сентября 1905.....	301
188. В.Э.Мейерхольд — в кассу Студии. 14 сентября 1905.....	302
189. А.П.Зонов — А.М.Ремизову. 14 сентября 1905.....	302
190. А.М.Ремизов — А.П.Зонову. 16 сентября 1905.....	302
191. К.С.Станиславский — С.А.Попову. Вторая половина сентября 1905.....	303

192. К.С.Станиславский — Министру внутренних дел. 17 сентября 1905.....	304
193. Н.Н.Сапунов — С.А.Попову. Первая половина сентября 1905.....	307
194. В.Э.Мейерхольд — в кассу Студии. 17 сентября 1905.....	307
195. В.Э.Мейерхольд — в кассу Студии. 18 сентября 1905.....	307
196. А.М.Ремизов — А.П.Зонову. 19 сентября 1905.....	308
197. В.Э.Мейерхольд — в кассу Студии. 20 сентября 1905.....	308
198. В.Э.Мейерхольд — В.Я.Брюсову. 20 сентября 1905.....	308
199. Из хроники газеты «Новости». 21 сентября 1905.....	310
200. Н.П.Ульянов — в кассу Студии. 21 сентября 1905.....	310
201. Алексей Ремизов. Театр «Студия». «Наша жизнь», 22 сентября 1905.....	311
202. А.М.Ремизов — Л.Д.Зиновьевой-Аннибал. 23 сентября 1905.....	315
203. Г.И.Чулков. Хроника культурной жизни. Театр-студия. «Вопросы жизни», 23 сентября 1905.....	315
204. А.М.Ремизов — А.П.Зонову. 24 сентября 1905.....	319
205. А.П.Зонов — А.М.Ремизову. 24 сентября 1905.....	320
206. К.С.Станиславский — С.А.Попову. 25 сентября 1905.....	320
207. С.Н.Шиль (Сергей Орловский) — А.П.Зонову. 25 сентября 1905.....	320
208. О.Дымов — В.Э.Мейерхольду. 25 сентября 1905.....	321
209. Канцелярия Союза драматических писателей — А.П.Зонову. 27 сентября 1905 г.....	321
210. С.А.Попов — в кассу Студии. 27 сентября 1905.....	322
211. С.Ю.Судейкин — в кассу Студии. 28 сентября 1905.....	322
212. В.Е.Ермилов — С.А.Попову. Конец сентября — начало октября 1905.....	322
213. В.Э.Мейерхольд — в кассу Студии. 30 сентября 1905.....	323
214. И.О.Пальмин — В.Э.Мейерхольду. 30 сентября 1905.....	323
215. В.И.Немирович-Данченко — В.Э.Мейерхольду. 1 октября 1905.....	324
216. В. Левченко — В.Э.Мейерхольду. 1 октября 1905.....	333
217. А.П.Зонов — В.Я.Брюсову. 3 октября 1905.....	334
218. С.Ю.Судейкин — в кассу Студии. 3 октября 1905.....	334
219. В.Э.Мейерхольд — в кассу Студии. 4 октября 1905.....	334
220. М.А.Михайлов — в кассу Студии. 4 октября 1905.....	335
221. В.О.Нилендер — В.Э.Мейерхольду. Начало октября 1905.....	335
222. С.С.Игнатов — директору театра Студия. Начало октября 1905.....	340
223. Из хроники газеты «Вечерняя почта». 7 октября 1905.....	340
224. Н.Н.Сапунов — в кассу Студии. 8 октября 1905.....	341

