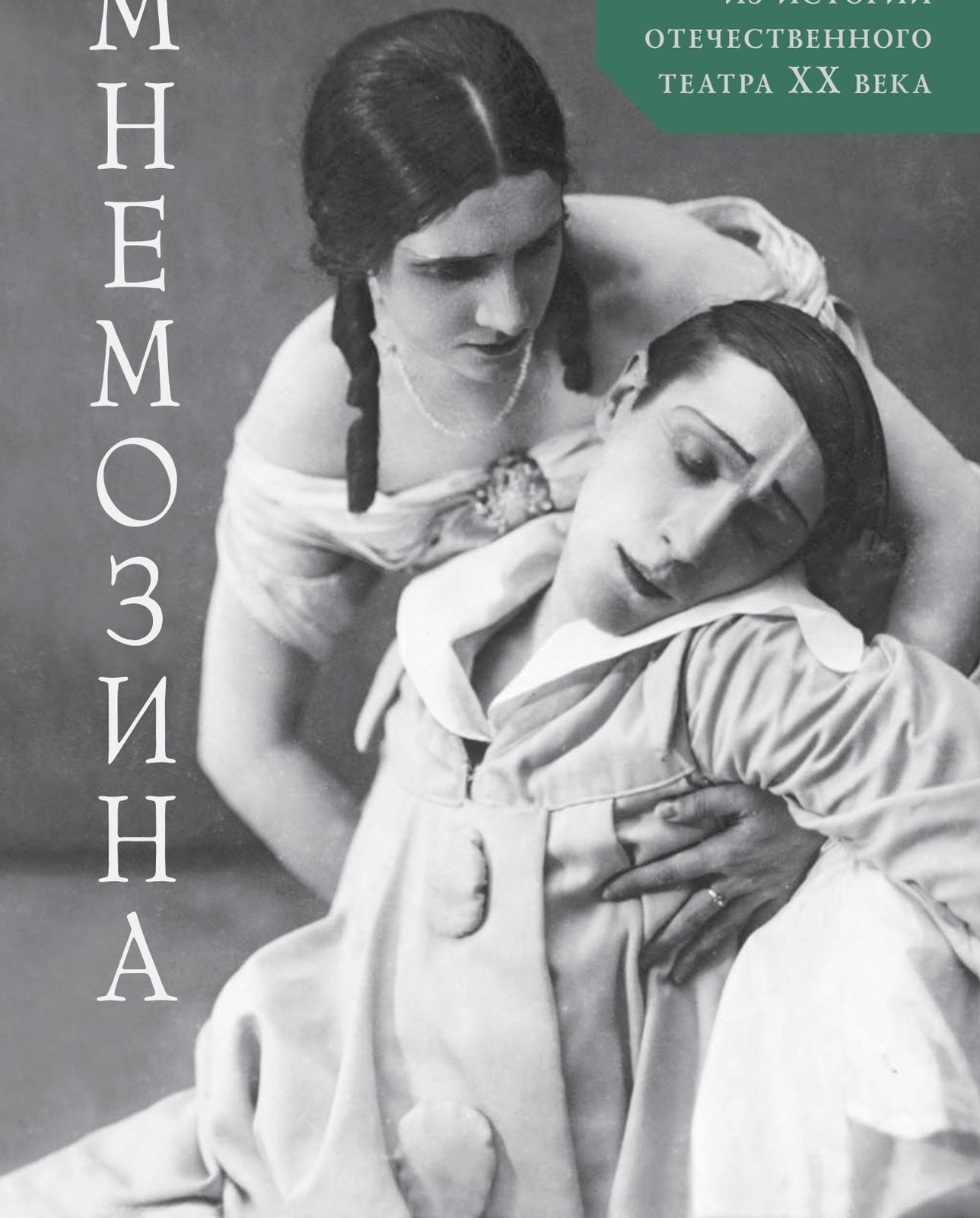
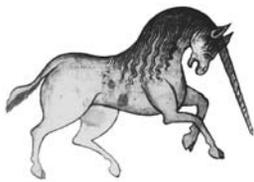


М
Н
Е
М
О
З
И
Н
А

ДОКУМЕНТЫ
И ФАКТЫ
ИЗ ИСТОРИИ
ОТЕЧЕСТВЕННОГО
ТЕАТРА XX ВЕКА





ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

М
Н
Е
М
О
З
И
Н
А

ДОКУМЕНТЫ и ФАКТЫ
ИЗ ИСТОРИИ
ОТЕЧЕСТВЕННОГО ТЕАТРА
XX ВЕКА

ВЫПУСК 5

Редактор-составитель
В. В. Иванов



МОСКВА «ИНДРИК» 2014

УДК 792(47)
ББК 85.33(2)
М 73



*Издание осуществлено
при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(проект № 14-04-16022д)*

Рецензенты

доктор искусствоведения А.В. Бартошевич
доктор искусствоведения Д.В. Трубочкин

Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Выпуск 5 / Редактор-составитель В.В. Иванов. — М.: «Индрик», 2014. — 880 с., ил.

ISBN 978-5-91674-321-0

Пятый выпуск «Мнемозины» открывается блоком материалов, посвященных столетию Камерного театра. Центральное место здесь занимают дневники А.Г. Коонен (1914–1925). В переписке Коонен с А.Я. Таировым (1943) возникает иной, поздний, портрет актрисы. Отзывы немецкой и австрийской критики на спектакль «Человек, который был Четвергом» позволяют взглянуть на него по-новому. К этим материалам примыкает лекция Г.Б. Якулова, сохранившего заинтересованный и полемический взгляд на режиссерскую методологию Таирова. В письмах Айседоры Дункан К.С. Станиславскому (1907–1922) прослеживается один из лирических сюжетов «дунканиады», охватившей культурную Россию первой четверти XX в. Драматизм странствий Качаловской группы (1918–1921) раскрывается в письмах В.И. Качалова, О.Л. Книппер-Чеховой, Н.Н. Литовцевой и др. Значительный комплекс документов связан с работой В.Г. Сахновского в Художественном театре (1927–1945). Особенности рецепции авангардного искусства Советской России в Русском Зарубежье посвящена публикация откликов эмигрантской прессы на гастроль Вс.Э. Мейерхольда в Берлине и Париже (1930). Автобиография Ф.Ф. Комиссаржевского (1943) дополняет новыми подробностями историю его режиссерской самоидентификации. Статья М.И. Сизовой, ассистировавшей С.Э. Раделову в работе над «Королем Лиром» в ГОСЕТе, изнутри документирует игру С.М. Михоэлса в заглавной роли.

© Коллектив авторов, текст, 2014

© Иванов В.В., составление, 2014

© ГИИ, 2014

© Издательство «Индрик», оформление, 2014

ISBN 978-5-91674-321-0

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя. В.В. Иванов 7

I

«Я – не Ермолова, не Рашель. Я, пожалуй, –
современная Адриенна Лекуврёр». Дневники А.Г. Коонен 1914–1925 гг.
Публ., вступ. статья и коммент. М.В. Хализевой 9

Московский Камерный театр. «Человек, который был Четвергом»
в немецкой и австрийской критике
Публ., лит. редакция переводов, вступ. статья и коммент. С.Г. Сбоевой 176

Парад искусств и границы театра. Г.Б. Якулов. Лекция (1926)
Публ., вступ. статья и коммент. В.В. Иванова 241

«...Письма ползут, разминаются в пути, пропадают...»
Переписка А.Г. Коонен и А.Я. Таирова. 1943 г.
Публ., вступ. статья и коммент. М.В. Хализевой 272

«Все то, что я хочу Вам сказать, я лучше всего бы выразила в танце...»
Письма Айседоры Дункан, Августина Дункана и Элизабет Дункан
К.С. Станиславскому. 1908–1922
Публ. И.Е. Сироткиной, Ю.А. Солнцева, К.Г. Ясновой;
вступ. статья И.Е. Сироткиной; пер. с франц. и англ. Ю.А. Солнцева;
коммент. И.Е. Сироткиной, К.Г. Ясновой 330

«Три года недобровольного изгнания»
«Качаловская группа» Художественного театра. Май 1919 – май 1922. Письма
Приложения: Н.А. Подгорный. Воспоминания (1919),
Дневник поездки за «Качаловской группой» (1921)
Публ., вступ. статья и коммент. М.В. Львовой 363

В.Г. Сахновский в Художественном театре (1926–1945)
Театральный роман в письмах и дневниках
Приложение: Дело № 3458
Публ., вступ. статья и коммент. В.В. Иванова 495

Мейерхольд и пресса Русского Зарубежья (1927–1930)
Вступ. статья, републ. и коммент. О.Н. Купцовой 682

Канва судьбы. Ф.Ф. Комиссаржевский. Автобиография
Приложение: Письма Ф.Ф. Комиссаржевского К.С. Станиславскому (1910–1915)
Публ., вступ. статья и коммент. М.В. Хализевой 792

Содержание

«...Огненное колесо душевной муки».

М.И. Сизова. Памяти Соломона Михайловича Михоэlsa

Приложение: Письмо С.Э. Радлова М.И. Сизовой (1933)

Публ., вступ. статья и коммент. В.В. Иванова 821

Указатель имен 833

Указатель театральных произведений 866

Пятый выпуск альманаха «Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века» вводит в научный оборот уникальные архивные документы, позволяющие восполнить существенные пробелы в истории отечественной театральной культуры XX века, столь искаженной всевозможными умолчаниями, и приблизиться к исторически достоверной картине, столь необходимой как историкам, так и обществу в целом.

Одним из основных разделов издания стала подборка материалов, посвященных истории Камерного театра, чье столетие отмечается в 2014 году. В него войдут Дневники А.Г. Коонен (1914–1925) – яркий документ пост-серебряной эпохи, – долгое время остававшиеся недоступными исследователям, а также переписка А.Я. Таирова и А.Г. Коонен (1943), в которой возникает картина театрального быта военного времени. В немногочисленном и разрозненном эпистолярном наследии А.Я. Таирова и А.Г. Коонен только к письмам 1943 г. применимо слово «переписка». Художественные особенности искусства Камерного театра с неожиданной стороны открываются в отзывах немецкой и австрийской критики на спектакль «Человек, который был Четвергом». К этим материалам примыкает лекция Г.Б. Якулова, одного из самых темпераментных полемистов эпохи, в которой отдельные суждения складываются в целостное высказывание о природе и границах театрального искусства.

В письмах Айседоры Дункан К.С. Станиславскому (1907–1922) раскрывается один из важных сюжетов «дунканиады», охватившей культурную Россию первой четверти XX в. Странствия Качаловской группы (1918–1921), уехавшей на гастроли, а оказавшейся в эмиграции, остаются одной из самых драматических и малоизученных страниц в истории Художественного театра. Коллекция писем «качаловцев» (В.И. Качалова, О.Л. Книппер-Чеховой, Н.Н. Литовцевой, И.Н. Берсенева, Н.А. Подгорного, Н.О. Массалитинова и др.), как и редкие послания из Москвы (Вл.И. Немировича-Данченко, М.П. Лилиной, Н.Е. Эфроса), не только восстанавливают в посильном объеме историю Качаловской группы, но и проясняют ту тяжелейшую ситуацию, в которой оказались московские художественники. Значительный комплекс документов связан с работой В.Г. Сахновского в Художественном театре (1927–1945). В нем не только прослеживается деятельность режиссера, незаслуженно забытого, но и углубляются представления о творческом пути МХАТа в 1930–1940-е годы.

Особенностям рецепции авангардного искусства Советской России русской эмиграцией посвящена публикация откликов эмигрантской прессы на гастроли Мейерхольтца в Берлине и Париже 1930 г.

Автобиография Ф.Ф. Комиссаржевского, написанная в 1943 г. в США, и помещенные в Приложении его письма К.С. Станиславскому дополняют новыми подробностями историю режиссерской самоидентификации Ф.Ф. Комиссаржевского.

В настоящем издании приняты некоторые общие правила. Авторский синтаксис сохраняется, при этом пунктуация и написание имен приближены

к современным нормам литературного языка. Недописанные, сокращенные слова восстановлены без специальных оговорок, кроме тех случаев, когда возможны разночтения. В квадратные скобки заключены слова предположительного чтения, а также слова-связки. Комментарии публикатора в квадратных скобках даны курсивом. При публикации писем форма написания дат принадлежит публикатору, за исключением отдельно указанных случаев. В Указателе имен жирным шрифтом отмечены те страницы, где даются основные биографические сведения об упоминаемом лице.

Прежде всего, хочу поблагодарить коллег по Государственному институту искусствознания, чьи советы, замечания и поддержка при обсуждении рукописи неизменно помогли мне как редактору-составителю и каждому из участников издания.

С благодарностью вспоминаю сотрудников музеев и архивов, при поддержке которых эта работа осуществилась (Российский государственный архив литературы и искусства, Музей МХАТ, Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина, Рукописный отдел Российской государственной библиотеки, Центральный исторический архив Москвы, а также потомков героев наших публикаций и хранителей личных архивов В.А. Сахновского, А.Б. Чижова.

Отдельной строкой хотелось бы выразить сердечную признательность О.А. Радищевой и Е.А. Шингаревой, чьи уникальные знания истории Художественного театра часто выручали авторов книги в самых запутанных сюжетах. Безвременная кончина О.А. Радищевой стала для нас личной потерей.

Неоценимую повседневную помощь оказывали сотрудники Научной библиотеки Союза театральных деятелей и лично директор Вяч.П. Нечаев.

В.В. Иванов

«Я – НЕ ЕРМОЛОВА, НЕ РАШЕЛЬ. Я, ПОЖАЛУЙ, – СОВРЕМЕННАЯ АДРИЕННА ЛЕКУВРЁР»

Дневники А.Г. Коонен 1914–1925 гг.

*Публикация, вступительная статья
и комментарии М.В. Хализевой*

Свой первый дневник Алиса Георгиевна Коонен начала вести около 1900 г. «Жизнь – юдоль страданий», – услышала она в эту пору от няни: «Мне очень понравилось загадочное слово “юдоль”, и, когда в одиннадцать лет я начала вести дневник, слова няни я взяла эпиграфом к моей первой записи. Начинаясь эта запись словами: “Я очень хочу страдать”»¹.

В Российском государственном архиве литературы и искусства в фонде А.Г. Коонен (Ф. 2768) хранятся 43 ее дневниковые тетради (Ед. хр. 116–158); крайние даты записей – 23 августа 1904 г. и 6 марта 1974 г. (умерла Коонен 20 августа 1974 г.). Таким образом, самая первая тетрадь дневника, о которой упоминает Коонен в мемуарах, в РГАЛИ отсутствует. До недавнего времени все находящиеся там дневники актрисы были закрыты для исследователей.

Данная публикация предлагает читателю 7 дневниковых тетрадей Алисы Коонен из этого фонда (Ед. хр. 126–132), охватывающих период с июня 1914 по 1 мая 1925 г. – первое десятилетие Камерного театра. Большинство из них представляют собой отдельные листы без обложки, явно вырванные из толстых тетрадей. Только две (Ед. хр. 131–132) сохранили обе обложки – тканевые, с узорами, последняя формата не тетради, а скорее блокнота, записной книжки. Внутренность этих тетрадей подверглась еще большему надругательству, судя по всему, со стороны автора дневников, догадывавшегося, что записи эти рано или поздно неминуемо сделаются достоянием истории. Свою «редактуру», а точнее цензуру, Коонен осуществляла радикальными методами: сажала кляксы, вымарывала отдельные слова или целые строки, обрывала по половине листа или ликвидировала по нескольку страниц, маникюрными ножницами вырезала куски, выдавливала имена ногтем. В квадратных скобках мы различаем два типа авторской «работы над текстом»: «зачеркнуто» – естественное исправление в процессе написания и «вымарано» («вырвано») – более позднее вмешательство. Когда вымаранное удаётся прочесть, оно тоже дается в квадратных скобках.

Большие фрагменты текста представляют собой лишь клочья, обрывки дневника, фразы начинаются и не заканчиваются, отдельные слова повисают в воздухе, изъятые страницы порой насильственно объединяют записи разного времени. Все это нередко сильно затрудняет датировку и порой не позволяет быть уверенным в ее правильности.

Среди листов, относящихся к определенному периоду, могут затесаться страницы дневника совсем другой эпохи. Так, между записей 1924 г. оказался листок, датированный апрелем–маем 1943 г.

И совсем уж странно – встреча нового – 1922 года описана у А.Г. Коонен дважды: изложены одни и те же события, упоминаются одни и те же люди, но в несколько отличающихся выражениях и фразах.

Внимательное всматривание в даты окончания одной тетради и начала следующей позволяют предположить, что между 11 апреля 1917 г. и 7 марта 1918 г. вполне могла существовать даже не одна, а две тетради, как и между 26 декабря 1918 г. и 4 августа 1919 г., не говоря уже о промежутке между 6 февраля 1922 г. и 1 января 1924 г. (к тому же в тетради, оканчивающейся 6 февраля 1922 г., есть еще две записи от октября 1922 г., возможно, попавшие сюда из следующей тетради, которой в нашем распоряжении нет).

Следовало бы думать, что все эти тетради либо не существовали вовсе, либо были уничтожены самой А.Г. Коонен в процессе «работы над архивом», поскольку внучатый племянник Коонен – А.Б. Чижов утверждает, что все дневники были переданы его матерью Н.С. Сухоцкой (дочь родной сестры А.Г. Коонен) в РГАЛИ. Однако таким гипотезам сопротивляются два обстоятельства. Во-первых, помимо дневников в РГАЛИ хранится тоненькая тетрадь (Ед. хр. 125. 16 л.) с краткими выписками самой А.Г. Коонен из собственных дневников за 1913–1918 гг., и там есть ряд выписок по числам, не вошедшим в имеющиеся тетради.

Во-вторых, недавно выяснилось, что в частных руках некоторое время оставались три ранние и две поздние дневниковые тетради Коонен, 1906–1907, 1912, 1912–1913 и второй половины 1960-х гг. (1966–1967, 1968–1969), переданные Галиной Абрамовной Бальской в Центральную научную библиотеку СТД примерно в 1989–1990 гг. лично ее директору В.П. Нечаеву². Каждая из них расположена хронологически ровно между тетрадями, хранящимися в РГАЛИ. Таким образом, нельзя исключать, что могут обнаружиться и остальные тетради или часть из них.

Отдельно следует оговорить, что числа и дни недели, если указано и то и другое, в записях А.Г. Коонен довольно редко соответствуют друг другу. Это отнюдь не единичный случай, и практически невозможно понять, когда автор ошибается в числе, а когда в дне недели.

Прямо среди дневниковых записей или в конце тетрадей неоднократно встречаются, скажем, перечни французских слов с переводом; французские выражения; названия магазинов и кафе Парижа с комментариями, как до них добраться; календари, расписанные от руки, на тот или иной месяц (дневник используется еще и как блокнот, записная книжка; переписанные стихотворения (А.А. Блока «О, весна, без конца и без краю...» под названием «Принимаю» и К.Д. Бальмонта «В моем саду»). Очевидно, текущая дневниковая тетрадь неизменно находилась у Коонен под рукой.

Как и в своих письмах, Коонен в дневниках нередко прибегает к схематичным рисункам: лиц, фигур, причесок. Осенью 1916 г., размышляя о том, что будет с Камерным театром, если не удастся достать очередные 10 000 рублей, в качестве перспективы, ожидающей театр, рисует большой жирный крест. Весной же 1924 г., за несколько дней до премьеры «Грозы», она испещряет целую страницу дневника картинками с подписями: «молния», «гром», «я распростертая», «гроза», «солнце», «Таиров», «тучи», «сцена».

На протяжении десятилетия А.Г. Коонен погружена по преимуществу в свой внутренний и театральный миры; ее дневник – бесценный материал для изуче-

ния психологии актерского творчества. Внешним обстоятельствам жизни внимания уделяется мало – разве что тревожит безденежье, жилищные условия и невозможность иметь те наряды, которые хочется. Почти никакой реакции не следует в дневниках Коонен на Февральскую революцию – все затмевает закрытие Камерного театра, последний спектакль, сыгранный 12 февраля 1917 г., и выселение труппы из помещения на Тверском бульваре. Дневников же, охватывающих период Октябрьской революции, пока не обнаружено (есть лишь запись от 19 ноября 1918 г.: «Я уже пережила революцию. И творчески, и человечески»), только краткие выписки, среди которых такая: «Первое актерское собрание после событий» (6 ноября 1917 г.). Из промежутка между Февральской и Октябрьской революциями сохранились выписки из дневников и одно письмо Коонен к Таирову от 13 июля 1917 г. (Коонен отдыхала в Плесе, на Волге; Таиров находился в госпитале, «на испытании» в связи с призывом на военную службу), в котором она настойчиво предлагает адресату приступить к постановке «Марсельезы» и даже описывает некоторые принципы, на которых, как она полагает, стоит основываться, демонстрируя при этом вполне режиссерское мышление (рассуждения в целом не слишком характерные для молодой Коонен)³.