225. С.Ю.Судейкин — в кассу Студии. 8 октября 1905.....	341
226. Из хроники газеты «Новости дня». 9 октября 1905.....	341
227. Из хроники журнала «Театр и искусство». 9 октября 1905.....	342
228. Ю.К.Балтрушайтис — А.П.Зонову. 11 октября 1905.....	343
229. Неопубликованный анонс об открытии Театра-Студии. 11 октября 1905.....	344
230. Л.П.Еропкина — Театру-Студии. 11-12 октября 1905.....	346
231. В.Э.Мейерхольд — в редакцию «Русского слова». 13 октября 1905.....	347
232. Объявление, касающееся платных сотрудников. 16 октября 1905.....	349
233. Из хроники газеты «Новости дня». 17 октября 1905.....	350
234. В.Э.Мейерхольд — в кассу Студии. 17 октября 1905.....	352
235. В.Э.Мейерхольд — в редакцию «Русского слова». 17 октября 1905.....	352
234. В.Э.Мейерхольд — в кассу Студии. 17 октября 1905.....	352
236. Первый вариант афиши открытия Театра-Студии. Середина октября 1905.....	353
237. Второй вариант афиши открытия Театра-Студии. Середина октября 1905.....	354
238. А.М.Ремизов — А.П.Зонову. 20 октября 1905.....	355
239. Из хроники газеты «Вечерняя почта». 24 октября 1905.....	356
240. В.Э.Мейерхольд — В.Я.Брюсову. 24 октября 1905.....	356
241. К.С.Станиславский. Расчёт. 25 октября 1905.....	356
242. Из хроники газеты «Новости дня». 25 октября 1905.....	361
243. Из хроники газеты «Русский листок». 26 октября 1905.....	361
244. Н.В.Полуэктова — В.Э.Мейерхольду. 26 октября 1905.....	361
245. В.Е.Егоров — Е.А.Говердовскому. 31 октября 1905.....	364
246. Из хроники газеты «Московский листок». 2 ноября 1905.....	364
247. К.С.Станиславский — С.А.Попову. 2 ноября 1905.....	364
248. К.С.Станиславский — С.А.Попову. Начало ноября 1905.....	365
249. С.Ю.Судейкин — в кассу Студии. 1 ноября 1905.....	365
250. Н.П.Ульянов — в кассу Студии. 5 ноября 1905.....	365
251. В.Е.Егоров — в кассу Студии. 5 ноября 1905.....	366
252. К.С.Станиславский — С.А.Попову. 6 ноября 1905.....	366
253. К.С.Станиславский — С.А.Попову. Ноябрь — декабрь 1905.....	366
254. К.С.Станиславский. Черновой проект создания музыкального кружка на базе оркестра и хора распускаемого театра Студия. 7 ноября 1905.....	367
255. И.А.Сац — К.С.Станиславскому. После 7 ноября 1905.....	368
256. И.А.Сац — К.С.Станиславскому. После 7 ноября 1905.....	370

257. Из хроники журнала «Театр и искусство». 13 ноября 1905.....	372
258. В.Э.Мейерхольд — К.С.Станиславскому. 15 ноября 1905.....	373
259. Из хроники газеты «Русские ведомости». 18 ноября 1905.....	373
260. Из хроники журнала «Театр и искусство». 20 ноября 1905.....	373
261. Н.Ф.Костромской — К.С.Станиславскому. 27 ноября 1905.....	374
262. В.Э.Мейерхольд — И.Э.Грабарю. 1 декабря 1905.....	374
263. Из хроники журнала «Театр и искусство». 4 декабря 1905.....	375
264. Расчётная ведомость на уплату жалованья артистам театра «Студия» за время с 1 декабря 1905 по 12 февраля 1906 года от К.С.Алексеева (окончательный расчёт). 1 декабря 1905.....	375
265. В.Э.Мейерхольд — В.П.Веригиной. 21 декабря 1905.....	376
266. В.П.Веригина — В.Э.Мейерхольду. После 21 декабря 1905.....	377
267. К.С.Станиславский — С.А.Попову. 22 декабря 1905.....	377
268. И.Э.Грабарь — В.Э.Мейерхольду. 28 декабря 1905.....	378
269. Н.Н.Волохова — К.С.Станиславскому. 6 января 1906.....	378
270. К.С.Станиславский — С.А.Попову. 20 января 1906.....	379
271. С.А.Попов. Черновая тетрадь.....	379
272. Аврелий [В.Я.Брюсов]. Искания новой сцены. «Весы», 1905, № 12.....	383
273. К.С.Станиславский — В.Э.Мейерхольду. 25 января 1906.....	388
274. В.Э.Мейерхольд — О.М.Мейерхольд. 30 января 1906.....	389
275. В.Э.Мейерхольд — О.М.Мейерхольд. 31 января 1906.....	389