Впечатление такое, что уже в 1917 г. Алиса Коонен предвосхищала свои будущие мемуары, неизбежность их написания. Продираясь сквозь очередную вихрь собственных ощущений, она вдруг неведомо кому (вероятно, будущему читателю дневников) адресует такой пассаж: «Я веду дневник исключительно для себя. Это тот материал, из которого со временем, если буду жива, я сделаю рассказ о своей жизни. Здесь – одни знаки, понятные только мне и вводящие во все круженья моих внутренних движений. Это всё – заглавные буквы тех слов, из которых и будет когда-нибудь, если это суждено, Рассказ об Алисе Коонен, о ее странном существе и существовании на свете» (11 апреля 1917 г.). И действительно, при создании книги «Страницы жизни» Коонен опиралась на свои дневники весьма основательно. Об этом свидетельствуют более поздние пометы на их страницах – замечания обобщающего характера, формулировки тем и заглавия: «После Свободного театра – перед Камерным»; «Мейерхольд»; «Завадский»; «Мои»; «Дориан Грей»; «Алушта. 1915–16 годов»; «Крым. Алушка»; «Ярославль»; «“Фамира”. Премьера “Адриенны”. 5-летие театра»; «Ящик»; «3 мая открытая генеральная “Брамбиллы” – огромный успех»; «После “Стречково”»; «Смоленск. Мейран. “Стенька Разин”. Встреча Луначарского в Москве, чествование. Показ “Саломеи” в годовщину театра»; «“Фамира”. Работа»; «Голубой ковер”. После этого»; «Начало революции. “Стенька”. Перед “Адриенной”»; «Пятилетие. Задолго до десятилетнего юбилея, когда “Саломея” прошла 200 раз»; «Брамбилла»; «Кама»; «Болезнь, “Столбово”»; «Гроза»; «Петроград»; «10-летний юбилей»; «Франкфурт» и т.п. Иногда, но нечасто, в мемуарах можно обнаружить почти дословное совпадение их текста с дневниками.

То, что А.Г. Коонен называет «знаками», обозначающими «оттенки кружений» ее души, спустя десятилетия она трактовала несколько иначе, чем это сделал бы историк театра. (Притом что и для автора, и для исследователя записи Коонен – только канва личной и театральной истории, они полны назывных нераспространенных предложений, скупых на подробности. К примеру, фрагмент записи от 8 февраля 1924 г., как и множество других, не содержит связного описания событий,

только минималистский и эмоциональный конспект, состоящий из коротких фраз в два–три–четыре слова: «Сейчас сидел Эренбург. Он пока с нами. Пока – не предает. Думаю, что он – хороший. У меня – котенок – Тишка. Жизнь мало радует. Нас невыносимо травят все журналы <...> Марков! Все предали! Бедный Малыш». Значительное и незначительное часто оказываются, как здесь, поставлены в один ряд.) Для актрисы дневники – подспорье экзальтированной памяти, которую при необходимости можно дополнительно раскрасить и скорректировать, для нас – неподвластный вмешательству документ. Тот образ Алисы Коонен, который встает за дневниками, не совсем тот, что преподносит нам сама Алиса Коонен, основываясь на этих записях. Факты те же (впрочем, некоторые опущены), но акценты и оттенки иные. Героиня «Страниц жизни» много сдержаннее и последовательнее, вероятно, взрослее, нежели стихийный и страстный автор многочисленных дневниковых тетрадей. Строку «Я очень хочу страдать» Коонен с блеском воплотила в жизнь, первой дневниковой записью наклеив себе судьбу.

Теме судьбы Алиса Коонен – с ее своеобразным мистицизмом, верой во всевозможные гадания, на ромашках и по руке, – придает особое значение. По ее ощущениям, судьба руководит и направляет, спасает от бед, но может уготовить и кару; к ней Коонен тщательно прислушивается и ее трепещет: «В этом моя судьба», «...опять судьба позаботилась обо мне», «И вот судьба толкнула меня...», «Судьба должна прийти в помощь», «И значит – судьба», «...судьба наказала меня и ударила по лицу...», «Я ясно чувствую, что судьба готовит мне какой-то сюрприз...», «Где судьба?».

Дневники Алисы Коонен – и это вообще свойственно жанру дневника, в особенности женского дневника, – балансируют на стыке интимности и публичности. С самого юного возраста ее заботит, кому суждено их прочесть. На внутренней обложке дневниковой тетради 1906–1907 гг. семнадцати-восемнадцатилетняя Коонен делает надпись о том, кто в случае ее смерти может открыть дневник, и перечисляет родителей, брата, сестру и няню⁴.

Чем больше укрепляется Коонен в представлении о себе как о большой актрисе, в убеждении, что вместе с Камерным театром им с Таировым неизбежно предстоит войти в историю, тем заметнее в ее повседневных записях оглядка на будущего читателя.

Все публикуемые дневники очень эмоциональны, полны снов и примет, обстоятельств здоровья и взаимоотношений с семьей (слабые легкие брата Георгия, период неприятия Таирова матерью Коонен), предчувствий и рефлексии, обостренной чувственности. Вот кратко записанный (или впоследствии «сильно отредактированный») сон, но в нем – предельная концентрация страсти нескольких предыдущих месяцев, любовный треугольник Таиров–Коонен–Церетелли во всей его прихотливости: «Видела во сне [Николая. Мы целовались – *вымарано*], а Александр Яковлевич лежал на сундуке <...>, свернувшись калачиком, бедный, брошенный, трогательный и любимый» (10 сентября 1918 г.). Иногда сновидения не описываются, а только констатируются: «Сон», «Скверные сны», но значение им, очевидно, придается немалое. К примеру: «В ночь под понедельник вижу во сне – слона. Первый раз за всю жизнь»; «С воскресенья на понедельник – 8–9 число – видела во сне слона. Второй раз в жизни и опять в понедельник». Коонен не поясняет, чем это

чреват, но поскольку первый раз она упоминает про этот сон в разгар ее увлечения Церетелли, в следующий же раз – всего несколько месяцев спустя, а среди толкований сонников имеется такое: риск потерять контроль над своими эмоциями, то, возможно, подобным образом она оба сна и трактовала.

На первый взгляд дневники Коонен уделяют истории Камерного театра значительно меньше внимания, чем внутренним переживаниям их автора. В очередной раз погружаясь в мир своих головокружительных увлечений (иногда пугающе трезво оценивая собственно предмет увлечения), пребывая в горячем, но вместе с тем творческом, состоянии влюбленности, Коонен вдруг спохватывается, что исписанные ею страницы могут попасться на глаза Таирову, и тогда следует прямое к нему обращение: «Милый, единственный, любимый Александр Яковлевич! – все вздор на свете, кроме моей любви к Вам! Нет другой реальности – великолепной в своей радости и волшебстве, кроме моей любви к Вам» (18 апреля 1920 г.).

В творчестве Таирова одна из ведущих тем – страсть. О ней он имел представление отнюдь не теоретическое. Судя по дневникам его музы и спутницы жизни, отличавшейся по молодости крайним эгоцентризмом, она превращала их совместное существование то в сюжет романтической драмы, а то и античной трагедии (что есть «Федра» как не их мучительный треугольник с Церетелли? – все осложнялось тем, что Коонен и Таиров официально не состояли в браке, поэтому Церетелли воспринимал Таирова не более как сожителя Коонен, не прощал ей ее «связь с Александром Яковлевичем»), страсти зашкаливали, во всяком случае первое десятилетие уж точно. «Душа живет в 100-градусной атмосфере», – записывает Коонен летом 1916 г.

Даже обстоятельство громкого судебного разбирательства – «Дело Мариупольского», 1915 г. – Коонен примеривает на себя. Что будет, если с ней случится нечто криминальное, и ее дневники, так же как дневники жертвы профессора Мариупольского, будут оглашаться на суде, сочтет ли общественность ее развратной и извращенной – вот занимающие ее вопросы. Похоже, что в размышлениях над этим актриса проводит целых три дня в зале суда, не будучи связанной с участниками процесса лично.

И все-таки дневники оказываются шире, нежели только внутренний мир автора и обстоятельства частной жизни. Этот документ вводит еще и в исторический и бытовой контекст возникновения и становления Камерного театра, очерчивает близкий театру круг людей в эти годы. Из мимоходом проброшенных Коонен имен, прозвищ (не все, увы, удалось расшифровать, особенно тревожит нераскрытое прозвище Кот, упоминаемое много раз, принадлежащее человеку, входившему в труппу Камерного театра и близкому семье Коонен и Таирова, – «Коты – единственные надежные друзья»), мест, названий, событий в комментариях вырисовываются целые страницы истории Камерного театра (в том числе эпопея борьбы за то, чтобы театр существовал), о которых до этого времени мало что было известно. В первую очередь это относится к поездке группы актеров под руководством А.Я. Таирова летом 1918 г. в Смоленск (так называемый сезон Художественной драмы). Чрезвычайно интересно размышление Коонен от сентября 1924 г. (Камерный театр в этот период на гастролях в Киеве и Харькове) о необходимости современного репертуара, без которого актриса не может дойти до зрителя. Свои же роли (Пьеретта, Адриенна, Саломея,

Федра) с подачи кого-то из украинских критиков она аттестует как «могилу». Такого рода рассуждения чрезвычайно укрупняют многочисленные страницы, сплошь посвященные потаенным (и не слишком) метаниям из-за отношений, скажем, с Н.М. Церетелли, ревности А.Я. Таирова или воспоминаниям о романе с В.И. Качаловым и ряде других увлечений.

Отдавая себе отчет в собственном предназначении театру, сознавая себя актрисой трагедии, сравнивая себя с выдающимися трагическими артистками, Коонен вместе с тем переполнена жаждой жизни вне сцены, не готова к жертвам, во всяком случае, в тридцатипятилетнем возрасте: «Окончательно понимаю, что искусство требует отречения. И окончательно понимаю, что я не способна отворачиваться от жизни с гульбой и “земными” радостями. И поэтому вечно буду за все платить. И страдать много. Я – не Ермолова, не Рашель. Я, пожалуй, – современная Адриенна Лекуврёр. Я слишком женщина для жизни. Искусство этого не терпит» (4 января 1924 г.). Самохарактеристика чрезвычайно точная: тут обозначены и тяготение к размаху земных страстей, и склонность к преувеличенному трагизму в жизни.

Отсутствие некоторых периодов в дневниках или тетрадей с описанием определенных фрагментов жизни страны и Камерного театра можно трактовать как значимое отсутствие. Так, скажем, опущены зарубежные гастроли Камерного театра 1923 г. (Франция, Германия). Впрочем, 1923 г. нет целиком, и выводы по этому поводу, как мы понимаем, делать преждевременно.

Объем публикуемых дневников Алисы Коонен составляет меньше чем одну десятую того, что хранится в РГАЛИ. С учетом тех дневниковых тетрадей, что сданы в ЦНБ СТА, это соотношение еще уменьшается. Таким образом, впереди – большая публикаторская работа по освоению дневникового наследия великой актрисы.

Дневник

Лето 1914 г.

Париж. Hôtel de Hollande, rue Cadet, 4.

Около Bl. de Monmartre – des Capucines – des Italiens.

Bretagne. St. Lunaire – Hôtel [Beau]-Sejour

(Dinard – Hôtel Victoria.) (Berlin – Hôtel Monapol. Около самого вокзала.)*

[Июнь 1914 г.]

4 июня – 2 ч. 15 из Москвы⁵.

5 июня – 2 ч. Варшава.

6 июня – 6 ч. утра. Берлин.

6 июня – день в Берлине.

7 июня – 8 утра. Поезд на Париж.

11 ½ ночи – Париж.

8 июня – Париж.

9.

10.

11.

[Июнь 1914 г.]

Выехала из Москвы 4 июня⁶.

Отъехав, пересели в купе. Было довольно хорошо ехать. Варшава. Рой воспоминаний. Чудесный день. Бродили по улицам и кафе. Между поездами (от 2 часов до 5).

До Берлина ехали изумительно. Спальный вагон, купе. После Александрова в 11 часов легли. Берлин – 6 часов утра. Гостиница «Монополь». Хороша.

Оделись. Вышли в город.

Целый день на улицах. Вечером Tier-Garten, Sieges-Alle, площадь Дворца, Рейхстаг.

Цеппелин. Вечером – Кино-Варьете, на Unter den Linden.

На утро 8 часов – поезд.

Кошмарный переезд до Парижа. Две ужасные немки в купе и немец-аптекарь.

7 [июня 1914 г.]

Париж – в 12 ночи.

Кимка Маршак⁷. Проезд через весь город. Кафе «Гренадин», улицы, бульвары, Hôtel Néron на Avenue de Orléan, Маршаки. Чай у них – ушли спать. Скверная гостиница.

* Вышенаписанное, судя по всему, более поздняя вставка.

8 [июня 1914 г.]

Утром – дождь. К часу дня у Маршаков завтрак. Поехали искать гостиницу. Hôtel de Hollande. Разобрались. Поехали к Маршакам. Обед у них. После обеда двое русских. Один из них, доктор, с нами, потом – Альгамбра⁸ – revue [нрзб.] Le Royale. Тесно, танцуют, поют, развратно, беззастенчиво. И вместе со всем мило. Одна проститутка у нашего стола – моя компатриотка. Одна подарила мне веер.

Возбуждены. Потушила 15 спичек у Маршака. Он стал говорить глупости. Александр Яковлевич [Таиров] – мрачный, со сдвинутыми бровями, грозный и тяжелый. Mompagne. Пестрая толпа женщин от 2 [до] 50 франков, две живописные фигуры – художников с длинными волосами. Частые скандалчики, на которые радостно с готовностью реагируют все прохожие.

Изумительный город.

Из Le Royale домой. Едва примирились.

9 [июня 1914 г.]

Утро. Вышли из дому 1 ½. Bois de Boulogne*. Изумительно. Оттуда – обед у Duval. Оттуда – домой. Вечером – улица.

Лавочка, где поют песенку, которая продается. Постояли, попели вместе со всеми. Пили шоколад. Домой. Писали письма.

10 [июня 1914 г.]

Утро. Musée Trocadéro⁹. Musée de Guimet¹⁰. Библиотекарь. Оттуда – гробница Наполеона. Оттуда по метро домой. По дороге обед у Duval. Александр Яковлевич – к Маршакам, я дома. Мне хорошо с Александром Яковлевичем. Он любит меня. По-настоящему. Серьезно, порой слишком тяжело и ревниво. Париж возбуждает меня как женщину. Как-то обостряет все физическое существо. Иногда – мелькают мысли о театре.

Вечером с Маршаками – «La pie qui chante»¹¹ – Fallot¹² и Martini¹³.

11 [июня 1914 г.]

Лувр. Встреча с Сахновским¹⁴. Маленькая ссора с Александром Яковлевичем. Magasin du Louvre. Оттуда прошли в Lafayette. Пришли домой. Скверное настроение, главным образом из-за желудка. Очень боюсь, что это серьезно. Желудок совсем не работает. Сейчас Александр Яковлевич у Маршаков. Сижу одна, и мне уже скучно без него. Я привыкла к нему – он хороший.

Целый ряд хороших-хороших дней.

Последний день – вечер.

Катались в Champs-Élysées. Молча крепко прижавшись, сидели и любили друг друга [с такой – *вымарано*] [нрзб. – *вымарано*].

* Булонский лес (*фр.*).

23 июня (6 июля) [1914 г.]
Bretagne. St. Lunaire¹⁵, [нрзб.]

Тень Васи¹⁶. Здесь он мечтал обо мне, здесь он тосковал, волновался, отсюда летели в Москву телеграммы, горения нежные. Тень нашей любви.

В Dinard'e¹⁷ в гостинице я почувствовала себя совершенно охваченной, увлеченной прошлым. Была суббота. Звонили в церкви. Я стояла у окна и плакала. Сердце заняло, сжалось. Мелькнула жизнь короткая, окутанная грустью.

Потому что я всегда боюсь радости, боюсь хорошего, потому что оно предшествует какому-нибудь горю. И поэтому жизнь моя – всегда все-таки печальна. Хотя и счастливая.

Вася. Вася. Ушел ли он совсем [?] [Неужели его нет больше [?] Неужели я ему чужая?! Странное существование. Александр Яковлевич. Он хороший, он меня любит. Больше чем Вася. Я его люблю. Но как-то все время [ставлю его ниже себя – *вымарано*]. Это он чувствует, иногда говорит об этом.

Я его мучаю. Жестоко и нехорошо. Весь Париж был для него пыткой. Бедный. Но я привязалась к нему. Привыкла. Привыкла к его ласкам, [к его недостаткам – *вымарано*]. Сейчас тоскую по нему и жду. Он должен приехать в субботу – сегодня понедельник. Еще долго. Мне грустно одной. Здесь хорошо и тихо. Чудесное море. Живое и без усталости и [нервов].

25 июня (8 июля) [1914 г.]. Среда*

Получила от Александра Яковлевича письмо. Неинтересное и совсем не пыльное. Стало жаль своих нескольких горячих писем. Хочется сказать себе его словами: «зачем оказывать человеку внимания больше, чем он оказывает тебе». Ну, хорошо. Кончено. Я уже с меньшим трепетом жду его приезда.

Очень [вымокла]. Вот это важно. Как раз делишки, поэтому боюсь. Не очень важно себя чувствую – плохой вкус во рту, слабость, болит под ложечкой.

Очень грустная погода. Дождь льет, не переставая ни на минуту.

Болтаю с mademoiselle [Autret] и с толстой madame. Делаю успехи. Прочитала 5 действий «Сакунталы»¹⁸, написала Юргису¹⁹. Все это не плохо. Скучаю как будто меньше, но когда сижу одна в своей комнате, без всякого «устремленья» себя, погружаюсь в какую-то общую безликую пассивность. Впрочем, это бывалое и частое мое состояние. И, может быть, в нем есть отдых.

От Васи жду открытку. Писем уже не жду. Открытку – о том, куда они едут на июль.

Вася, Вася.

Нет – это кончено.

Не надо этого трогать.

* В этой записи и в двух последующих дни недели соответствуют дате по грегорианскому календарю.

27 июня (9 июля) [1914 г.]. Четверг

Сегодня хорошо. Солнца мало, но тепло и нет дождя. Чирикают птицы, пахнет липой, кудахчут куры. Порой я забываю, что я у моря. Хотела бы я все-таки иметь именье, с большим парком, красивый дом с колоннами, лошадей. Река. Я так люблю все это.

Гостил бы у меня Вася. Мы бродили бы по парку, уезжали на лодке в камыши, философствовали бы и созерцали жизнь. А потом?

Глупости. Вот мне хочется этого сейчас, когда я устала и мечтаю об отдыхе, а когда эта усталость пройдет, я буду мечтать о другом. Я буду мечтать о сильном человеке с крепкими мускулами и железными руками.

А потом увижу уголок хорошей уютной мещанской семьи и, оставшись одна, буду плакать над своим одиночеством, над своей грустью, и буду в страхе искать по сторонам, не увижу ли для себя «тихой пристани».

Господи – вот так всю жизнь. Не знаю – что, кто мне нужен. Сейчас все-таки думаю: одно, что дает мне возможность жить как человеку, – это театр.

У меня было много сомнений раньше. Но теперь их нет.

Театр. Я молю Господа каждый день, чтобы он помог ему осуществиться. Только Бог может это. Театр. Я отдаю в его руки, его воле.

28 июня (10 июля) [1914 г.]. Пятница

Завтра должен приехать Александр Яковлевич. Я жду его. Без трепета, но жду. Когда вспоминаю о нем – все превращается в сон. Не могу почувствовать, не вызывается ощущение его, и поэтому не могу даже вспомнить, какой он. Как это странно.

Может еще быть, что он и не приедет завтра. – А в воскресенье. Сейчас была в поле. Видела змею. Испугалась.

Сегодня плохо спала. Часто просыпалась. Кто-то, какая-то женщина с добрым лицом и в монашеском платье душила меня. Вереница, рой лиц толкались кругом. Сумбур. Боюсь, как дела дома. Получила от папы²⁰ письмо. Грустно. Жаль Шурика²¹. Боюсь, что он не встанет.

4 июля [1914 г.]. Четверг*

Александр Яковлевич приехал в субботу²².

Наша встреча в Dinard. Новое загорелое лицо. Ветер и холод в трамвае. Дома.

Первый раз тогда за все время наших отношений я почувствовала большую трогательную благодарность его любви. И теперь. Тянутся дни. Мы гуляем, читаем, не расстаемся. И моя нежная благодарная приверженность растет с каждым днем. Я впервые чувствую себя согретой до конца. Васю я любила больше, чем он меня. Он любил меня только для себя. Теперь я в его положении, и Александр Яковлевич – в моем. Он любит меня. Меня – любит. Бережет, окружает нежностью, и я впервые чувствую себя свободно, без напряжения, согретой преданностью и любовью. Бывают минуты, когда мне бывает совершенно исключительно хорошо. Так хорошо, что

* Начиная с этого дня А.Г. Коонен возвращается к юлианскому календарю. Здесь, как и в ряде других мест далее, дата не соответствует дню недели. Оставляем так, как у автора.