Раздел седьмой

276. «Семь принцесс». Режиссёрские заметки.....	391
277. «Снег». Режиссёрский экземпляр. Май — июнь 1905.....	392
278. Подготовительные материалы к «Снегу», «Комедии любви», «Женщине в окне», «Коллеге Крамptonу». Май — июнь 1905.....	447

Раздел восьмой

279. «Смерть Тентажиля». Режиссёрская партитура. Май — октябрь 1905.....	453
280. Монтировочная тетрадь (часть первая).....	500
281. Монтировочная тетрадь (часть вторая).....	536
282. Монтировочная тетрадь (часть третья).....	560
283. Монтировочная тетрадь (часть четвёртая).....	561
284. Монтировочная тетрадь (часть пятая).....	562
285. Монтировочная тетрадь (часть шестая).....	564
286. Монтировочная тетрадь (часть седьмая).....	564
287. С.Ю.Судейкин. Эскизы к первому акту «Смерти Тентажиля».....	567

288. С.Ю.Судейкин. Эскизы костюма и грима Агловаля к «Смерти Тентажиля».....	576
289. А.М.Ремизов. Мизансцена первого акта «Смерти Тентажиля».....	577
290. Н.Н.Сапунов. Эскиз декорации второго акта «Смерти Тентажиля».....	578

Раздел девятый

291. «Шлюк и Яу». Суфлёрский экземпляр.....	579
292. «Шлюк и Яу». О роли Карла.....	630
293. «Шлюк и Яу». Монолог Карла в переводе В.Я.Брюсова.....	631
294. «Шлюк и Яу». Вариант распределения ролей.....	633
295. «Шлюк и Яу». Список бутафории.....	635
296. «Шлюк и Яу». Стоимость декораций, бутафории, реквизита.....	639
297. Н.П.Ульянов. Эскизы по мотивам «Шлюка и Яу», рабочие и предварительные наброски.....	640

Раздел десятый

298. «Коллега Крамpton» Г.Гауптмана. Перевод Э.Э.Матерна и В.Э.Милича [В.Э.Мейерхольда].....	655
---	-----

Раздел одиннадцатый

299. К.С.Станиславский. Студия на Поварской. Из книги «Моя жизнь в искусстве» (вариант 1924 года, приготовленный для перевода на английский язык).....	697
300. С.А.Попов. Из воспоминаний.....	706
301. В.П.Веригина. Воспоминания (главы из книги).....	720
302. Н.П.Ульянов. Из воспоминаний о Студии на Поварской.....	732
303. Л.А.Сулержицкий. Илья Сац в Художественном театре.....	749
304. В.А.Подгорный. Из воспоминаний.....	751

Указатели

Принятые сокращения.....	757
Указатель имён.....	769
Указатель репертуара.....	773

В.Э.Мейерхольд. Наследие. 3.

Студия на Поварской. Май — декабрь 1905.

Студия на Поварской возникла благодаря утопической мечте К.С.Станиславского широко распространить влияние Художественного театра и одновременно обновить сложившиеся творческие методы — при её создании в перспективе ему виделись пути преобразования эстетических, этических и организационных основ русского театрального дела.

Для начала по его мысли и на его личные средства за лето 1905 года В.Э.Мейерхольду с группой молодых актёров предстояло создать труппу, которая осенью открыла бы свой первый сезон в Москве в переоборудованном для неё помещении небольшого частного театра.

Мейерхольд воспринял создавшиеся условия как возможность погрузиться во всесторонний экспериментальный анализ природы театрального искусства. Творческие устремления Студии с первых дней неудержимо разрастались. В связи с разработкой новых сценических методов зарождались новые взаимовлияния театра и живописи, проступали новые пути овладения музыкальной природой сценического действия, Литературное бюро Студии сплачивало вокруг неё создателей новейшего репертуара, многообещающие импульсы получила русская театральная мысль.

Обстоятельства разгоравшегося эксперимента и его неожиданное прекращение в октябре в дни грозного разворота надвигавшихся чрезвычайных исторических событий отражены в документах этой книги — в записных книжках создателей Студии, в неполно уцелевших рабочих режиссёрских материалах, в россыпи финансовых бумаг (лишь они сообщают, в частности, оформление каких из репетировавшихся спектаклей успели приготовить), в деловой и частной переписке участников, в их мемуарах, несущих отсвет споров и противоречий, наметившихся в Студии и долго длившихся, видоизменяясь.

В.Э.Мейерхольд.

Наследие.

3.

Студия на Поварской.

Май – декабрь 1905.



Редактор — *А.М.Анцупкина*, корректоры — *С.А.Немцов* и *В.Н.Трапани*.
Вёрстка — *В.А.Щербаков*, производство — *С.Н.Дымант*

НОВОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

119017 Москва Пятницкая улица д 41;

телефон (495) 951 60 50, e-mail: info@novizdat.ru;

сайт: www.novizdat.ru

Подписано в печать 10 ноября 2010 года. Формат 70x100/16

Гарнитура Bodoni. Объём 49 усл. печ. л.

Бумага офсетная. Печать офсетная.

Тираж 1000 экз

Заказ № 7

Отпечатано с готовых диапозитивов в ООО «Типография Момент»,
141406, Московская область, Химки, Библиотечная улица 11

Объявление, касающееся платных
сотрудников.

В виду отсутствия электрической связи,
результаты переговоров, а начало
сессии отодвигается на неопределенное
время.

Вследствие этих причин, группа сотру-
дников распускается ~~на~~ впереди 90
приглашений.

Телеграфы возобновятся со дня начала
сотрудничества.

Ан. Амелин }

16 окт. 1917.

Телеграф - Студия

Пропущены 2.1. сотрудников рассматривается
в предвидении этого объявления

Ваша

~~А.~~

Первый сезон, 1905/6 г.

Театръ
Арбатскія ворота,
Представлено будетъ в

Шлокъ и Я

Произведение на словеса и поруганіе,

Декорации художника Н. П. Ульянова
Музыка Р. М. Глиера
Дирижеръ И. А. Сауль

Въ спектакль участвуютъ: Веригина,
Литовичъ И. П., Мунинъ Е. М., Нарбекъ,
Сафронова Е. В., Шокарская М. А., Шмидтъ,
Зоновъ А. П., Канинъ А. И., Костроминъ,
Максимовъ В. В., Мейерхольдъ В. Э.

Начало спектакля

Томовятая къ постановкѣ „С
„Таннеле“, поэтическая грѣза

Цѣны мѣстамъ со вкляч. благотв. сбора
17, 18, 19, 20, 21^{го} ряда 1р. 50к., 11, 12, 13, 14, 15 и 16^{го} ряда
1^{го} ряда 5р. Балконъ: 4, 5 и 6^{го} ряда 40к. 3^{го} ряда

Касса открыта ^{свѣдѣніемъ}

Записанные билеты (в кассѣ театра) 90

-Студия
участков Поварской
первой разъем:

137, Пятницкую
21²⁰ Октября

у
с пятью перерывами и прологом Г. Гауптмана,
пер. Ю. Балтрушайтиса.

Режиссеры Вл. Д. Владимиров.

В. П., Валюхова Н. Н., Жидарева Е. М., Ильская В. О.,
Львова О. П., Петрова В. А., Преображенская О. И.,
Смоловская Д. Л.; ^{Александров А. П., А} Александровский О. А., Бецкий М. А.,
Ильинская Н. Ф., ^{Поздорева В. А.} Леонтьев П. И., Лошинов А. В.,
Пильцов И. И., Ракитин Ю. Л.
Контракт в 8^{1/2} вечера.

«Мертв Ментажи», в 5^{ти}, М. Метерлинка.

в 2хл. частях Г. Гауптмана.

и за сбережение билетов: ^{партез} 26, 27²⁰ряда 5к., 22, 23, 24, 25²⁰ряда 1р.,
2р., 7, 8, 9 и 10²⁰ряда 2р. 50к., 4, 5 и 6²⁰ряда 3р., 2 и 3²⁰р. 3р. 50к.
60к. 2²⁰ряда 1р. 50к. 1²⁰ряда 2р. 50к.

, после означенного времени поступать в общую продажу