становится страшно. И я чувствую благодарность к нему бесконечную. Мне кажется, я не влюблена в него. Но люблю. И я помогу ему, сколько будет сил, в жизни, в театре.

[Он меня не любит. – *Поздняя запись карандашом.*]

12 июля по нашему стилю [1914 г.]. Суббота

Я очень привязалась к нему. Мне так хорошо с ним. В моей жизни нет больше теней, Вася далеко, я не думаю о нем, а если вспоминаю, улыбаюсь, но не останавливаюсь как на чем-то единственном, что было. И сейчас, если бы Вася приехал, Александр Яковлевич мне ближе и дороже.

С Васей я не была свободна, я всегда чувствовала [свои недостатки, то, что во мне есть некрасивого как в женщине, и я прятала это от него, я его стеснялась, боялась, что это может его охладить – *вымарано*]. А здесь я свободна – я есть я – такая, как есть, и именно-то такую, без всяких прикрас, он меня любит.

Я никогда еще не чувствовала себя такой согретой, такой любимой, окруженной заботой и нежностью. И когда я теперь взглядываю на свою прошедшую жизнь – мне жаль себя.

Идет Александр Яковлевич.

Он уезжает в среду.

14 июля [1914 г.]. Понедельник

3 часа дня

Александр Яковлевич лежит у себя. Послезавтра уезжает. Большое волнение. Война²³. Как-то все будет [?] Открытка от Мордкина²⁴ сегодня утром. И моя странная болезнь. Мне придется сходить к доктору, когда приеду. Если война обнаружится, придется уехать раньше.

Александр Яковлевич. Как часто я мечтаю и почти плачу от невозможности нашей жизни вместе, открыто. Я стала старенькая. Я устала. Всю жизнь прожила во лжи, в болезни, в напряжении, ловя какие-то минутки из-за угла, и теперь, когда почти открыто, свободно, все наши дни вместе и когда любовь так ласково озаряет, все дает так много радости, – я чувствую, что вернуться в прежнее, погрузиться опять в ту же настороженную острую ложь, я уже не могу. Я устала. И лучше, может быть, разрушить все, если нельзя отдать себя своей любви открыто, во всей полноте.

В этом моя судьба. Я хочу отдать себя всю, бросить себя к ногам – за любовь. А любви никто не дает. Или ее и не существует. И я никому не нужна. И сколько прошло в моей жизни мужчин, и я никому не была нужна. И моя любовь тоже нет. И даже Васе. Я сразу вся рванулась к нему, а он остановил меня, запер в ящике и брал оттуда по кусочкам, когда это было ему удобно и по вкусу. И мне всегда было больно, и сквозь боль минуты радости, минуты счастья, а все я так и просидела запертая наглухо. А ему я могла бы дать счастье, потому что я умею любить и умею отдать себя. – И его я любила. А ему не нужно было.

Другие. Сколько их было, растащивших так много моего тела, немного души, впрочем, и души много, потому что всегда после всех украденных поцелуев, ласк – так глухо больно сердцу.

Александр Яковлевич. Он первый, которому я нужна. Не дай мне Бог ошибиться. Когда я мучаюсь предстоящей [зимой] – он плачет. Он понимает меня и жалеет. Семью его разрушить я бы не смогла. Жаль Ольгу Яковлевну [Таирову]²⁵. И вот мучительный круг.

И когда встает это между нами, делается тяжело и безнадежно грустно. Послезавтра он едет. Он хороший. В нем есть настоящее человеческое благородство, честность настоящего человека.

16 июля [1914 г.]

Проводила Александра Яковлевича²⁶. Побродила по Dinard. Приехала домой, вошла в комнату, и больно, тупо защемило сердце.

Русские доктор с женой потащили в [Бриак] после обеда. Сидели на том же месте, где вчера с Александром Яковлевичем. Где началась вчерашняя ссора. Мы так измучили друг друга вчера. И так сладко потом было опять броситься друг к другу.

Уехал. Очень грустно. Через два часа стемнеет, потом ложиться. Одной. Ох, как тяжело.

Война, волнение.

18 июля [1914 г.]. Пятница

Ужасное состояние. Не знаю, что делать. [Возвращаться в Москву – *зачеркнуто*.] Уезжать послезавтра или остаться, как думала раньше, до среды. И чем все это кончится. Будет война или – чего еще я так ужасающе боюсь – будет революция?

И театр. Что будет с театром [?] Ни о каких средствах, вкладах теперь нечего и думать.

И кому сейчас какое дело до нового театра. Это все ужасно, страшно и почти трагично. Думаю уложиться завтра и в воскресенье уехать.

Все равно ни о какой поправке не может быть и речи – голова набита заботами и думами. И лучше скорее быть дома²⁷. Неужели Господь отступится от меня, отступится от нашего театра?

29 августа [1914 г.]

Москва

Две недели я в Москве.

Париж – приехала 20 июля, воскресенье. Пробыла 2 недели. Путешествие в Москву.

Сон.

Париж – Hôtel du Helder.

Телеграммы – Маршаку, Минскому²⁸.

Ночью – Кима Маршак.

Понедельник днем – Большие бульвары.

7 часов вечера – переезд к Маршаку. Вечером «Hôpital Charité».*

Вторник – тоска, слезы, ужас.

Среда – Консульство: Кишкин²⁹, Макриди³⁰, Давыдов³¹.

Дальше – с 1 часа до 4 часов – Консульство.

Ершовы³², Шер³³, Варшавский³⁴, Монахов³⁵.

Кима Маршак, «Hôpital».

Аргутинский³⁶.

Пятница – завтрак у Аргутинск[ого]. У Madeleine простились.

Суббота – к ночи – Hôtel Terminus.

Кима [Маршак], Давыдов.

3 часа утра – Gare du Nord**, в 7 часов ушел поезд на Лондон.

Париж, Париж. Благодарю Господа, что я была там, что я жила там, что там я встретила войну. Как всегда, и здесь опять судьба позаботилась обо мне. Много лет мечтала я о Париже. Увидеть Париж [было – *зачеркнуто*] представлялось мне всегда событием. И всегда мне казалось, что Париж – роковой для меня город. И вот судьба толкнула меня в Париж в тот день, когда была объявлена мобилизация. Там я [пережила] войну, там я научилась волноваться, плакать и радоваться не за себя. И научил меня этому Париж, и я так люблю его, так тоскую о нем, нет слов, мне трудно писать. Господь не покинул меня. Я еще видела Булонский лес, которого нет уже больше. Какой ужас, [нрзб].

12 сентября 1914 г. Пятница.

Собрание труппы³⁷.

Речь Таирова.

13 [сентября 1914 г.]

Вася. Столкнулись у угла Никитской. Со мной был Таиров.

Сдвиг с рельсов.

Он очень похудел.

Но такой родной, такой близкий.

24 сентября [1914 г.]

Все в театре, в работе. Свободные часы Александр Яковлевич со мной. Нежный, любящий. Я так благодарна ему за его любовь.

Было несколько тяжелых дней с Юргисом [Балтрушайтисом]. Чем это все кончится, еще трудно сказать, но я верю, что Господь не оставит наш театр. Поможет.

Васе написала несколько дней назад, чтобы зашел. Ответа никакого. И я даже рада. Все больше и больше хочется замкнуться от людей и уйти в большую серьезную работу.

* Клиника Шарите (*фр.*).

** Северный вокзал (*фр.*).

19 октября [1914 г.]. Воскресенье

Вася совсем забыл меня. Был у меня на рождении³⁸ – сидел чужой, [далекий, без всякого интереса, ни разу не взглянувший – *вымарано*]. Бог с ним.

Это ушло. Навсегда.

Когда я в работе – я забываю о нем совсем, но как только остаюсь в праздности – жаль, что его нет. Сердце сжимается. Видела его во сне третьего дня. А сегодня мама видела его.

Завтра «бельгийский концерт»³⁹. Встретимся. Тяжело это все. Театр. В нем моя жизнь, мой смысл, моя радость.

«Сакунтала». Что-то будет. Это первая моя серьезная работа.

30 октября [1914 г.]. Четверг

Жоржика⁴⁰ призывают служить. Сегодня должно выясниться.

Театр и Александр Яковлевич – два мои плюса. Через две недели должны играть. Что-то будет. Очень боюсь и за себя, и за театр.

Ноябрь [1914 г.]

Первый раз на сцене⁴¹.

2 декабря [1914 г.]

1 час дня

Открытая генеральная «Сакунталы»⁴². «Эрмитаж»⁴³. Я, Асланов⁴⁴, Александр Яковлевич. Смутное состояние.

Красиво, пластично, приятно – вот чаще всего слова.

Вася заходил. Нина [Литовцева]⁴⁵ – неприятно. Вася сжатый.

8 декабря [1914 г.]

Разрешение от градоначальника⁴⁶. Открытие 12-го⁴⁷.

Больна – простуда, насморк.

Скверные сны.

Грустно.

9 декабря [1914 г.]

Александр Яковлевич. Я очень люблю его.

Я очень благодарна ему.

Он один – любит меня. Это – ужасно много.

Я совсем изверилась в людей. Он – один, его любви я верю. Я очень благодарна ему. Никогда никто не отдавал себя мне так беззаветно, так целиком. Это большое счастье встретить теперь такую любовь. Если когда-нибудь я потеряю ее, это будет моей виной.

Фрелих⁴⁸.

21 декабря [1914 г.]

Меня злит Фрелих.

Он – всегда с [Чемезовой⁴⁹ – *вымарано*].

Это волнует меня. Он мне нравится. И я хочу, чтобы он.

Я не изменила бы Александру Яковлевичу.

Фрелих этого не стоит.

Но чтобы он увлекся мной, заставить его заволноваться.

Ужасно хочется⁵⁰.

Это было. Это начиналось.

Потом случилось что-то.

Испугался ли он Александра Яковлевича, не знаю. [Чемезова. Есть ли что между ними. – *вымарано*.]

Это все чепуха. Вздор.

А вот театр. «Ирландский герой» провалился⁵¹, сбор вчера 25 рублей. Это ужас. Что мы будем делать. Очень боюсь за «Жизнь есть сон»⁵². Будет ли это на высоте. Боюсь за театр.

22 декабря [1914 г.]

1 час ночи

Ужасный день сегодня.

Репетиция «Жизнь есть сон».

Тревога и отчаянье.

Слухи о запрещении Консistorией театра⁵³.

Уехал до 26-го Александр Яковлевич в Петербург.

Письмо от Юргиса [Балтрушайтиса] с требованием долга.

Всё вместе.

Неужели Господь оставит? [*Вырван лист*.]

23 [декабря 1914 г.]

5 часов вечера

Тяжело на сердце. Бродила по улицам. Такое одиночество. Все дальше и дальше прячусь от людей. Одичала совсем. Не верю людям больше.

Одно зло. Чувствую, что начнут бранить наш театр. Есть страх, что не выдержим, и все рухнет. Но глубоко в душе живет вера в помощь Бога. Что мы сделали скверного? За что Господь будет жесток к нам?

Только бы театр, только бы театр.

6 января [1915 г.]

Новый год – встретила дома и сейчас же уехала в театр. Было покойно, радостно и приятно. Очень покойно.

Днем был тяжелый разговор у нас троих, когда казалось, что рухается все. Поплакала, а встретила Новый год в тишине и ясности. Когда приехала из театра,

думала, как обычно, написать что-нибудь. Но никаких предчувствий не было, и все впереди было скрытое. А теперь мне чудится, что конец этого года будет очень тяжелый, и очень хорошее что-то будет с осени.

20 марта [1915 г.]
Великая пятница

Сегодня генеральная «Духова дня в Толедо»⁵⁴.
Не спала ночь.
Вчера видела плохой сон. Цветы в уборной и шубу. Говорят, это к скандалу и слезам.
Устала очень.

23 марта [1915 г.]
2-й день Пасхи

После первого спектакля «Духов день в Толедо».
Первый акт играла плохо.
Второй – довольно удачно.
Третий – довольно удачно.
Настроение крепкое.
Думаю, будет все равно, если будут ругать⁵⁵.

31 марта [1915 г.]. Вторник
5 часов

29-го было закрытие сезона. «Духов день в Толедо». Играла хорошо.
Очень меня ругают газеты. Нехорошо и пошло⁵⁶.
Крепилась, сколько могла, все время, и думаю – на спектаклях это не отражалось.
Знакомые все очень хвалят, до восторга.
Сегодня сажу дома с утра. Перебираю этот год.
Он был огромным для меня – во всех смыслах, и как для актрисы, и как для человека.

28 апреля [1915 г.]. Вторник
Утро

23-го, в именины Жоржа [Коонена], я встрепенулась впервые к жизни после очень длинного промежутка тяжелых, тупых, равнодушных дней. Я вышла из дому – послать цветы Боткиным⁵⁷ и в первый раз встретила с Ю.З. [Завадским]⁵⁸ одна. Неожиданно он остановился, мы поздоровались, и он попросил разрешения меня проводить. Он говорил много, смело и почтительно. Говорил обо мне и о театре. У меня всколыхнулась душа от его красивого детского лица, доверчивых глаз.

Но спасибо хотя бы за то, что он вывел меня из тяжести последних дней, из ужаса перед всеми истинами, из того страшного оцепенения, в котором жила я после смерти Скрябина⁵⁹.

5 мая [1915 г.]

Лучше себя чувствую.

В театре плохо – денег нет.

У меня есть одна только надежда на Гинцбурга⁶⁰. Надо Александру Яковлевичу и Ларионову⁶¹ ехать в Петербург.

Мечтаю и я поехать с ними.

Сегодня запломбировала сразу 3 зуба. От этого хорошо себя чувствую.

Часто вспоминаю «длинненького»⁶². Как он сидел у меня, и Уварова⁶³ болтала вздор о своем ясновидении. Утром через день мы встретились. Он говорил, что всегда чувствует, когда я иду сзади или когда мы должны встретиться. Не знаю, не понимаю, какой он. А мне бы хотелось, чтобы он был прекрасным, чистым и [деятельным – *вымарано*].

Послезавтра получу аванс из кинематографа⁶⁴. Ура.

Угнетает часто нищенство.

15 мая [1915 г.]. Пятница

Смутное, напряженное состояние. 3 последних дня просидела в суде⁶⁵. Вчера прямо из суда Александр Яковлевич уехал в Петербург с Ларионовым – к Гинцбургу.

Ужасное положение – нет ни копейки в театре. Если бы не занял мне Стася⁶⁶ 100 рублей, нельзя было бы ехать в Петербург. Это последняя попытка. Если там ничего не выйдет – театра не будет. Нет и нет денег. И что будет с нами – Господь знает.

Александр Яковлевич поехал безо всякой веры.

И я ни во что уже больше не верю. Слишком мы измучились, устали, перетерлись нервы.

19 мая [1915 г.]. Вторник

Должен был Александр Яковлевич приехать сегодня – и нет. Было письмо и телеграмма: «благоприятно». Но что выйдет – сказать трудно. Как-то гадко на душе и очень скучно. Почему их нет сегодня? К добру это или к худу? И что там, и когда они приедут? Очень тяжелое состояние.

Сегодня была в синаматографе. Бескин⁶⁷ читал либретто. Ужасная бездарность и пошлость.

Глупо. Если бы деньги...

Как бы красиво можно было бы устроить жизнь.

Последние дни после суда (дело Мариупольского)⁶⁸ я очень задумалась о себе, о своей протекшей жизни. На суде оглашали дневник убитой и так много грязного, недостойного вылили на ее несчастную жизнь⁶⁹. Даже прокурор, охраняя ее «светлую память», не отрицал того, что она развратна.

А пишет она: «Мне нравится X – предвижу свое грядущее паденье», «дурман в голову от N» и т.д., и т.д.

И ее осуждали все, весь суд, вот за это, а вообще она «идейная», стремилась к науке, любила и помогала родным, не блистала нарядами.

И вот я задумалась о себе. Я так легко отношусь к своим прошлым грехам, я всегда так легко грешила, иногда безо всякого удовольствия, так как-то просто, [не умея – *зачеркнуто*], не сопротивлялась. И вот в один прекрасный день меня убьет какой-нибудь близкий человек, возмут мои тетрадки и объявят «развратной».

Значит, я развратна, действительно? Я спрашивала Александра Яковлевича. Он знает меня. Он говорит, что я – извращена, я как женщина – извращена. Я не понимаю. Мне всегда кажется, я всегда так думаю о себе, что я очень чистая, [*1 слово вымарано*]. Горячая, но очень чистая. Я так привыкла о себе думать. А теперь я сбита с толку. Не понимаю.

8 июня [1915 г.]

Снимаюсь в кинематографе. «Дикарка»⁷⁰. Мучаюсь.

Хочется отойти от этого всего, отдаться настоящей работе, не отвлекаться на «заработок». Это ужасно. Мучительно.

Целые дни – проводить черт знает с кем. Это ужасно.

14 июня [1915 г.]

Вчера смотрела Петипа в «Эрмитаже»⁷¹. Был Вася [Качалов] с Лилиной⁷². Я была очень хорошенькая и поэтому хорошо себя чувствовала.

Сегодня пойду опять в «Эрмитаж». Читает Вася⁷³.

Сейчас: верну[ли]сь с Александром Яковлевичем из Сокольников. Там очень хорошо. Александр Яковлевич такой хороший.

Меня мучает и озлобляет то, что мама недружелюбно и недоверчиво к нему относится.

Ждем сегодня телеграммы от Гинцбурга. Вчера отправили ему телеграмму – почему нет от него никаких новостей. Решается вся жизнь сейчас, вся судьба. Быть может, дальше – смерть. Знает только Бог.

19 июня [1915 г.]

Гинцбург ничего не отвечает. Третьего дня Александр Яковлевич телефонировал в Петербург. Он не умер, не болен, ничего. Он на даче и ежедневно бывает в Петербурге. Почему он молчит? Со всех сторон разговоры о том, что театр кончился. И у меня уже почти нет веры. Если не случится чуда. Завтра Александр Яковлевич должен съездить в Петербург. Я настаиваю на этом. Увидать его, услышать от него, из его собственных уст, последнее слово. От которого все решится. Вся наша жизнь.

И что будет? Я боюсь думать об этом. Но верю в Бога. И верю в его правду. Наш театр нужен. Нужен для прославления прекрасного. И он должен быть, должен быть. Господи.

Сейчас был Мейерхольд. Согласилась играть в «Дориане Грее»⁷⁴.

21 июня [1915 г.]. Воскресенье

Сегодня Александр Яковлевич едет с Ларионовым и Гончаровой⁷⁵ вместе в Петербург. Что будет? Я почти уверена, что театр погиб. У меня нет веры. Что будет дальше? Одно только желание – чтобы скорее все выяснилось. В ту или другую сторону.

Нет сил больше жить в таком напряжении.

Вчера провожала М.П. [Алину] в Кисловодск⁷⁶. Вася поехал с ней до Малаховки. Когда я возвращалась, мне было грустно. В его отношении к [*часть листа оторвана*].

23 июня [1915 г.]. Вторник

10 часов вечера

Гинцбург отказался.

Конец.

Александр Яковлевич вернулся.

Сейчас в Сокольниках на свидании с Бахрушиным⁷⁷.

Конечно, ничего не выйдет.

Я предчувствовала плохой конец и все-таки растерялась.

Что будет со мной?

И что будет с Александром Яковлевичем?

24 июня [1915 г.]. Среда

Сегодня рождение Александра Яковлевича⁷⁸.

Послала ему две розы и соломен[ный] портсигар.

Сегодня мы выиграли в суде дело с Паршиными⁷⁹.

Сегодня утром приехала Ольга Яковлевна [Таирова].

Сейчас звонил Мейерхольд – и дело с «Дорианом Греем» кончено. Завтра утром разговор об условиях. Слава Богу. Хотя что-то приятное в дне, а то такая тяжесть, что нет возможности жить.

Сегодня вечером свидание с Васей. Буду с ним советоваться. Я не знаю. Ничего не предчувствую, что хочет сейчас от меня Бог.

Я готова нести еще страдания, всё, что нужно, но знать, что то искусство, при мысли о котором у меня замирает душа, что это искусство – будет, я дойду до него. А для этого мне нужно, чтобы не было помех для моей работы, чтобы была возможность существовать, не нищенствовать, не тратить так много сил на эту трудовую борьбу. Я верю в своего Бога. Я не ропщу на страдания, но когда чувствую, как уходят силы, которые хочется отдать на прекрасное для людей, тогда начинаю охватывать сомнения, [ужасные] сомнения, есть ли моему Богу до меня дело?

12 июля [1915 г.]. Понедельник*

16-го еду в Крым – решено.

С театром плохо. Что-то будет. Может быть, вернусь к развалинам. Тяжело уезжать, но жить здесь – невыносимо. Невозможность ничего сделать. Александра

* Ошибка А.Г. Коонен. 12 июля 1915 г. приходится на воскресенье.

Яковлевича так мне жаль – один Бог знает. Он лучше всех людей и столько страдает. Я не влюблена в него больше, но так жалею и так люблю его и не уйду от него. По крайней мере – это человек.

17 июля [1915 г.].

Еду завтра.

Александра Яковлевича вчера проводила в Петербург.

Люблю его – нежно, крепко, горячо. Он лучше всех людей на свете.

Волнуюсь очень за все дела.

Что-то будет.

[25 июля] 1915 г.*

Вчера получила письмо от Александра Яковлевича – такое хорошее, такое горячее⁸⁰. Люблю его.

Хочется, чтобы скорее пробежало это время. Знаю, что оно нужное, что этот отдых необходим, но скучно очень – несмотря на все возможные здесь сейчас для меня радости.

26 июля 1915 г. Воскресенье

Вчера ужасная тоска была в душе.

С 5 часов ушла в город, до вечера толклись там со Стасей [С.Д. Сухоцким], было пыльно, шумно, много солдат, пошлые типы. Хотелось забраться куда-нибудь и горько-горько плакать. От Александра Яковлевича вчера была только маленькая открытка – несколько чужих официальных слов⁸¹. И вдруг заволокла такая тоска, такое отчаяние.

И сегодня грустно. И одна из причин все-таки нищенство. Когда теперь все вокруг знают, кто я, и приходится прятаться в свой угол. Так как нет приличных башмаков на ноги – делается невыносимо.

Ужасно, ужасно тоскливо.

Скорее бы конец. Осталось 3 недели ровно – на один день меньше. Через 3 недели в воскресенье я буду в Москве.

А что там, что там, Господи?!

27 июля 1915 г.

Вчера пришла телеграмма: «Все устроилось. Таиров»⁸².

У меня было ужасное состояние, невыносимое – и вдруг телеграмма.

А ночью сегодня видела, как сломалось пополам мое дорожное зеркало, только будто бы оно большое, раскололось пополам, и когда я его подняла, увидела еще несколько продольных трещин. Сердце у меня сжалось, я ясно почувствова-

* На этой же странице в разных местах имеются более поздние уточняющие записи: «29 марта – закрытие сезона. 16 июля. Уехала в Алушту. В театре денег нет, так же как в кино. 13 августа уехали в Москву. Ценин ушел». Об уходе Ценина – см. коммент. 84.

ла, что случится какое-нибудь несчастье, – и проснулась. Обрадовалась, что это сон, но какое-то странное чувство осталось в душе. Видела Жанну⁸³ во сне, своих. Ну, что даст Господь!

Неужели спасен театр. Господи!

28 [июля 1915 г.]. Вторник

Вчера вечером вдруг ясно представилось, что телеграмма была послана нарочно после всех моих грустных сумасшедших писем. Александр Яковлевич испугался, что я заболēju окончательно, что придется перевозить меня с позором обратно в Москву, – и послал телеграмму. В надежде, что эта радость поддержит меня, поможет перенести одиночество, и я отдохну. Если это действительно так, это жестоко. Я плохо спала ночь, и когда эти мысли приходили в голову – делалось невыносимо.

1 августа [1915 г.]

Плохо... Все плохо... Мое дорожное зеркало... мой отдых раскололся пополам, дал трещины.

Беспокоюсь за Александра Яковлевича. Незнание его приезда... Сомнения – хорошо ли я сделала, что зову его сюда... У меня опять нет сил, опять плохой сон, опять раскинулась душа. Лучше ли будет и мне, и ему, если он приедет? Инцидент со Стаськой, общее внимание на меня кругом – все меня раздражает, дергает нервы, мое нищенство, все вместе лежит тяжестью – смогу ли я еще заботиться и думать об Александре Яковлевиче. А ему нужна настоящая забота, настоящий отдых.

И мне нужна настоящая забота обо мне, очень большая, очень любовная.

Тяжело. Я чувствую, что я еще далеко не поправилась, нервы не годятся никуда. Грустно-грустно.

Приедет он или нет?

3 августа [1915 г.]

Приехал вчера Александр Яковлевич.

Люблю его. Чувствую себя плохо.

Сегодня плохо спала.

8 августа [1915 г.]

12-го уезжаем. Осталось 3 дня. Мне хорошо с Александром Яковлевичем. Очень крепко и нежно люблю его. Беспокоит сердце.

Ценин предал⁸⁴.

Очень это было тяжело.

Бедный Александр Яковлевич. За что?

За что люди обманывают его, предают?

Столько добра он сделал, и так ему платят. Бедный. И чем больше предательства и зла вокруг него, тем сильнее, упорнее, горячее моя любовь.

Я хочу справедливости.

Я хочу всеми силами, чтобы Господь помог ему стать тем, чем он быть должен. И имеет право.

12 августа [1915 г.]

Уезжаем.

Неприятное состояние.

[Без даты]

[Часть листа оборвана.]

Настроение бодрое.

Я отдохнула – это несомненно.

Похудела – это очень радует.

Сердце чувствую – это огорчает.

В театр – верю.

Жизнь – люблю.

Вся приподнялась и насторожилась, и готовность – к борьбе, к мечтам. К жизни. Господи, благослови!

29 сентября [1915 г.]

Скоро генеральная («Фигаро»⁸⁵).

Мучаюсь с ролью.

Люблю Александра Яковлевича. Люблю его день ото дня все сильнее, упорнее, горячее. И это то, что привязывает сейчас к жизни и радует.

Все остальное – так грустно.

12 декабря [1915 г.]

7 часов утра

Годовщина нашего театра.

«Сакунтала»⁸⁶.

Прекрасные статьи⁸⁷.

Вечеринка... Все хорошо.

Благодарю Бога!

18 декабря [1915 г.]

10 часов вечера

Вчера прошел «Сирано»⁸⁸.

Кажется, с успехом⁸⁹.

Теперь – «Два мира»⁹⁰.
Уже 30-го премьеры.
Бежит, бежит жизнь.
Не успеваю оглянуться.
Все заполняет театр.
Театр и Александр Яковлевич.
Так сузился круг.

Я выросла. – Стала смелее, не боюсь говорить свои слова, заявлять о себе. Дышу нашим театром, верю в его будущее и несую туда свою душу, свою любовь и здоровье.

По-моему, я постарела.
У меня стало взрослое лицо.

Иногда чувствую, что сил мало и нервы истерзаны, и прихожу в отчаянье и несколько минут ненавижу театр.

А потом все проходит, и опять одна безграничная забота и любовь к нашим мечтам. Помог бы Бог.

Уже во многом театр на ногах⁹¹.

Васи нет в моей жизни.

Давно, еще осенью, встретила его мельком на улице, и это всё.

[1 января] 1916 г.

1 ½ ночи

Новый год

Сижу дома. Сейчас только ушел Александр Яковлевич. Поехал к дяде, к «Максиму»⁹².

Никто не звонит, не поздравляет, никто не вспомнил обо мне. Ужасно одиноко я живу. На смену старым друзьям не пришло новых. Нигде не бываю, никого не вижу. Это скверно.

Вчера была премьеры «Два мира». У меня успех. Везде хвалят очень. Думаю только, что публика не будет ходить⁹³. Пьеса почти никому не понравилась.

Конфликт мой и Александра Яковлевича с Алехиной⁹⁴.

Очевидно, театра не будет, так как денег Рубен [Дрампов]⁹⁵ не даст, вероятно.

Ну, как хочет Бог.

У меня один большой страх – вдруг возьмут Александра Яковлевича на войну.

Сегодня лила воск, и вышли два солдата в касках и лошадь. Это будет ужасно.

Люблю Александра Яковлевича.

Васе не звонила, не поздравила.

7 января [1916 г.]. Четверг

Все эти дни простужена. Играю спектакли и сижу дома.

На днях решается судьба театра. Дрампов и Дуван⁹⁶. Сегодня Александр Яковлевич увидится с обоими.

Скорее бы знать.

Что-то будет с театром.

[Март 1916 г.]. 3-я неделя Поста
Крым. Алупка. Дача Гулиной

Уехала из Москвы 6 марта.
Приехала в Алупку 11 марта, в пятницу.

13 марта. Воскресенье
Алупка

Приехала на отдых. Одна забота – поправиться. Очень замotalась. Последнее время в Москве здоровье стало отвратительное⁹⁷. И это пугает. С одной стороны, стремлюсь к большим образам, к большому раскрытию души, а с другой, организм измученный, изжитой. И главное – нелепая неустроенная жизнь. Неприятная и разбросанная. И не знаю, чего я хочу. Конечно, хочу покоя. И с другой стороны – не хочу одиночества. И еще не могу жить с семьей и не хочу жить с Александром Яковлевым.

А так – жизнь не устроена, я устаю. Дома – я не дома, мне не уютно. Я чувствую, как мой роман с Александром Яковлевым раздражает и тяготит маму и всех наших. Это раздражает меня, в свою очередь, и я делаюсь неприязненной к семье и мучаюсь, так как мать больна, а не обращать внимания на ее протест против моей жизни не могу.

Очень тяжело сомкнулась жизнь последнее время. Чувствую, что дошло до последнего предела. Нужно взять сильными руками, сломать и начать наново. Судьба должна прийти в помощь.

15 марта [1916 г.]. Вторник

Чудесно здесь. Так радостно вокруг, так бьется вскрывающаяся жизнь. Как всегда, пусто одной. И так оглушили весна и новизна, что не могу сосредоточить себя на себе. И даже с усилиями вспоминаю, что 9 дней назад я была еще в Москве, с трепетом театра, планов, горя и радостей. Голова не работает, душа не чувствует. То есть чувствует, но не через свое «я», а общим инстинктом души касается всей радости вокруг. И минутами зажигаюсь прекрасными снами. Но так как-то. Именно снами. Пока что я оглушена, я без сознания.

17 [марта 1916 г.]. Четверг

Ужасное горе, ужасное горе.

Все комнаты у нас заняты. Уже весь мой отдых отравлен, все не мило и грустно. Послала телеграмму Арсению⁹⁸. Вероятно, завтра приедет. Пошлю с ним телеграмму Александру Яковлевичу. Ужасно грустно, бесконечно. Господь не хочет, Господь против нашей жизни близко.

Сегодня утром пришла от него срочная телеграмма: «Комнату оставь, выеду [в] понедельник. Целую». Значит, в среду-четверг он будет здесь.

19 [марта 1916 г.]. Суббота

Жду его так горячо.

С такой любовью. Не сглазить бы, но пока мне хорошо здесь. Только все еще плохо сплю. Хотя лежу покойная, без кошмаров, без страха, не так, как в бессонные ночи в Москве.

Вчера получила открытку от мамы, что Жоржа [Коонена] вызывают на пересмотр. Очень разволновалась. Если заберут его, бедного, – мой отдых вылетит в трубу. Всегда болит у меня душа за него.

[«Голда»⁹⁹] не едет. И это злит меня. Хотела отправить с ним срочную телеграмму Александру Яковлевичу. Вчера получила от него письмо, где он пишет, что если будет у него комната возле меня – он поверит в мою любовь, а нет – уедет в Гурзуф. Это шутка, но у меня самой болит душа – как я встречу его, и комнаты нет. Ужасно грустно.

23 [марта 1916 г.]. Среда

Больна. Жар, сердце стучит.

Жду его так трепетно. Голова тяжелая. Если завтра он не приедет – будет ужас. Кажется, есть ему комната.

23 [марта 1916 г.]. Вечер

[Оставлено место.]

12 мая 1916 г. Москва

Нужда. Порой грызет.

Хожу закоулками из боязни встречать знакомых.

Пальто фасона танго и шляпа, от древности утратившая уже всякий фасон.

Ну, ничего. Надо крепиться.

Никак не могу устроиться в Кинемо. Может быть, удастся поехать сниматься на Кавказ¹⁰⁰.

Что-то будет.

Каждое утро делаю гимнастику. Замечаю успехи. Это приятно.

Жить хочется. Нужда, нужда. Вот это то, что серьезно. И порой так отравляет радость, энергию¹⁰¹.

22 июня [1916 г.]

Был Ярославль – после Крыма – 3 картины для синематографа¹⁰².

Был Ирлатов¹⁰³.

То есть создал его Александр Яковлевич.

Заревновал издали, приехал неожиданно, и его ревность сделала того приукрашенным. И несколько дней, и в поезде из Ярославля в Москву я видела [конец фразы *вымаран*]. А в общем, ерунда. Не было ничего.

После Ярославля была и есть уже неделю Москва. Грязная и несносная.

Раздоры с Драмповым, опасения, что не даст денег Брунов¹⁰⁴, словом, та же песня, только – новые действующие лица и новое положение: кипит работа к будущему году, а на пороге вопрос тот же – будет ли театр или нет. Но, несомненно, это последний вопрос. Если будет теперь, то он – есть, он будет. Он существует, он реален, чего не было совершенно эти два года. Если не будет – бороться больше невозможно, убиты силы.

Должна была завтра ехать в Стречково¹⁰⁵ с Александром Яковлевичем. Ему нельзя – а без него нет желания ехать.

Отложила.

Говорим о новой жизни в будущем году. Это грозит разрывом. Но, может быть, я это [сделаю].

23 июня [1916 г.]. Среда

Театр горит.

Условие АLEXИНОЙ, чтобы я не числилась во главе дела.

Колебания Брунова.

Все катится.

Сегодня уже – тупость ко всему. Что будет – все равно. Пусть судит Господь.

Стречково

[Без даты]

Уехала 26 июня.

30-го вечером приехал Александр Яковлевич.

9-го дела.

6 июля [1916 г.]

Очень хорошо здесь.

Чудесные жаркие дни.

Живем в верхних двух комнатах, совсем особняком, свободно и уютно.

Александр Яковлевич много читает и пишет.

Я дышу – и деревней, и его близостью, и своей любовью. Очень привязана к нему.

Так часто хочется бросить все теоретические рассуждения о красоте любви на расстоянии и жить вместе, тесно, с кухаркой и двумя кроватями в комнате.

Впрочем, глупости, две кровати могут и не быть.

Устала я, устала [*часть листа оторвана*].

Ужасно, как голодная, смотрю на других женщин, которые любят открыто и смело.

Я очень труслива. Когда Александр Яковлевич предлагал серьезно устроить нашу жизнь, я не согласилась. Из трусости. За собственный успех, которого мне хочется. И этим я могу все погубить. Потому что я люблю Александра Яковлевича, против желания, против воли.

8 июля [1916 г.]

Вероятно, уеду с Александром Яковлевичем 15-го. Опять неприятности, новый призыв, возьмут Леонтьева¹⁰⁶.

Не могут идти «Два мира»¹⁰⁷. Ужасно грустно. Могла бы здесь прожить до 25-го, но решила без Александра Яковлевича не оставаться. Очень будет грустно. Если будут хорошие дни, буду ездить на Лосиный остров к маме. Впрочем, не знаю, лучше, может быть, остаться.

13 [июля 1916 г.]

Уезжаю в субботу, 16-го, вместе с Александром Яковлевичем. Не могу сидеть здесь одна. Скучно. 20 дней отдыха в деревне – хватит за глаза.

Что-то ждет в этом году в театре. Сегодня видела во сне Константина Сергеевича [Станиславского], он поцеловал меня, как в знак мира, и я плакала у него на груди и все повторяла: «Я ужасно люблю Вас, Константин Сергеевич, я люблю Вас». Почти не проходит дня, чтобы я не видела его во сне. Я его действительно все-таки люблю. И верю, что придет час, когда мы с ним поцелуем друг друга¹⁰⁸.

Что будет в этом году?

Он ждет какой-то совсем новый, и жизнь стоит впереди совсем новая. Хочу принять ее бодро, крепко, хочу бороться. Эти два года в Камерном театре были тяжелым сном, и если бывали радости, то и они были как во сне, такая я была измученная, затравленная жизнью.

Ведь впервые после Свободного театра стукнула меня настоящая жизнь, грубая, тяжелая, беспощадная, и было больно. Много было и хороших, крепких верой дней, но все они тонут в общем тяжелом кошмаре предательств, злобы, гадкой интриги, безденежья и всех напастей.

Если бы не вера в свою правду, в своего Бога, если бы не любовь наша – не было бы и театра.

Как-то будет теперь – когда все приобретает форму настоящего официального дела.

В последний раз открылась со всем неистовством и стукнула больно злоба Варвары [Алехиной], Рубена [Дрампова].

И Бог даст – больше мы не встретимся. Все власти разграничены, расписаны на бумаге, и, думаю, теперь моя особа никому не будет мозолить глаз. А я постараюсь быть строга к себе в театре. Не совать никому носа, делать свое дело и жить еще другой жизнью – своей личной, интимной, в общении с людьми. Помогите мне Господь.

Только бы было все благополучно там. Александр Яковлевич беспокоится. Не получает писем. Сегодня почта, может быть, что-нибудь будет.

Хотел он ехать 14-го. Я уговорила его остаться и боюсь – может быть действительно нужен он там.

14 [июля 1916 г.]

Слава Богу – послезавтра уезжаем.

Александр Яковлевич измучен – нет никаких известий из Москвы, и Бог знает, что-то там еще ждет. Из газет узнали вчера, что арестовали Рубинштейна¹⁰⁹, который обязался внести осенью 15 тысяч.

Вчера было так тягостно. Александр Яковлевич нервничал, кричал, я тоже расстроилась.

Когда же будет все нормально? Как у людей?!

И самой хочется скорее вырваться из этих дебрей.

Когда душа живет в 100-градусной атмосфере, трудно радоваться бесконечным тихим полям, разговорам о погоде и уборке сена и честно есть [вареники] и простокваши – по вечерам.

А оба мы уже выбиты из колеи.

Скорее, скорее уехать.

17 июля 1916 г. 5 часов

Москва

Приехали сегодня утром.

Александр Яковлевич с Рубеном и Бруновым в театре – с 12 часов.

Жду звонка.

Тревога.

24 июля [1916 г.]. Воскресенье

1 час ночи

Было собрание труппы и беседа.

Новые лица. Александр Яковлевич хорошо говорил. Хорошее впечатление. И от людей.

Последние дни ужасно себя чувствую. Как в конце прошлого сезона.

Нервы Бог знает в каком виде. Совсем не сплю.

А работа еще не начиналась. Это так пугает.

Александр Яковлевич. Люблю его, и мешает мне жить моя любовь.

Алехина, Дрампов и вся эта шайка. Противно – за что? Что я им сделала?!

А жизнь могла бы сейчас быть прекрасна.

Сейчас бродили с Александром Яковлевичем по улицам. Говорили.

Он так любит меня.

Нельзя так любить.

Это и для него плохо, и для меня [тоже плохо – *вымарано*].

25 июля [1916 г.]

1 час ночи

Была беседа о «Фамире-Кифарэд»¹¹⁰.

Александр Яковлевич говорил проникновенно, с углубленностью большого человека. Он растет. – Я счастлива. Я чувствую, что это я. Это наполняет меня гордостью. И задором к жизни. Хочется расхохотаться людям в лицо.

Сегодня днем я шла из театра с Подгаецким¹¹¹, не дожидаясь Александра Яковлевича. «Новая жизнь». И от этого весело. И Александр Яковлевич становится загадочным и немножко чужим.

27 июля [1916 г.]

Эти дни чувствую себя не плохо. И сплю. Только толстею – это неприятно. Александр Яковлевич прекрасно работает. И я радуюсь этому, как своему личному успеху. Горжусь им.

В театре приятнее прошлых годов. Меньше хамов.

30 июля [1916 г.]

Минутами загорается прежний давний трепет, бывшее любопытство к жизни, былой задор. Только хочется иметь много-много денег. Последние ночи – сплю и чувствую себя человеком.

1 августа [1916 г.]

Александр Яковлевич очень усталый, надломленный.

Я так жалею его. Живет он ужасно, в каком-то «Малом Париже»¹¹², приехали Ольга Яковлевна [Таирова], и Мурка¹¹³, ищут помещение, и ничего нет, Александр Яковлевич нервничает, мучается. Как бы мне хотелось, чтобы было ему хорошо.

Люблю его.

Ирлатов вульгарен невыносимо.

Про «Фамиру-Кифарэд» сказал вчера: «чудная пьеса, роскошь»... Это ужасно.

Церетелли¹¹⁴ приятен, но сухой и жесткий.

Люблю Александра Яковлевича.

Сейчас разорванные облака и луна, и свежесть – 1 час ночи.

3 августа [1916 г.]

1 час ночи

Начала танцевать с вакханками¹¹⁵.

Два раза в день бываю в театре.

Хочется жить с быстротой.

Поссорилась с Ирлатовым.

И очень неприятно. Он противный и нахал.

Даже глупо было с ним считаться.

Александр Яковлевич в ужасном виде.

Так жаль его – бесконечно.

Он надломленный, пассивный, измученный. Что мне сделать с ним?

Люблю его очень.

Каким вульгарным кажется рядом с ним Вася.

Как это странно, странно.

Сейчас шли из театра с Комаровской¹¹⁶. Проводила ее. Она милая, вернее, «играет» в «милую». Но какая разница. Все-таки это приятнее, чем откровенная наглость.

Хорошо относится к театру.

Слава Богу, хоть это.

5 августа [1916 г.]
5 часов дня

Жду Флерова¹¹⁷. Он приехал из [Сенежа].

Сегодня я злая. Утром не поспела вовремя ванна, опоздала Марьяна¹¹⁸ на занятие, протолкалась зря в театре. Всё вместе. Обозлилась.

Дождь. Теплынь.

Глупая погода.

Я бы хотела, [чтобы мне нравился Церетелли – *вымарано*].

Как это странно.

Действительно, влечение не зависит от воли и от желания.

Я не хочу любить Александра Яковлевича, я искренно его критикую, и люблю, люблю... Хочу увлечься кем-нибудь, выдумываю одного, другого, ищу интересные черты, и искренно мне тот или иной нравится, то есть умом нравится, я его искренно признаю и в то же время не могу побороть равнодушия.

Я [только – *вымарано*] хочу, чтобы Александр Яковлевич был большой [богатый – *вымарано*].

Я хочу, и я должна добиться этого.

6 августа [1916 г.]
8 часов вечера

Александр Яковлевич показывал работу по «Фамире». Он очень волнуется, и я сама боюсь очень за актеров.

Хочется иметь деньги.

Побольше денег. Иметь хорошие вещи, одеваться.

У Церетелли прекрасные движения, но мало темперамента.

Что же...

Льет дождь, сейчас бегу в театр заниматься с Миклашевской¹¹⁹.

Странное у меня иногда восприятие от Флерова – он кажется пошляком и смотрит оскорбительно нагло в упор.

9 августа [1916 г.]

Сегодня добилась многого от Тоцкой¹²⁰ и Миклашевской. Это очень приятно. Я так хочу помочь Александру Яковлевичу. Так ничего не клеится у него, такой ужасный материал¹²¹.

В этом году, не взглянуть бы, мне как-то уютнее и приятнее дома, я меньше ссорюсь.

Последние дни сплю хорошо и много хожу, и всё в порядке.

Вот – это вот факты.

А душа – стесняется. Правда. Так трудно мне раскрываться. Так я запрятана глубоко внутрь вся.

10 августа [1916 г.] Вечер

Делишки.

12 августа [1916 г.]

1 час дня

Жду кинематографщика. Вчера получила по телефону приглашение. Думаю согласиться.

Только никто не едет, и я боюсь, что они раздумали.

Вчера после репетиции были я, Александр Яковлевич и Подгаецкий у Экстер¹²².

И в споре о театре что-то пробежало между Александром Яковлевичем и Экстер. Это мне неприятно.

17 августа [1916 г.]

Опять кошмары. Скандал с Рубеном [Драмповым].

Он заявил, что уходит из правления. Что-то готовят они там, вся их шайка. Очень все это волнует.

Бесконечно жаль Александра Яковлевича. Работа с «Фамирой» такой трудности, такого напряжения, и вместе с тем такие ужасные дни. Глупая жизнь. Так жаль его, так жаль.

Сама я – всё как во сне.

Часто-часто ухожу в сон.

И так тяжело жду чего-то.

18 августа [1916 г.]

6 часов

Была на просмотре «Ивана-ключника»¹²³. Пришла, взглянула на себя в зеркало и показала себе такой хорошенькой.

И жить захотелось безумно.

Но все, что окружает, так тесно [для моих порывов – *вымарано*], что, вероятно, опять я засну, погрузусь в кошмары.

19 августа [1916 г.]

Вчера вечером слушала стансы Фамиры с вакханками. Почти плакала, так это красиво.

Жизнь представляется как высшее обнажение душевное, как прикосновение к чему-то последнему, к какой-то черте.

И вот откуда мой сон.

Вероятно, мое тяжелое забытье в жизни с людьми и неловкость.

Церетелли.

Пустая коробка. Но коробка красивая и чем-то мне родственная.

Странно это – он [чем-то] говорит мне обо мне.

Вчера я вспомнила Васю.

С такой нежностью. И так захотелось увидеть его, [тронуть его душу – *вымарано*], растормошить и коснуться его теплой ласки.

Ужасные люди вокруг.

Экстер – тоже, как все.
Тогда лжет.
Все-все люди так под [одно].
Ужасно это.

28 августа [1916 г.]. Воскресенье

Недавно я видела во сне Васю.
Не помню как.

Но проснулась взволнованная его близостью и вдруг так дико показалось, что он далеко, что он чужой. И еще чувствовала прикосновение к его груди и даже шершавую материю жилета серую. Это все, что осталось живым ощущением от сна.

И весь следующий день я дышала мечтательной влюбленностью в Васю. Я то-скovala о нем – сладостно и нежно, и таким близким он мне кажется опять – таким моим, милым. Хочется его видеть. Ужасно хочется. Он скоро приезжает, на днях.

Были сейчас компанией в парке.

Сегодня Любошиц¹²⁴ играл труппе «Пьеретту»¹²⁵.

В парке – самолеты над головой. И стадо людей.

Солнце и воздух, свежесть. Зеленая осень.

Хочется целоваться.

[От поцелуя замирает душа – *вымарано*.]

1 сентября [1916 г.]. Четверг

Грустные события театра – уход Дрампова¹²⁶, безденежье, хамство Арсения, Вермель¹²⁷... Всё, всё вместе – волнительный кавардак.

Экстер с ее кубами, плоскостями¹²⁸... Устала. Надоело все.

Два дня – ссора с Александром Яковлевичем.

«Дочь Иорио»¹²⁹ и «Пьеретта», вероятно, пойдут или одновременно, или «Иорио» пойдет 5-й пьесой. Грустно все. Так неудачно для меня складывается.

Не радует театр.

Не радует любовь.

Ничего нет.

9 сентября [1916 г.]

1 час ночи

По дороге из театра опять ссора.

Хочется плакать, хочется умереть, уйти совсем. – Не могу.

Люблю его. И ничего ему не прощаю.

И он любит и тоже не прощает.

Никто не уступает. И жить невозможно.

Сегодня в первый раз мне показалось, что он [не любит меня больше – *вымарано*] или устал любить меня.

Не хочет.

Неужели Пьеретта будет роковым кольцом.

[Без даты – дефект текста]

[Большее половины страницы, левая часть, криво оборвано и наклеено на твердую обложку тетрадки. Прочитываются только отдельные слова.]

[Дефект текста] Раздражена [дефект текста] и так хочется [дефект текста]. Усмехнулась [дефект текста]. Была [дефект текста] радостная чудесная [нрзб.] и невыносимое непонимание друг друга. И лампа Вермея. [Антихрист.] Так сказала сегодня Таточке [Тоцкой] Алехина. Неужели погибнет для меня спектакль? Грубая жизнь.

10 октября [1916 г.]

Грустная загнанная жизнь – травля¹³⁰. Травят газеты, травят свои люди в театре. Тяжело очень. Когда узнала обо всей интриге, которая плетется вокруг, было твердое желание умереть. И безграничная любовь к Александру Яковлевичу. Он один – человек, [прекрасное создание Господа – *вымарано*].

И я люблю его [и отдала ему себя – *вымарано*] безраздельно.

За что ненависть? Кому я сделала зло?

За что меня травят?

11 октября [1916 г.]

3 часа ночи

Были у Комаровской. Москвин¹³¹, Косарева¹³² – скучно. Невыносимо.

Где люди с такой остротой, чтобы не чувствовать за ними кислого хлеба и «дороговизны жизни»?

Где люди порывов, страстей, где «нескучные»?

18 октября [1916 г.]. Вторник

Тяжелая жизнь. Почти уже невозможная. Каждый день все больше и больше открывается слухов о нелюбви [о ненависти ко мне – *вымарано*] в театре.

За что? Кому я сделала зло? Не понимаю. И эти слухи расходятся из театра, проникают в самые отдаленные круги.

Жить не слыша, не слушая.

А вообще, лучше бы не жить, или бежать, бежать, не оглядываясь.

22 октября [1916 г.]. Суббота

1 час ночи, после «Пьеретты»

Сегодня было свидание с Храповицким¹³³.

бз романа и... надежды.

Обидно будет, если ничего не выйдет.

Должна же когда-нибудь я быть виновницей чего-то хорошего в театре.

Он понравился мне.

У него свежий бодрый вид и милая старомодная корректность к женщине.

Если бы [осмелиться – *вымарано*].

Раз в жизни.

[И был бы свой – *вымарано*] театр, и [почет – *вымарано*], и широкая жизнь.

Всё мечты.

А будет вот что: милое письмо – «очень сожалею, сейчас не могу» и проч.

28 октября [1916 г.]. Пятница
2 часа ночи, после «Пьеретты»

Играю вакханку в «Фамире» за Сперанцеву¹³⁴.

Отчасти приятно.

И значит – судьба.

Может быть, теперь скорее развяжется узел «Фамиры».

И – или пойдет спектакль и все будет хорошо, и будут 10 тысяч, которые необходимы сейчас в театре, или [*нарисован жирный крест*].

Отдаю себя и театр Господу.

Сейчас так напряжена вся жизнь, что жду катастрофы. Или ужасной – вниз, или освобождения –верху, к радости.

Как я живу?

Как живет Александр Яковлевич?

Это чудо.

Как можно нести в себе все напряжение, работать и [дышать], двигаться.

Не понимаю.

31 октября [1916 г.]. Понедельник

Кошмар.

Никогда еще жизнь не сплетала такого ужасающего кошмара.

Безденежье – завтра платежи, в кассе нет денег.

Усталость невероятная.

Бессонные ночи.

Нечеловеческая беспредельная жалость к Александру Яковлевичу.

Живу под такой тяжестью, что сил нет подняться и расправиться.

Не понимаю, что это.

Проклят театр.

И прокляты, вероятно, мы с Александром Яковлевичем.

8 ноября [1916 г.]
5 ½ утра, после I «Фамиры»¹³⁵

Прошел спектакль.

Впечатление – непонятное.

Успех, или его нет?

Ничего не понятно.

Усталость невероятная.

Внутри театра так гнило, так гадко.
Ничего не хочется.
Бежать, бежать в новый город, к новым людям.

9 ноября [1916 г.]
4 часа ночи

Неожиданный успех.
Газеты хвалят наперерыв¹³⁶.
Я рада за Александра Яковлевича.
Впервые его работа принята по-настоящему.
Хвалят и меня за вакханку.

16 ноября [1916 г.]

Жду развязки. Скорее бы.
Что-то будет с театром.
Сегодня у Александра Яковлевича было заседание с Варшавским, Шлуглей-
том¹³⁷ и Венгеровым¹³⁸. Может быть, театр будет чужой.
Что же. Тем лучше.
Будем служить в нем и, может быть, по-настоящему работать.
Разве жизнь вообще не прекрасна?! Не чудо?!
И разве мы сейчас живем?!

18 ноября [1916 г.]

Непрестанно болит сердце.
Даже физически.
Живу в бреду.
Александра Яковлевича вижу мельком за делами.
Он тоже в бреду.
Гибнем.
Катимся головой вниз.
И всё не верим.
А гибель уже есть.
Уже реальна.

22 ноября [1916 г.]
3 часа ночи, после раута в
«Летучей мыши»¹³⁹ – актерский день

Кажется мне, что существовать мы будем. Все-таки. Выживем.
И будем влачиться так же.
Хочется бежать. Бежать из Москвы, из Камерного театра.
В нем – мука и бред.

И нет живой жизни.
Не могу. И в то же время нет сил бросить Александра Яковлевича.
А он и Камерный театр – это что-то неотделимое, одно.

28 ноября [1916 г.]

Все еще бред. Грусть и тоска.
Ждем разрешений. Не позднее 3–5 декабря все кончится. Самое вероятное – Шлуглейт. Если будет так – постараюсь на будущий год устроиться в Петербурге.
Живу, то есть живем, загнанно и грустно.
Тяжесть. Одиночество.

9 декабря [1916 г.]

3 часа ночи, после премьеры
«Ужина шуток»¹⁴⁰

Кажется, у публики успех.
Газеты, вероятно, ругать не будут¹⁴¹.
Очень нервничаю.
Все не сплю, и болит сердце.
Волнуюсь всеми мелочами.
Жестока жизнь – невыразимо.
На днях все должно закончиться. – Чем?
Не понимаю, не отдаю себе отчета – каким будет этот будущий театр, и будет ли?

9 декабря [1916 г.]

Они подписали контракт с Паршиным¹⁴².
Как бы осуществляются все планы.
Какая же будет жизнь?

11 декабря [1916 г.]. Воскресенье

Жизнь гнетет. Невыразимо.
Александр Яковлевич поехал говорить со Шлуглейтом.
Александра Яковлевича призывают¹⁴³.
Нет конца страданиям. Нет конца.

13 декабря [1916 г.]

Вчера была годовщина театра¹⁴⁴.
Третий сезон.
Было собрание труппы¹⁴⁵.
Александр Яковлевич представил нового директора¹⁴⁶.
Умер Камерный театр.

Сегодня после спектакля еще собрание труппы – вызывается Алехина для объяснений.

Боюсь подвоха и скандала.

Ужасные дни.

Умер театр.

Новая жизнь?

Как ни странно и как ни страшно, меня радует, что разорвался заколдованный круг, что наступил конец. И мы выброшены волнами в пространство без стен, без призраков.

Еще какое-то время – скандальных дней со старыми счетами – и свобода.

Мечтаю о Петербурге.

Может быть, Суворинский театр¹⁴⁷.

Боже, как устала [душа – *вымарано*].

Как невыразимо тяжело влачить дни, упорно замкнутые в душное кольцо теней.

Господь, не оставь меня. И Александра Яковлевича.

Кажется мне, что Камерный театр, умерев, и наши две жизни разорвет пополам.

Это роковой законный конец, которого я жду.

Мы оба жили так тесно вросшими в этот театр. И в этой тесноте и волею ее родилась наша любовь, острая, ожесточенная, тесно запертая в узкий круг нашей жизни с Камерным театром.

Сейчас мы будем выброшены из круга.

Что будет с нами?

О чем мы начнем мечтать?

Чем загорится [душа – *вымарано*]?

Если с жизнью Александра Яковлевича все будет благополучно – не надо будет его жалеть, думать о нем, плакать от несправедливостей к нему. Значит, душа будет свободна, и кто знает, какие новые трепеты вольются?

Что будет?

Или еще много будет несчастий, и все придется горевать и горевать еще долго, и наша любовь будет тянуться роковой ниткой?

Что будет?

17 декабря [1916 г.]

Дела.

24 декабря [1916 г.]. Суббота
Сочельник, 2 часа ночи

Чудесная мягкая Рождественская ночь.

Лунная, с сугробами и снежной тишиной.

Была вечер у Александра Яковлевича.

Люблю его. Крепко и хорошо люблю.

Он сидел в ванне, а я в ком[нате] читала Блока. [1 слово *вымарано*.]

Больна, вероятно, жар.

Насморк, хрипит горло.
Завтра елка в театре.
Частые тоскливые, досадные мысли о смерти.
Зачем это необходимо?

30 [Декабря 1916 г.]

Читала с успехом в концерте.

Новый год

31 [Декабря 1916 г.]
3 часа ночи

Спектакль «Пьеретта».

Играла средне.

Настроение было неважное.

После спектакля – мытарства с Александром Яковлевичем на извозчике в нерешительности, куда деваться. Зазвонили Новый Год – мы шли по проезду Тверского бульвара – к Страстному. Потом ходили по Тверской и Козицкому переулку – одинокие, я плакала, он жаловался на всю свою горечь.

Так встретили Новый год.

Потом взяли извозчика, поехали ко мне, вошли во двор – раздумали, поехали к Сперанцевой – приятно, хорошо, свои и трое чужих. Сейчас Александр Яковлевич поехал к Вермелю.

Думаю, что этот год будет неплохим, и я зацвету.

Может быть, только по-человечески зацвету, не как актриса.

С театром дело плохо, и, вероятно, ничего не будет.

Сейчас гадали, и вышло: «переезд в другой город» – мне.

Не верю и сама, что буду в Москве. Если не будет ни нового, ни старого Камерного театра, то и деваться некуда.

Как и всегда перед Новым годом, боюсь, как бы не умер кто из семьи.

Но верю, что этот год будет счастливым.

Встреча в черном платье.

10 января [1917 г.]

2 часа ночи, после «Пьеретты»

Через 10 дней – «Голубой ковер»¹⁴⁸. Роль никак еще не готова.

Боюсь, но как-то странно – не очень волнуюсь.

Церетелли.

Иногда есть тяготение к нему. Глупо это все.

Жизнь моя могла бы сиять. – А нет сияния. Отчего? Это?

Неизвестно о будущем еще ничего.

26 января [1917 г.]

23-го была премьера.

У публики я имела большой успех, а газеты, конечно, выругали¹⁴⁹, и от этого один день была горечь. А потом – ничего, прошло. Бог с ними. Ко мне несправедливы, меня обижают, Бог с ними.

Александр Яковлевич едет сегодня в Петербург.

Если бы помог Господь.

[Церетелли – *вымарано*] – иногда меня дразнит [его непонятность – *вымарано*].

Что это за человек. Но, конечно, он не очень хороший.

Третьего дня танцевали с ним в «Летучей мыши».

Когда танцуешь так, загораются какие-то искры.

2 февраля [1917 г.]

После «Ковра», 2 часа ночи

Письмо от Маршака.

Так жгуче вспомнился Париж. Hôpital de la Charité. Комната наверху – узкая, маленькая; стол, стул, кровать. А там коридор, узкий, длинный, полуосвещенный. И внизу – темный сад и душная ночь.

Что это было?

Сон.

Кима Маршак.

И потом путешествие через весь город, и бумажный фонарик у велосипеда.

И там дома – Фидлер¹⁵⁰, пасьянсы и музыка.

И один или два раза балкон, душная ночь и гул прохожих внизу на улице, шум города.

И небо над головой – всегда, везде, во всех странах, городах одно и то же.

Как тесно жить.

Как широко горит душа, и почему такая убогая теснота!

Хочу в Париж, хочу в омут, хочу тонуть в самых глубоких безднах.

Не могу больше так жить.

Вон из Камерного театра – из скучного колеса честных обязанностей!

Надоело.

Да, хочу целоваться с сотнями губ – каждый день, любить всех, растворять себя во всех, отдавая и этим облекая себя в ту единую цельную человеческую форму. Когда отдаешь – тогда и властвуешь, тогда все твое.

Париж, Париж!

Какая тоска по [Парижу].

11 февраля [1917 г.]

3 часа ночи

Последний «Голубой ковер».

Играла хорошо, меня захваливали наперебой, и было весело.

И грустно нестерпимо.

И так жаль театра.

И себя, и Александра Яковлевича.
Последний день завтра¹⁵¹. Все не верится.

Последний спектакль¹⁵²

12 февраля [1917 г.]
6 часов утра

Жив наш Бог.
Такая настоящая радость, которая искупила все призраки трех лет, все кошмары, все зло.
Будет ли жизнь впереди?
Где судьба?

14 [февраля 1917 г.]
2 часа ночи

Было «заседание».
Опять начинается все сначала.
Томительно. И не верится как-то ни во что.
Заранее во всем сквозит зло.
Что же будет.
Тяжело так жить.

18 февраля [1917 г.]. Суббота
2 часа ночи

[Гадость от Бальмонта – *вымарано*.] Разговор по телефону. Бедный Александр Яковлевич.
Какие гадкие люди кругом.
Боже. С ума можно сойти?!

Блины у Уваровой.

20 февраля [1917 г.]
3 часа ночи

Провалились на концерте Леонида Андреева¹⁵³.
[Церетелли – *вымарано*.] Он нравится мне иногда.

22 [февраля 1917 г.]

Успех на союзе актеров¹⁵⁴.
Вальс с Церетелли.
Оттуда к Экстер.
Нагримированное лицо в передней, глаза, которые так раздражают меня, и красивые накрашенные губы.

Оттуда с Александром Яковлевичем домой. И нет [возможности].
Александр Яковлевич ушел в «Алатр»¹⁵⁵.
Заглянуть бы в его душу.
Что там – что-то она думает, [его душа – *вымарано*].
Бедный, хороший, я так нежно, тепло люблю его.

28 февраля [1917 г.]. Среда
10 часов вечера

С утра до 4-х часов бродила по улицам. Когда вышла к Страстной площади и промчался первый солдатский автомобиль с красивым флагом – хотелось плакать. Бродила. Встретились с Александром Яковлевичем на площади. Потом разошлись. Были врозь. К вечеру пришла домой, нервы никуда не годятся, душат слезы, хочется рыдать, кричать. Все смешалось.

Радость от того подъема, того общего свободного вздоха, который смеется вместе [с] солнцем на улице, [Церетелли, сложная натянутость – *вымарано*] с Александром Яковлевичем – театр – все-все вместе, все обнялось, слилось, требует к ответам.

Сейчас жду Александра Яковлевича, может быть, он зайдет. Если нет – буду мучить-ся, не спать. Я совсем другая стала в несколько дней, худая очень, глаза провалились.

Хотя бы пришел он. [*Вырван один или несколько листов.*]

...там я «встречу», и заглядывать в лица с трепетом и ожиданием.

8 апреля [1917 г.]. Суббота

Замкнуто одиноко живу. Тихо, очень тихо. Может быть, это хорошо, мне кажется, я отдохнула немного от зимы, сплю.

Но бывают минуты такой острой тоски. Хочется, чтобы играла музыка, смеялись лица, играли чувства, слова, улыбки.

Вся «общественность», облепившая все вокруг, всю жизнь, нестерпима для меня. И чувствую себя – за чертой, без всякого внимания к своей милой личности, одинокой до крайности.

Видела во сне [Церетелли – *вымарано*] – так нежно, [любовно – *вымарано*], тихо, мы были вместе.

Сегодня вдруг после разговора с ним по телефону о всякой глупой всячине я загрустила, радостно как-то задумалась, о его судьбе, о его [слово *вымарано*. – М.Х.], и ясно почувствовала, что Александр Яковлевич, он и я – три одинаковые, хотя и абсолютно разные несчастные характера, и судьбы наши будут очень близки. Непременно.

10 апреля [1917 г.]
12 часов ночи

Смотрела Каралли – «Умиравший лебедь»¹⁵⁶.

Кинематограф, и все же несравнимо со всем тем, что творится в театрах.

Днем сегодня встретила Ленина¹⁵⁷. Он был такой милый, теплый – хороший.

11 апреля [1917 г.]. Вторник
1 час ночи

[Церетелли – *вымарано*.]

Почему у меня нет фантазии, хорошей выдумки на спекуляцию и наживание денег... среди всей вакханалии кругом.

Александр Яковлевич...

Беспокойство о его дальнейшей судьбе, жалость и честность моя к нему...

Будущий год...

Неизвестность.

Концерт – завтра...

Вихрь ощущений, которые так терзают мозг и нервы, что нет сил дышать.

Я веду дневник исключительно для себя.

Это тот материал, из которого со временем, если буду жива, я сделаю рассказ о своей жизни. Здесь – одни знаки, понятные только мне и вводящие во все кружевные моих внутренних движений. Это всё – заглавные буквы тех слов, из которых и будет когда-нибудь, если это суждено, Рассказ об Алисе Коонен, о ее странном существе и существовании на свете¹⁵⁸.

7 марта [1918 г.]. Среда

Капустник вчера.

Инцидент с Церетелли¹⁵⁹.

Б.Ш.¹⁶⁰

Александр Яковлевич и его [*часть листа оторвана*].

13 марта [1918 г.]. Вторник

Неприятная вчера клекса с Б.Ш. у Александра Яковлевича после спектакля.

Надоело все.

Хочется быть свободной [*часть листа оторвана, как и начало следующего. Возможно, вырваны еще листы*].

11 апреля [1918 г.]

Утро ясное [*дефект текста*] холодок [*дефект текста*] розы, хороший спектакль у меня, потом у Александра Яковлевича с Котом¹⁶¹, потом tête à tête...

[*Больше половины листа оборвано*.]

Потом обед с милым и трогательным Жоржиком¹⁶² в управе.

Потом дома занятие с Ксаней¹⁶³, с Верой¹⁶⁴...

А сейчас звонил Александр Яковлевич.

Придет.

Нужно ли это.

И так хотелось увидеть.

[*Одна или несколько страниц вырваны*.]

Смоленск¹⁶⁵

Отрывки

[Июнь 1918 г.]

Приехали 2 июня*.

Дождь, холод, два номера на всех в «Англии»...

Хождение в поисках комнат. Все злые. Ночуем с Уваровой, Мишкой¹⁶⁶, и непокой.

У меня истерика.

На следующий день: переселение в № 11.

Репетиции «Грёзы»¹⁶⁷. Прекрасное самочувствие.

[Несколько строк вырваны.]

Репетиции «Пьеретты».

16 [июня 1918 г.]. Суббота

Премьера «Пьеретты».

Цветы, трогательные записки, успех спектакля, мой успех...

Роза от Церетелли, цветок Александра Яковлевича – над [образом].

17 [июня 1918 г.]

«Грёза».

Играю хорошо, но слишком женщина с первого появления.

Успех.

Церетелли целует меня так крепко, что чуть не роняет на пол.

18 [июня / 1 июля 1918 г.]. Понедельник

В ночь под понедельник вижу во сне – слона. Первый раз за всю жизнь.

Вечером – репетиция «Павла»¹⁶⁸.

Мы [с Церетелли – *вымарано*] в ложе. У меня в руках жасмин. Мы рядом, болтаем, [сплетаются взоры – *вымарано*], у него «мучительные» глаза...

Прикладываю к [дефект текста] цветы, даю [дефект текста].

Александр Яковлевич заходит в ложу, устал, зовет уходить. Неловко говорю, что хочется остаться до конца. Уходит один.

Сцена убийства, повторяют несколько раз. Встаю. «Куда вы, посидим». – «Скучно». У него «мучительные» глаза. Выходит за мной. Идем под руку. Говорим вздор, чепуху, а голова кружится [и руки сплетаются – *вымарано*], и я чувствую, что лечу в пропасть. Блонье¹⁶⁹. Нет сил. Помню свой стон, который повис в душном воздухе, и остановку, и его шепот: «на нас смотрят»... Выходим из Блонье и почти бежим по улицам к базару... Асфальтовая блестящая дорожка... И назад. Еще улица. И два опрокинувшихся взгляда [и поцелуй – *вымарано*]. Бежим дальше. Вспоминаю: условилась с Александром Яковлевичем – 11 ½ на Блонье... Все просрочено. Идем в гостиницу. Александра Яковлевича нет. Заходим ко мне. Темная передняя

* По новому стилю 15 июня.

и [поцелуй – *вымарано*] – миг как целая отдельная жизнь. «Безумие». И у зеркала еще взгляд, [еще объятие – *вымарано*], еще [поцелуй].

И [конец] [*оборвано*]. Красный браслет остался у него в [кармане].

Идем в Блонье. Базилевский¹⁷⁰.

Александра Яковлевича нет. Провожает домой. «Прощайте, принцесса».

Стучусь к Александру Яковлевичу. В постели. Мрачный, тяжелый, [ревнует – *вымарано*].

19 [июня / 2 июля 1918 г.]

«Павел». Смотрю спектакль, стою в ложе, [иногда задеваю Церетелли, и вспыхивают душа и кровь – *вымарано*].

20 [июня / 3 июля 1918 г.]

Премьера «Арлекина»¹⁷¹.

Перед спектаклем – каюсь Александру Яковлевичу: «увлекалась, теперь все проходит».

Александр Яковлевич бледнеет. Чувствую, что сделала ужасную, непоправимую ошибку.

Иду на спектакль – поздно. Трагедия.

Александр Яковлевич еле стоит на ногах.

Покупаю [*дефект текста*] розы. [*Часть листа оторвана – примерно 6 строк.*]

После спектакля, выбираю минуту, подхожу к [Церетелли – *вырвано*] и говорю: «Я сказала Александру Яковлевичу, – катастрофа». Он растерянно улыбается: «Зачем же сказали?!..»

Вижу издали Александра Яковлевича, отхожу – иду домой.

21 [июня 1918 г.]

Вечером «Пьеретта».

Днем – репетиция «Сторицына»¹⁷².

Катастрофа. Александр Яковлевич собирается вч. [2 или 3 слова *вымараны*]. Ходит весь белый, ничего не соображающий.

В театр не заходит.

В конторе. При нем Кот.

Я боюсь подходить.

Дурю с Крамовым¹⁷³ и Уваровой.

[6 строк *оторвано*].

Еле досиживаю. Отзываю Александра Яковлевича. «Прошу не говорить [с Церетелли – *вымарано*] обо мне».

Александр Яковлевич просит сказать все, чтобы «не стать в неловкое положение». Говорю: «Между нами не было ничего». Ухожу с Уваровой.

Посылаю [ее предупредить Церетелли – *вымарано*].

Иду домой. Лежу почти без сознания, напряженно жду Уварову. Приходит: «видела [*1 слово вымарано.*]

Александр Яковлевич приходит готовый простить.
[*Часть листа оторвана – почти целиком 5 строк.*]

Играем ужасно.

В антракте говорим у меня в уборной. Мое почти признание...

22 [июня 1918 г.]

Серый день.

Вечером – «Сторицын».

Прихожу за кулисы – началось. Александр Яковлевич в ложе. Церетелли в уродливым гриме сценирует. Тепло встречаемся, просто болтаем. К концу акта иду в ложу.

23 [июня 1918 г.]

Утро: репетиция «Голубого ковра».

Видимся [с Церетелли – *вымарано*] мельком.

Вечером – спектакль, премьера «Ковра».

Первый акт: Александр Яковлевич в ложе, стоит сзади.

Вижу его со сцены и играю только для одной ложи.

[*Часть листа оторвана – 5 строк.*]

«Хан»¹⁷⁴.

Канун рожденья Александра Яковлевича.

После спектакля идем домой.

Александр Яковлевич проходит к себе, я остаюсь.

Сажу на окне и с тоской дышу лунной ночью.

Приходят Церетелли и Юра Васильев¹⁷⁵, приносят самовар для подарка Александру Яковлевичу. Уходят...

Приходит Александр Яковлевич, прощается, идет в лес с компанией Королевы¹⁷⁶ на всю ночь – искать папоротники (ночь под Купала).

24 [июня 1918 г.]. Воскресенье

Рождение Александра Яковлевича.

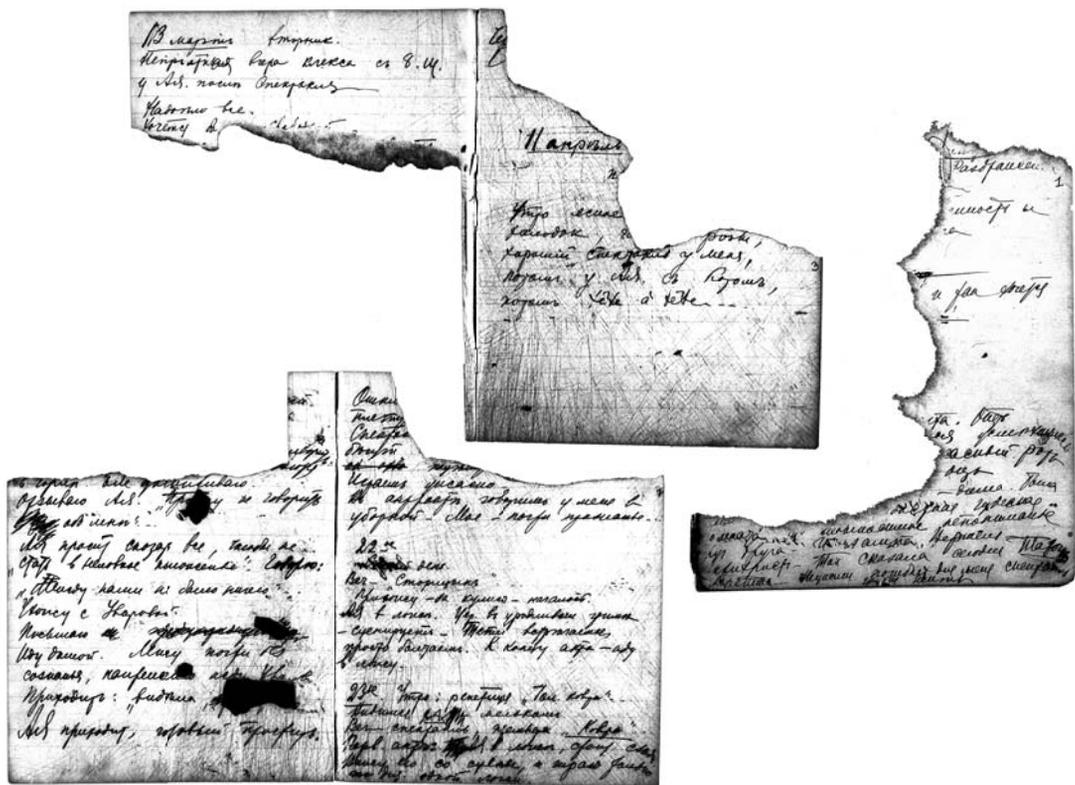
До 6 утра не ложила – гремел оркестр в Мариинской гимназии, сидела на окне, сгорающая, «большая» любовью.

Утро: послала Александру Яковлевичу самовар.

Болит нога.

Идем в Блонье обедать. Я остаюсь на веранде, Александр Яковлевич едет в театр за доктором. Возвращается. С букетом розовых роз. Обед. Приходят Королевы. Вместе пьем какао. За соседним столиком – компания: разговор обо мне, комплименты.

Из Блонье – домой. Размолвка с Александром Яковлевичем, конечно, из-за Церетелли, какой-то разговор. Уходит, хлопнув дверью.



Доктор. Иду в аптеку. По дороге из аптеки встречаю Александра Яковлевича. Возвращается со мной домой.

Я в слезах – злюсь, что болит нога.

Дома – поссорились. Прошу Александра Яковлевича уйти и «оставить меня в покое». – Ушел. Прислал ко мне Уварову.

Болит нога, горит голова, гадко на душе. С Уваровой легче.

В 10 часов – стук в дверь.

Вскрикиваю от неожиданности.

Входят Александр Яковлевич и Церетелли.

Я одеваюсь. Не впускаю их, они уходят в номер к Александру Яковлевичу.

Надеваю белую шелковую блузку, шелковую юбку и итальянский шарф сверху.

Глаза блестят, хорошенькая.

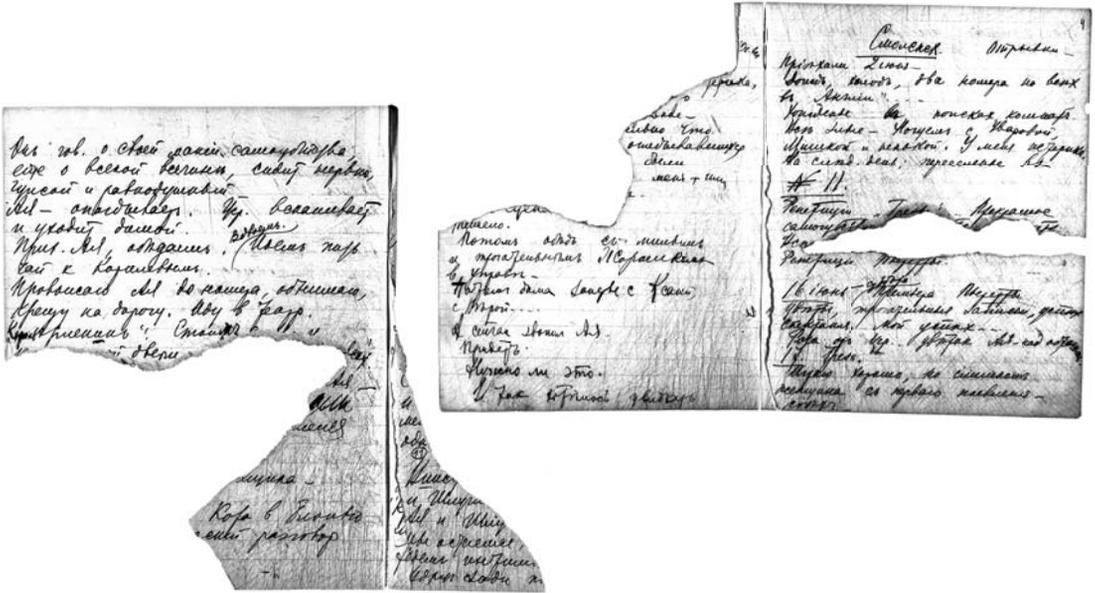
Вхожу к Александру Яковлевичу трепетная, с холодными руками. Сдержанно здороваюсь с [Церетелли – *вымарано*]. Он – смущенный, очень неловкий, рядом с Александром Яковлевичем.

Выходим из гостиницы.

Заходим к «Ранфту»¹⁷⁷, пьем кофе, едим миндальные пирожные.

Возбужденный нерв у меня, горячая голова, холодный очень, резкий ветер, болит нога.

Лопатинский сад¹⁷⁸. Александр Яковлевич идет на сцену.



Я, Церетелли и Уварова идем на [вал]. Он бережно ведет меня под руку. Ужасающий ветер. Укрывает меня пальто. Сидим несколько минут на лавочке. Болтаем всякий вздор. Театр.

Веранда «Мозаики»¹⁷⁹.

«Мозаика», праздничный стол, с приборами и цветами.

Вижу, как [Церетелли – *вымарано*] следит за тем, где [я сяду – *вымарано*]. Александр Яковлевич сидит за средним столом, я сажусь за боковой, [Церетелли – *вымарано*] садится напротив меня. Крюшон.

Я пью, но не напиваюсь, счастлива, потому что чувствую [его притяжение – *вымарано*] к себе, и несчастна, потому что чувствую, «ничего не будет». Танцуем. Кисло.

Веранда, вечер, качаются деревья.

Стою у перил и жду, не выйдет ли Церетелли. И безумное желание – коснуться его губ. Ничего нет.

Расходимся домой.

С Александром Яковлевичем расходимся по разным комнатам.

25 [июня 1918 г.].

Хмурое утро, холодно, дождь. С Александром Яковлевичем пьем кофе в молочной. В 5 часов репетиция «Ящика»¹⁸⁰.

У Церетелли плохой вид. Я нервничаю. Бегаем друг от друга.

Озлобленье против Александра Яковлевича. После репетиции иду к Уваровой. Александр Яковлевич должен был вечером уехать в Москву – убийство Мирбах¹⁸¹, – он остается.

Иду от Уваровой – нахожу подкову.

Вечером – Уварова у меня. Пьем чай. Раньше ложусь спать.

26 [июня 1918 г.]. Вторник*

Утро с Александром Яковлевичем в молочной.

Обед вдвоем в Блонье.

Внутри: холодно, дождь.

Вечером – отменяется «Пучина»¹⁸² – нет электричества. Я в синем костюме и большой черной шляпе.

К Церетелли не подхожу, не говорим. Грустно.

Идем – Александр Яковлевич, Фердинандов¹⁸³, Эггерт¹⁸⁴, Королевы – ко мне. Чай, яичница, печенье с медом, споры о «световых декорациях», «бабьи» рассуждения Зои [Королевой] о больших вещах в искусстве, мои интимные, урывками, мысли о Церетелли.

27 [июня 1918 г.]

[Утро]

Репетиция «Ящика».

[Половина листа разорвана, остались только отдельные фрагменты.]

[Дефект текста] ехать [дефект текста].

На репетиции...

Изумительно и торжественно...

Я, Александр Яковлевич и Церетелли...

Александра Яковлевича отзывают...

Идем с Церетелли...

Разговор не клеится...

Сидим на лавочке...

Завожу разговор о его привязанно[сти]...

Он говорит о своей мании самоубийства, еще о всякой всячине, сидит нервно, чужой и равнодушный.

Александр Яковлевич – опаздывает. Церетелли вскакивает и уходит домой.

Приходит Александр Яковлевич, обедаем. Вдвоем. Идем пить чай к Королевым.

Провожая Александра Яковлевича до номера, обнимаю, крещу на дорогу. Иду в театр.

«Король-Арлекин»: стоит с Церетелли у [дефект текста] двери [часть листа оторвана]. «Ящика» [дефект текста] Кота в Блонье [дефект текста] разговор...

[3 листа уничтожено практически целиком. Ниже – то, что осталось.]

Александр Яковлевич и Шлуглейт...

Мы остаемся [дефект текста].

Идем интим [дефект текста].

Вдруг сзади [дефект текста].

Он отвечает: «да, у меня нет души».

Она говорит: «бедная Алиса!»

* А.Г. Коонен продолжает датировать записи по юлианскому календарю, но дни недели у нее сбиваются на один день вплоть до 18 июля. Так, 26 июня 1918 г. приходится на среду, 1 июля на понедельник, 2 июля на вторник, 3 июля на четверг, 18 июля на четверг.

Он повторяет: «Да, бедная Алиса!»
И передевает мой браслет на другую руку и застегивает его.
Приезжает Александр Яковлевич.
Я посылаю к нему в номер и прошу прийти ко мне.
Приходит сдержанный, но я бросаюсь к нему, и вся сдержанность, приготовленная в Москве, разлетается.

30 [июня 1918 г.]

Утро

[Лист уничтожен практически целиком, остались только обрывки фраз и слов.]

[Взоры, головокружение – *вымарано*.]

...в театр.

Море тумана, трубы оркестра.

Жестокая, торжествующая, изумительная жизнь.

1 [июля 1918 г.]. Вторник

Вечером «Сказка про волка»¹⁸⁵.

Прихожу больная, с ознобом, с горячей головой. Последний акт лежу в конторе, переплетаются голоса, музыка на сцене, безумный огонь [*часть листа оторвана*] [где-то рядом в ложе – *вымарано*].

Все проваливается.

Обморок.

Крик. Некоторое время слышу его голос над собой. Он трет мне виски – валерьяной. Народ, тормошат. Кто-то говорит ему растереть мне ноги.

Извозчик, небо над головой и верхушки деревьев. Крамов, Уварова, Александр Яковлевич.

Гостиница. Бодро, весело, горю [от любви – *вымарано*].

Хочу есть. Александр Яковлевич приносит сыр, масло, белый хлеб.

Голова горит. Болтаю без умолку всякий вздор.

Александр Яковлевич уходит. Уварова ночует [у меня – *лист оборван*]. Болтаем. Температура около [*дефект текста*]. Говорим о [Николае]. Востор[гаемся] жизнью. Сердце пьяно от [*дефект текста*].

Люблю Александра Яковлевича, люблю [Церетелли] [*далее оторвано*].

И такое безумное счастье и благодарность Богу.

Розовая заря.

Потом пурпур. Звон утра.

2 июля [1918 г.]. Среда

Больная в постели. Доктор. Александр Яковлевич заботливый около.

[Жду Церетелли – *вымарано*] – но знаю, что он не придет.

Вечером разговорка с Александром Яковлевичем. [Ревнует – *вымарано*]. Больна [любовью – *вымарано*].

Плачу, долго не сплю.

3 [июля 1918 г.]. Четверг

Встала. Александр Яковлевич со всякими вкусными вещами. Вечером – «Голубой ковер» – отменен. [Церетелли – *вымарано*] уже не жду. Конечно, он [не] [*далее оторвано*] придет.

4 июля [1918 г.]

[Утро] – репетиция «Адриенны»¹⁸⁶.

Опаздываю. Все спрашивают о здоровье. [Кроме Церетелли – *вымарано*.] Он не говорит ни звука.

Чужой, в стороне, не подходит. Хорошо репетирует.

Дальше – дни без особенных событий. Приезд москвичей: Шера и Французова¹⁸⁷. Все дни вместе. Обедаем в Блонье, пьем какао, вечером ужинаем, все вместе.

[Церетелли – *вымарано*] вижу только на репетициях.

Оба довольно свободны и просты.

Премьера «Адриенны»¹⁸⁸: меня хвалят, я очень красивая.

[Церетелли не принес цветка – *вымарано*.] Это на миг огорчает.

Закрытие сезона.

Репетиции «Кабаре»¹⁸⁹: Церетелли злится, что я опаздываю, и я чувствую, как он ненавидит меня, и в свою очередь ненавижу его [исковерканное] лицо.

18 июля [1918 г.]. Среда

Последний спектакль. «Кабаре».

Сижу за столиком в уборной.

Церетелли у большого зеркала поправляет себе грим. Отворяется дверь, входит Александр Яковлевич, говорит что-то, выходит.

Через несколько минут, [когда уже нет Церетелли – *вымарано*], вбегает: [«Ты бы хоть целовалась с Церетелли так, чтобы я не видел – *вымарано*»].

Я ошеломлена. Догоняю его, клянусь, что это галлюцинация. Не верит. Захожу в ложу. Сидит бледный, пьет водку.

[Наши – *вымарано*] вальсы с [Церетелли¹⁹⁰ «взор во взор» – *вымарано*].

Потом сидим на каких-то ступеньках за кулисами, [сжимая друг другу руки – *вымарано*].

[Церетелли ушел, не простившись – *вымарано*.]

Еще сидим.

Наконец выходим: Шер, Французов, Уварова, Александр Яковлевич.

Чудесное утро. Розовый восход.

Остаемся вдвоем с Александром Яковлевичем. Сцена, о которой нельзя писать. Понимаю одно, что убила человека¹⁹¹, [раздавила душу, отравила ужасным ядом. Он говорит: не переживу – и я верю – *вымарано*].

Осунувшийся, [старый – *вымарано*], несчастный до того, что мне хочется умереть.

И чувствую, что не смогу его бросить, не может он жить без меня. И опять чувствую себя запертой в заколдованном круге.

19 [июля 1918 г.]

Отъезд наших. Вокзал.

[Церетелли бледный, не смотрит Александру Яковлевичу в глаза – *вымарано*.]

Слабо целует мою руку.

Трогается поезд.

Еще неделя Смоленска – вдвоем.

Александр Яковлевич болен, чувствует себя плохо, вглядываюсь и вижу, как он осунулся, постарел.

Живем тихо, [изредка встает призрак Церетелли – *вымарано*].

И бывает размолвка.

Хожу с Александром Яковлевичем по Блонье, по Лопатинскому саду и [езде мерещится длинная, ужасно близкая фигура – *вымарано*].

Уезжаем.

25 июля уехали [*более поздняя запись*].

[3 листа *вырвано*.]

2 сентября [1918 г.]. Понедельник

1 час ночи

Мучительный день: Александр Яковлевич потерял 800 рублей.

Королев, Фердинандов, Эггерт и компания хулиганят и собираются оставаться на зиму в Смоленске¹⁹².

[Церетелли равнодушен и не любит меня – *вымарано*.]

Я это с такой болью ощущаю.

Ушли сейчас после собрания у Александра Яковлевича, оставили его одного, в ужасном состоянии, бедного, больного, и у меня не хватило ни соображения, ни смелости остаться с ним.

Грустно до изнеможения.

А завтра – съемка.

И все – в понедельник!

Театр на всю неделю!

В четверг, 5 августа¹⁹³, было собрание труппы. Те же лица, и только Ксения [Бутикова] и Головина¹⁹⁴.

Неудачное собрание. [Неудачное – *вымарано*] обращение Александра Яковлевича – о трудовой повинности.

8 сентября [1918 г.]. Воскресенье

Катастрофические дни.

Заявление от молодежи с целым рядом требований.

Казалось, что нет возможности собрать театра.

Сейчас собрание с Эггертом и Королевым. Вызвали Александра Яковлевича.

С извинениями за свое неприличие¹⁹⁵.

И все-таки грустно. От хамства вокруг.

9 сентября [1918 г.]. Понедельник

1 час ночи

Получено письмо от Экстер: «есть возможность иметь театр, немедленно выезжайте»¹⁹⁶.

Александр Яковлевич поедет.

В первый [*большая часть листа оторвана*].

10 сентября [1918 г.]. Вторник

1 час ночи

Видела во сне [Николая. Мы целовались – *вымарано*], а Александр Яковлевич лежал на сундуке Цибика¹⁹⁷, свернувшись калачиком, бедный, брошенный, трогательный и любимый. [*Дефект текста*] близость.

[*Большая часть листа оторвана*.]

...какой-то долгой [*дефект текста*] любовью. Так [*дефект текста*]. Сейчас была у [*дефект текста*] и радость. Я [*дефект текста*]. По-моему, [*дефект текста*] 2, а не 1.

14 сентября [1918 г.]

Хочется вон из [Москвы] [*часть листа оторвана*].

Александр Яковлевич на днях едет в Киев [*дефект текста*].

Буду скучать без него, и уже не жду так, как в Смоленске, дней без него, так как знаю, что еще дальше мы будем с Николаем, еще холоднее. Что он за человек, и может ли он гореть хоть какое-нибудь время.

Вчера прошлись с ним по Спиридоновке после репетиции «Ящика». Он был ласковый, но по-прежнему болтал вздор.

[*Часть листа оторвана*.] [*Дефект текста*] мне сказал, что [*дефект текста*] уходит от меня [*дефект текста*] что не видит [*дефект текста*] для меня [*дефект текста*] чем я, что [*дефект текста*] своими [*дефект текста*] своим взглядом [*дефект текста*] прекрасным [*дефект текста*].

18 сентября [1918 г.]

Вчера видела во сне Аполлона Горева¹⁹⁸. Мы танцевали вальс, и я кричала собравшимся людям: «Редкий случай! – Алиса Коонен и Аполлон Горев – вальс!»¹⁹⁹.

Потом ему стало дурно, я усадила его на диван и положила к ногам большой букет розовых цветов.

А потом видела во сне свои башмаки, сплошь [разрезанные] кем-то ножницами, и в одном месте на подкладке – красный крест.

Очень расстроена, жду несчастий или болезни.

А сегодня ночью среди незаметных снов вдруг ощутила близко-близко знакомое дыхание и проснулась с мягким и влажным поцелуем на губах.

И все же, вероятно, люблю я [не его, а – *вымарано*] Александра Яковлевича.

Александр Яковлевич завтра или послезавтра едет в Киев.

Я последнее время была хорошенькая и нервничала меньше, чем всегда.

21 сентября [1918 г.]. Суббота

Болен Александр Яковлевич. Лежит. Послезавтра думает выезжать в Киев. Ужасно нервничаю, не владею собой, делаю все, чего не надо делать, и ничего – из того, что нужно.

Сегодня была тропическая ночь. Душная, как в Крыму, пьяная, лунная. Так хочется жить для себя, своей личной, интимной, «подробной» жизнью! Устала от спешки, от бесполезных усилий, беготни по «делам»... Хочет остановиться на всем ходу и задержать дыхание.

24 сентября [1918 г.]

Очень устала. Очень похудела.
Люблю Александра Яковлевича.
Раздраженно думаю о Церетелли.
Не видала его два дня.
Не люблю его.
Хочется жить с Александром Яковлевичем вместе.
Очень устала.

25 сентября [1918 г.]. Среда

Я и Церетелли вечером у Мухиной²⁰⁰.
Когда я дошла до такой точки унижения, то это, конечно, конец между нами на всю жизнь.

И мы, действительно, он прав, слишком «разные люди».

Мучительно живу все эти дни, еле-еле тащу жизнь.

Рана после той ночи [с Церетелли – *вымарано*] так болит, так мучает, до отчаяния. Невничаю, не сплю, болит сердце.

Сейчас с вокзала. Проводила Александра Яковлевича. Очень беспокойно.

Сон сегодня видела: я и Александр Яковлевич шли венчаться – я в белом платье, с покрывалом на голове, Александр Яковлевич торжественный и нарядный...

Странное жуткое состояние у меня последние дни: я жду катастрофы и только не чувствую [откуда], с какой стороны будет удар.

29 сентября [1918 г.]

[Половина листа оторвана.]
Не верю... Это кончено.
Он – плохой человек.
[И меня не любит – *вымарано*.]

5 октября [1918 г.]. Суббота

12 часов ночи

Барабанит рояль наверху.
Ем карамель «Борьба», «Савельев и комп.».

Думаю о театре, об Александре Яковлевиче, о [Церетелли – *вымарано*].
Что же будет?!
Киев, Москва, Питер, ничего?..
И откуда несчастье, которого я жду?! Что случится?!
[*Половина листа оторвана.*]

[Без даты]. 1 час ночи

Такая любовь к Александру Яковлевичу...
Так хочется жить с ним вместе, чувствовать постоянно его возле себя, его заботу, его любовь...
Перечитывала пыльные письма Васи из Бретани²⁰¹ и ощущала его милую близость, его обаяние и потянуло к нему...
Вспоминаю [Церетелли и с какой-то странной упрямой, «горячей» холодностью я хочу его любви – *вымарано*].
Что же нужно мне для «счастья»? Кого, который?!
К кому – живое чувство...
Нет, конечно, Александра Яковлевича я люблю.
Одного его, никто не близок так, как он... Никто меня не любит так, как он...
Я «устала»...
Мне уже нужен отдых...
И всякая любовь, всякие отношения разлетятся вдребезги, если нужно будет напряжение и инициатива с моей стороны.
Только с Александром Яковлевичем будет мне хорошо.

9 октября [1918 г.]. Среда

Очень волнуюсь, что нет Александра Яковлевича.
В отчаянье приводит Церетелли со своим несчитаньем ни с театром, ни с Александром Яковлевичем. [*Рисунок лица.*]
Вдруг события на Украине задержат Александра Яковлевича, и он не вернется еще долго. Я уеду за ним.

12 октября [1918 г.]. Суббота

Жду завтра Александра Яковлевича. Даже поедем с Котом на вокзал. Хотя чувствую, что завтра он не приедет. Измучилась от ожидания, от неизвестности.
Каждый день хамство и гадость со стороны актеров, и боюсь, что театр распадается.
Слух сегодня, что Александр Яковлевич снял в Киеве театр. Не знаю, насколько этому верить.
С отчаяньем жду Александра Яковлевича.
Вчера Вася был у меня. [*Вырван лист.*]²⁰¹
Тупо болит душа. Грустно очень.

15 октября [1918 г.]. Вторник
10 часов вечера

Александра Яковлевича нет.
Жду его до галлюцинации...
Сегодня письмо от Эггерта – уходит²⁰³.
Уже нет живого волнения.

Пусть.
Ясно, что здесь, в Москве, театра не будет²⁰⁴.

Чувствую, что Александр Яковлевич сделал что-то хорошее в Киеве, и чувствую, что что-то случилось с ним в дороге, и никак не предвижу, когда он приедет.

Боюсь, что не скоро.

Голова идет кругом.

Сегодня еще приглашение в спектакль «Стенька Разин»²⁰⁵.

Завтра жду разговора с Каменевой²⁰⁶.

16 октября [1918 г.]. Среда
12 часов ночи

Вместо разговора с Каменевой вызвана на чтение пьесы²⁰⁷.

Общие голоса с сожалениями, что нет Александра Яковлевича.

Боюсь, что, действительно, мы многое прозевали.

Согласилась участвовать. С дублершей²⁰⁸.

Утомляет и надоедает Церетелли со своим вмешательством.

Сегодня утром он уже был у Каменевой и ахал, что они меня «реквизировали». Возможно, что завтра меня еще ждет сюрприз [с отказом от моего участия – *вымарано*].

Все мои романтические грезы кончились. Кроме раздражения к его суете и ничтожному тщеславию, нет ничего. Пустота. Жду Александра Яковлевича до отчаянья.

Сейчас вдруг ощутила такой живой трепет, как будто бы он уже в Москве.

И мне представилось, что завтра его увижу.

Но когда думаю об этом головой, – не верю. И кажется, что он не приедет очень долго.

17 октября [1918 г.]. Четверг

Беседа о «Стеньке» в театре Комиссаржевского. Тоска. Одиночество.

Оттуда зашла [в квартиру – *вымарано*] Александра Яковлевича: сжалось сердце от грусти.

Я не была там без него.

Минутами кажется, что долго-долго мы не увидимся.

18/5 октября [1918 г.]. Пятница
Утро

Мое рождение.

Грустно очень.

Нет Александра Яковлевича. Днем репетиция в «чужом» театре²⁰⁹.

Приехал Александр Яковлевич.

После репетиции грустно зашла в Страстной²¹⁰. Поставила свечку. Потом в бюро. Зина Лемм²¹¹ поздравляет с приездом Александра Яковлевича. Бегу к нему. Он в бане. Ждем с Котом до 4 ½ часов. Идем ко мне. Александр Яковлевич пополнил. Розы, конфеты, сахар, Александр Яковлевич... цветы... Кружится голова от радости. В 7 часов идем в театр. Оттуда ко мне. Александр Яковлевич, Кот, и Церетелли, и Уварова.

Сидим вечер, мечтаем об Украине, о Вене и Будапеште²¹².

23 октября [1918 г.]. Среда
11 часов вечера

Простужена. Не пошла на репетицию. Дома.

Нет сил жить.

Александр Яковлевич стонет. Он измучен и устал. Театра фактически нет, так как нет людей. Все разбежались.

Что будет с нами.

Сейчас Александр Яковлевич будет ставить «Зеленого попугая». К праздникам²¹³. А что дальше?!

Не видно ничего сквозь туман.

Еле-еле хватает сил поддерживать Александра Яковлевича. Жалею его бесконечно.

1 ноября [1918 г.]. Пятница
2 часа ночи

После кошмарной репетиции в Введенском доме «Стеньки Разина».

Измучена. Хвалят наперерыв за Мейран, за обаяние...

Столько новых людей за это время.

Урывками – свидания с Александром Яковлевичем.

Интересно.

Завтра концерт. [Увижу Церетелли – *вымарано*].

Давно [его не видала – *вымарано*].

И сейчас вдруг почувствовала, что соскучилась.

Интересно жить. Утомительно очень.

Жоржик [Коонен] болен. Вот настоящее пятно на моем небе.

И неблагополучие театра...

9 ноября [1918 г.]

Завтра мой последний спектакль в Введенском доме. Сегодня смотрел Александр Яковлевич. Хвалил очень.

Устала. Похудела, пожалуй, похорошела.

Не знаю, чего мне сейчас хочется...

Уехать, оставаться здесь...

Сумбурно на душе. И не знаю, куда наклониться в движении...

16 ноября [1918 г.]. Суббота

Сегодня: у меня готово новое синее шелковое платье; я приглашена на фешенебельный концерт в честь Луначарского²¹⁴ читать Мейран; «проведена» дома моя будущая шуба, значит, не будет скандала.

Я люблю Александра Яковлевича.

Он дарит мне лиловую куртку из пана...

И, как всегда, – я боюсь смертельно столько свалившихся на меня радостей.

И уже с отчаянием жду концерта и боюсь провалиться.

17 ноября [1918 г.]. Воскресенье

Вечер в «Питтореске», с большевиками²¹⁵.

Читаю Мейран, Блока, танцую с Церетелли «Бостон». [Нрзб.]

Оттуда я к Александру Яковлевичу.

Радостная прекрасная ночь.

Приятно было и на самом вечере – мало стеснялась.

Люблю Александра Яковлевича.

К Церетелли равнодушна до отчаяния.

18 ноября [1918 г.]. Понедельник

Вечер в «Элите». Доклад Александра Яковлевича²¹⁶.

Я – хорошенькая. Кругом знакомая театральная Москва.

Разговор со Станиславским.

Мир. Ужин. Я – рядом с Костей [Станиславским], давнишняя, маленькая Алиса, и милое прекрасное лицо Кости уже не во сне, а реально около... Смеется и шутит.

А напротив Александр Яковлевич – сильная и преданная грудь, горячее сердце.

Прекрасна жизнь. [Горит душа – *вымарано*.]

19 ноября [1918 г.]

Я уже пережила революцию.

И творчески, и человечески.

6 декабря [1918 г.]. Пятница

Очень устала. От безделья, от общего напряжения. Люблю Александра Яковлевича.

Часто остаюсь у него. И хочется минутами жить вместе, хотя бы для простого отдыха и удобства. С Церетелли пока не ссоримся. Живем внешне – мирно и дружески.

В отдельные минуты вспыхиваю огоньком, а потом опять сонно и равнодушно встречаю его взгляд.

Жорж [Коонен] болен – плеврит.

Очень волнуюсь за него.

9 декабря [1918 г.]²¹⁷. Понедельник

Чествование Луначарского.

Читала «Мейран» из «Стеньки». Успех. Хорошенькая.

Потом ужин. [Церетелли перемигивается – *вымарано*] с Натальей Юльевной²¹⁸...

Знакомлюсь с Лурье²¹⁹. – Поклонник.

У меня новая шуба.

Послезавтра показываемся Луначарскому²²⁰. Совпадает с годовщиной театра по новому стилю.

Бедный Александр Яковлевич – очень измучен делами.

С воскресенья на понедельник – 8–9 число – видела во сне слона. Второй раз в жизни и опять в понедельник.

21 декабря [1918 г.]²²¹. Новый стиль. Суббота

«Пьеретта». Введенский народный дом.

Таиров – Арлекин²²².

22 декабря [1918 г.]. Воскресенье

Срываются два спектакля во Введенском доме: утро – «Ящик», вечером – «Арлекин». Метель, буря, заносы, нет трамваев.

23 декабря [1918 г.]. Понедельник

1 час ночи

Сейчас из Студии зашла к Александру Яковлевичу.

Поссорились. – Он не может понять моей тоски, моих грустных ощущений, «раз есть он, Александр Яковлевич, – в моей жизни».

На улицах сказочные сугробы. И мягкий тихий воздух. Вспоминается детское Рождество с елкой. До боли в сердце.

25/12 декабря [1918 г.]. Среда

Годовщина театра²²³.

Вечеринка. Ужин. Серьезно.

Нежная ласка к [Церетелли – *вымарано*]. Вальсы.

Тихая нежность между нами [без слов – *вымарано*].

И опять такая знакомая [близкая теплота – *вымарано*].

Знакомая наша связанность. Как во сне.

26/13 декабря [1918 г.]

Утро

Репетиция «Ящика».

Я опоздала. Церетелли. Вальс «Rememberance» Джойса²²⁴... Кружится голова.

Вечер. Александр Яковлевич у меня. Потом к нему на всю ночь. Черные глаза, жалостливые глаза [Церетелли – *вымарано*]... Поцелуи с Александром Яковлевичем...

Ночь бессонная. И бессвязные мои слова к Александру Яковлевичу о моих гениальных порывах, о «вышивках» Виницкой²²⁵, и за всеми словами – одно: ощущение неизбежности тоски [о Церетелли – *вымарано*], неизбежной радости предчувствий. Когда это будет? Будет ли? Театр? [*Дефект текста.*] Думаю, что [*часть листа оторвана*].

2 июля [1919 г.]

В первый раз собрание труппы без меня. В первый раз в этот день мы в ссоре. И это на пороге новой полосы нашей жизни, нашего пятилетия в театре.

Боже, Боже!

[Болезнь. Столбово. – *Поздняя вставка.*]

6 июля [1920 г.]

Готлиб²²⁶ сказал – опасности нет! Значит, не все еще погибло! Есть еще время для новых ролей, для любви, для того чтобы надеть новое полосатое платье и красную шляпу, чтобы ...

7 июля [1919 г.]

Рождение Александра Яковлевича. Понедельник.

На ночь гадали на ромашках.

Александру Яковлевичу – вышло хорошо.

Мне – плохо.

Смешной день. Продовольственные неудачи.

[«Принцесса Брамбилла» (прочли сценарий).

Это мой подарок на пятилетнее рождение Таирову!²²⁷ – *Поздняя вставка.*]

Солнце, радость, тепло от любви!!!

8 июля [1919 г.]. Вторник

Я плохо себя чувствую!

Все у меня болит, ненавижу себя!

Церетелли и Мар. Егорова²²⁸ – *Поздняя вставка*].

Я – неодетая, некрасивая, поэтому неприятно...

Вечером грустно собираю Александра Яковлевича к отъезду. В 5 утра подъехала проклятая таратайка.

9 июля [1919 г.]. Среда

Не спала. Встала разбитая и печальная. В большой комнате смятая кровать и милое красное одеяло. Белые туфли, перекувыркнутые около постели. Такое чувство, как будто Александр Яковлевич уехал далеко-далеко, и я осталась одна в целом мире.

10 июля [1919 г.]. Четверг
[Столбово – *поздняя вставка*]

Боже, как здесь изумительно.
Какая чудесная мудрая жизнь.
Какой покой и какая напряженность!
Сейчас проснулась. Выходит солнце. Лучи на стене около самой подушки.

11 июля [1919 г.]. Пятница
Конечно, отвратительный день. Все болит. Хочется разбить голову об одну из
глупых стен.

Розовое топленое молоко. Сахар, сухарь. Гениальный ужин!
Если прибавить те часы дня, которые я провожу в созерцании чудесной мудро-
сти Господа, и если бы еще прибавить несколько «очистительных дыханий», я была
бы почти йог.

12 июля [1919 г.]. Суббота

Петров день.
Две радости: утром Луша²²⁹ принесла целое блюдо земляники, и я ела ягоды и
слушала, как звонили в церкви, а потом Наталья Ефимовна²³⁰ принесла букет чудес-
ных роз. Должно случиться еще что-нибудь третье. Самое прекрасное – приедет
Александр Яковлевич.

Скоро брошу писать. Что-то ушло. Что ни пишу, все кажется так бездарно, что...

Слишком воистину творчески прекрасно поют птицы! Куда мне...

В 5 часов утра разбудил голос под окном. Александр Яковлевич. Я как раз ви-
дела во сне, что ему подносят жетон с надписью «музыкальному литератору», и он
стоит такой знаменитый, какой красивый, окруженный толпой...

Боже, как часто, когда я думаю об Александре Яковлевиче, мне делается
страшно...

14 июля [1919 г.]

Вчера был чудесный день.

И не потому только, что вчера мы съели три фунта земляники, а потому, что
мы любим и впереди жизнь, с которой нужно спорить, бороться. Завоевывать.

Александр Яковлевич уехал.

15 июля [1919 г.]. Вторник

С печалью смотрела сегодня на себя в зеркало. Я в первый раз надела корсет:
рушились все мечты о будущей прекрасной жизни: у меня вырос живот и торчит
подложечка.

И голова – «гадкого утенка»!

Смотрю, и хочется спеть на грустном минорном ладу:

Алька-Алёнок,
Серый поросенок,
С горки свалилась,
Грязью подавилась.

[Возможно, вырван один или несколько листов. – М.Х.]

...и недоверия – у меня часто обрывалась в душе начинавшаяся любовь. Я говорила: «поверьте в меня». Я настаивала. Он слушал и не слышал. Он очень часто слушает и не слышит. Насильно не заставишь человека поверить.

Верить...

Легко любить, ненавидеть, но верить – это самое трудное.

А я всегда думала, еще когда была с Васей, если бы пришел такой человек – я бросилась бы перед ним, распласталась и была бы собакой Господина.

Потому что я знаю, что есть во мне что-то, но сама я ничего не могу сделать. И меня расхищают по кусочкам. Все большие люди угадывали и говорили: «есть что-то в Алисе»... но никто не отдал мне себя целиком, кроме Юргиса [Балтрушайтиса], который мог бы, если [бы] я захотела, принести себя на служение мне. Но он – не тот. А остальные – каждый брал меня для себя. Никто – для меня. Даже Вася, дни с которым я благословляю, Крэг²³¹, Андреев и проч., и проч. ... Их вереница – и больших, и малых – растащили всю меня по кусочкам, каждый для своей надобности.

А я – всю жизнь одинока.

И каждый день просыпалась и ждала чуда.

Когда же, сегодня? – Нет.

Сегодня – нет...

И так всю жизнь?

19 июля [1919 г.]. Суббота

«Так и мы, друг:
Ни вы без меня, ни я без вас».
«Тристан и Изольда»

Дорогой Киска²³², теперь я отдаю тебе почти все последнее – себя.

Правда, эти годы я уже почти перестала писать, но все же хоть отгрызочки меня оставались иногда в тетради. А теперь конец.

25 июля [1919 г.]. Пятница
Столбово

Вчера вечером переехали жильцы – жена комиссара с ребенком и нянькой. Отравлены мои последние часы.

На моей веранде, у моих окон – детский писк и пошленькая фигура дамы-обывательницы.

Ну, мимо.

Волнуюсь, жду Александра Яковлевича с таким нетерпением, как еще ни разу не ждала... Скорее бы в Москву. Мучает непрерывная боль...

Боже, как бы хотелось приехать в Москву к себе.

Опять ютиться в той же комнате, опять слушать ссоры и вопли... и видеть Александра Яковлевича в качестве гостя.

Надоело, устала, не могу.

[*Вырваны несколько листов.*]

4 августа 1919 г. Москва

Вчера справляла именины. Были Якулов, Кот, Уварова, Александр Яковлевич и Веницкая.

Александр Яковлевич подарил чудесное пальто.

Жить хочется, а болезнь мешает.

Стараюсь излечиваться от своей нелюбви к людям.

Хочется быть доброй и ласковой и радовать всех вокруг.

Вообще, полоса добрых настроений и тихой и робкой благодарности Богу.

[Люблю Александра Яковлевича. Церетелли в Тамбове – *вымарано.*]

18 сентября [1919 г.]

Опять больна. Потеряла браслет. Опять [Церетелли – *вымарано*]. Радость от бреда, грустно от боли, умирительно от забот Александра Яковлевича, от его теплоты, трепетно от Адриенны...

Вот – жизнь.

24 ноября [1919 г.]. Понедельник

Открытая генеральная «Адриенны»²²³.

Мой первый настоящий успех актрисы²³⁴.

У меня в уборной.

Н. Эфрос²³⁵: «трогательно, изящно, прекрасно, верно».

А. Эфрос²³⁶: «Спасибо!»

Бальмонт²³⁷: «Выше всех ожиданий».

Жанна [Коонен], девочки²³⁸.

Шура²³⁹, Кира²⁴⁰, Лиля²⁴¹, Жданова²⁴², Веницкая.

Выдрин²⁴³ и проч.

Цветы, поздравления.

Дома.

Жанна, девочки, Александр Яковлевич.

Сидим в столовой.

Потом вдвоем с Александром Яковлевичем.

Такая благодарность к нему.

25 ноября [1919 г.]. Вторник

Премьера.

Вечеринка.

Перед спектаклем пришел [Церетелли – *вымарано*], принес вазу с яблоком.

Поцеловались трижды [2 слова *вымараны*].

Вечеринка.

После ужина [сидели с Церетелли вдвоем – *вымарано*] в опустевшем [фойе] со столиками. [Он держал мою руку, и глаза – *вымарано*.] [*Фраза вымарана*.]

Опять [поцелуи – *вымарано*] вместе [и еще раз опять оба – *вымарано*] [*до конца фразы вымарано*].

Потом танцевали.

Потом пошли в уборную ко мне [*больше половины страницы вымарано*].

Потом видались мельком.

В душе было покойно, странно.

Ушли с Александром Яковлевичем в 8 часов.

Легли дома.

И такая была любовь к Александру Яковлевичу [*до конца фразы вымарано*].

Все слилось в прекрасный мучительный сон.

27 ноября [1919 г.]

Скандал.

(Церетелли – я опоздала на выход IV акта.)

[Я не подаю руки Церетелли – *вымарано*.]

28 ноября [1919 г.]

Скандал.

Александр Яковлевич собирает всех перед IV актом. [Церетелли – *вымарано*.]

3 декабря [1919 г.]

[*Фраза вымарана*.]

«Адриенна».

С Церетелли не кланяюсь.

Грустно.

И не виню его.

[5] декабря [1919 г.]

Днем Бальмонт читал «Ромео и Джульетту»²⁴⁴. В первый раз после скандала встретились не на сцене²⁴⁵. Я была [красивая в черном шелковом – *вымарано*] пальто. Не кланялись, не смотрели друг на друга, [но уверена, что его, как и меня, мучила и напрягала наша близость, и он, как и я, мучительно чувствовал каждую минуту каждое мое движение, каждый взгляд – *вымарано*].

Бальмонт прочитал прекрасный сонет на «Ромео и Джульетту». И когда он читал [да, пожалуй – *вымарано*] к своему раю. [*Строка вымарана.*]

Мы раскрылись друг для друга как два человека. И [теперь с «Адриенной» мы раскрылись – *вымарано*] как два художника.

Я сломала его крепкое упрямство, мягко и незаметно проникла в его существо, отравила его собой, и теперь мы двое в тихом [любовном – *вымарано*] согласии.

Я бесконечно люблю его. Все мое существование без него сейчас не имеет ни малейшего смысла.

Я живу им, с ним, в нем.

И как человек, и как актриса.

И только вот [паденья]... [*Рисунки лиц.*]

[24 декабря 1919 г.]

8 часов вечера

Канун сочельника.

Трещат дрова в печурке.

Жду Александра Яковлевича.

Что же сказать о жизни своей?!

Что отметить?

25/13 декабря [1919 г.]

Пятилетие²⁴⁶.

Неготовый спектакль «Сакунтала».

Погасло электричество.

Чествование. На сцене мы все и делегации при свете свечей и факелов. Красивый зрительный зал. Трогательно.

Вечеринка. Я за [главным – *вымарано*] столом между Луначарским и Эфросами. Луначарский гадает по руке²⁴⁷.

Александр Яковлевич близко от меня. Трогательно и смело, публично говорит в мою честь.

16/3 февраля 1920 г.

«Король-Арлекин».

Вот и случилось.

Мы вместе. Официально как муж и жена. Я уже говорю: «у нас», «приходите к нам»... Занятно...

Занятно...

В квартире уютно и тепло. Покойно. Красивые книги, красивые вещи.

Люблю Александра Яковлевича. И как-то странно, чувствую себя с ним по-новому.

Была свадьба Леонида Яковлевича и Юдиной²⁴⁸.

И несколько часов я чувствовала большое смятение и зависть, что вот это, вот такой большой момент, «венчание» – для меня закрыто...

И захотелось подвенечного покрывала над головой, органа...

Все остальное... – Театр.

Играю почти ежедневно, и иногда так хочется быть просто женщиной.

19 февраля 1920 г.

2 часа дня

Третьего дня – разговор у нас – [Церетелли и Александр Яковлевич – *вымарано*]. Дерзкий баритон Церетелли – очень звенящий, и покойный, мягкий баритон Александра Яковлевича.

Сидела за дверями, слушала.

Заволновалась, когда услышала слова: «весною я из театра уйдуху...»

Но теперь думаю, что это все вздор...

Жизнь чудесна, светит солнце совсем по-весеннему, так хорошо дома...

Слава Богу – прошел «Ящик», и без дурных последствий... Чего же мне нужно?

Скучаю без вздора?

Пожалуй, да... Скучаю без вздора... Слишком все определилось...

19 марта [1920 г.]

Весна. Радостная, слякотная, звенящая. Играю. Хорошенькая. Мечтаю о чепухе... И иногда кажется, что мне 17 лет.

Не хочется ходить на спектакли – мучительно. Мечтать, слушать музыку, целоваться, греться любовью Александра Яковлевича, взглядами некоторых глаз, читать книги, в которых звучит любовь, пить кофе с печеньем, вообще, любоваться собой в жизни [солнцем и жизнью. – *Поздняя вставка*].

20 марта [1920 г.]

[*Оставлено место.*]

24 марта [1920 г.]

Вчера был сотый спектакль «Саломеи»²⁴⁹.

Было празднично. В уборной народ: Лилина, Шура, Игорь²⁵⁰, Азерская²⁵¹ и много еще людей.

[Церетелли – *вымарано*], ищущий меня непрестанно глазами. И все же [2 слова *вымараны*]. Поздравили друг друга поцелуями крепкими и нежными.

Ах, какой вздор все.

Весна-весна. Вот что все это. Томлюсь по прекрасному в жизни, не хочу играть совсем и только по-настоящему, человеческому, *существовать* на свете.

Александр Яковлевич усталый, без сил, а солнце звенит и мало одного прекрасного человека около. Их должно быть...

Ах, как надоело мне все на свете – играть спектакли, промачивать ноги в грязных лужах, есть черный хлеб с маслом...

И хочется сделать что-то по-молодому, одним гигантским прыжком очутиться по новую сторону своей жизни.

11 апреля [1920 г.]
5 часов утра

Первый день Пасхи.
У нас «файф о клок».
Глеб Николаевич Штейн²⁵². Церетелли.
Я хорошенькая – белое платье и розовый платик. Влюблена в кого-то, во что-то,
в воздух!!

Как девочка. Мне шестнадцать лет. Все впереди.
Сейчас войдет в комнату Александр Яковлевич. Мы ляжем.
Вошел: «Маленькая, ты еще не лежишь?» Иду. Ложиться.
В объятии – голову наклонить к милой верной груди.
Господи. Верю в Бога.
Ему отдаю свою жизнь. Каждый свой час.
Да случится пусть все, чему быть должно.
Иду.

13 апреля [1920 г.]. Вторник
1 час дня

Третий день Пасхи.
«Адриенна».
Одна. Звонят в церквах. Солнце, теплый воздух с улицы.
Сирень – стол с лиловой скатертью.
Пасхально, празднично, тихо.
Устало и тревожно-радостно на душе.
Чувствую Господа. В своем нежном дыхании.
Хочется петь.

17 апреля [1920 г.]. Суббота
Утро

Церетелли уходит из театра. В Петроград к Андреевой²⁵³.
Третьего дня мне сказал Кот: «100 тысяч в месяц и два пайка».
Вчера сказал он сам перед третьим актом «Пьеретты»: «Конец всем мукам, сомненьям, весна, солнце, свет... Я ушел, Алиса Георгиевна, из театра».
Сидела разгримировывалась, и в душе было пусто, холодно, нелужно.

[17 апреля 1920 г.]. Суббота
12 часов ночи

Днем зашла в театр. Сидели рядом в зрительном зале, смотрели репетицию.
Я заговорила о вчерашнем. «Очень просила» его подумать и «не уходить».
Пошел меня провожать.
Как мне жаль его.

Так хочется нежными и простыми руками сдвинуть весь пафос маскарадных слов о «сомнениях и неверии в театр» и обнажить того маленького-маленького ничтожного червячка, такого простого и человеческого, который сидит отравляет прекрасную мужественную жизнь.

18 апреля [1920 г.]. Воскресенье

Утро

Я думаю: для кого же я буду пудриться по утрам, идя в театр на репетицию?

Как же буду я мечтать о Мэри в «Электрических куклах»²⁵⁴, которая вся вдохновлена только тем, что...

Что такое мое тяготение к [Церетелли – *вымарано*]? Разве это реальность? Физическая реальность? Все чепуха.

Никакой реальности. Одно творческое Эротное мечтание и больше ничего.

Уверена – если бы он захотел быть грубым в отношении меня – мне было бы противно на всю жизнь.

Боже, как интересно и великолепно жить!

Забуду [Церетелли – *вымарано*]. И все будет опять сиять, радовать, глубоко потрясать и [делать] печальной.

Жизнь закружит.

Сейчас подумала: если Александр Яковлевич когда-нибудь прочитает эти страницы и еще другие о [Церетелли – *вымарано*], он будет убитым, навсегда омраченным.

Милый, единственный, любимый Александр Яковлевич! – все вздор на свете, кроме моей любви к Вам!

Нет другой реальности – великолепной в своей радости и волшебстве, кроме моей любви к Вам.

Не верьте ничему из того, что я пишу о [Церетелли – *вымарано*]... Это – моя творческая, сценическая, я бы сказала, фантазия, ибо мое отношение к Вам творческое воистину!

Вы – единственная моя радость, единственное мое оправдание в этой жизни.

Через Вас я оправдываю себя, выявляю свой лик Алисы [Коонен – *вымарано*], вот такой, как вот он живет на белом свете.

Я пишу о маленьких ничтожных глупых звуках, которые звенят, как вербные трещотки в Вербное воскресенье. Как задорная вибрация в потоках колокольных пасхальных звонов...

Боже, как изумительна жизнь!!

Ки-ска, я люблю тебя и вовсе не хочу сказать, что мое отношение к тебе так же торжественно, как пасхальный звон.

Но когда звонят колокола и светит солнце, ангелы и черти поют в душе и в теле, и я люблю тебя со всеми ангелами и чертями! Помнишь, я тебе сказала вчера, когда крестила на ночь: «Пусть к тебе прилетит твой Ангел-Хранитель, он белый, а крылья у него голубые...»

22 апреля [1920 г.]. Четверг
День

Уже неделя – я больная. Насморк.
Играю мало. Сажу дома. Сквозь всё – мысли о [Церетелли – *вымарано*].
И что печалит? – Он для меня? Или для театра? Или для самолюбия театра?
Все вместе, вероятно...

Печально и тревожно бегут дни. Ужасные волнения за «Брамбиллу»²⁵⁵.

Александр Яковлевич нервничает, как еще никогда в жизни. Плохо спит и сказал вчера, что в душе у него какое-то предчувствие катастрофы. И у меня...

Я боюсь за «Брамбиллу».

Боюсь, чтобы не заболел Александр Яковлевич...

Вижу плохие сны: мясо и рыбу. Я, правда, больна, но не настолько, чтобы видеть по этому поводу огромную жирную рыбу на столе, которую я и Александр Яковлевич должны были есть.

Скорее бы «Брамбилла».

Скорее бы ликвидация с [Церетелли – *вымарано*].

Скорее бы лето, которое, увы, уже вижу, все будет отравлено [Церетелли – *вымарано*], и у меня, и у Александра Яковлевича.

А солнце светит... Весна.

Как в песне, распустилась роза на окне.

Господи, не оставь нас!

[22 апреля 1920 г.]. Вечер

Мое чувство к [Церетелли – *вымарано*] не больше, как спорт.

Заставляю я его полюбить себя или нет?

Ведь не было ни одного случая, чтобы я не добилась любви там, где я этого хотела. И это в первый раз, когда я чувствую безусловно, безошибочно его тяготение к себе и в то же время наталкиваюсь на азиатское, дикое, совершенно варварское самолюбивое упрямство.

Сломлю или нет?

Я хочу, чтобы он склонился у моих колен.

За последний год я достигла потрясающих результатов в его отношении к себе. Мне думается, нет еще женщины, с которой он был бы так бережен, нежен, заботлив, как со мной...

Но я хочу сломать его азиатскую гордость, и возможно, что тогда бы я предложила ему тихую братскую дружбу.

Конечно. Никаких страстных мечтаний о нем, кроме сценических, – я люблю с ним играть, у меня нет. [Церетелли – *вымарано*].

«О, Любовь, это летняя ночь со звездным небом и благоухающей землей». Гамсун²⁵⁶.

22/23 [апреля 1920 г.]. Пятница
1 час ночи

[Церетелли – *вымарано*] обручение. Летом свадьба.

Ольга Александровна Беленькая²⁵⁷.

23 [апреля 1920 г.]. Пятница

Утро

Во сне видела: я звала [Церетелли – *вымарано*] танцевать танго, а он показывал мне дырявый ботинок, из которого вылезли пальцы, и отказывался. И мне было так грустно...

Сегодня «Пьеретта». Будем говорить о [его обручении – *вымарано*]?

Звонила Уваровой. Она говорит, что это выпад против меня. Что он не прощает себе и мне [мою связь с Александром Яковлевичем – *вымарано*].

Солнце. Роза на окне, ворчит Агнесса²⁵⁸.

Жизнь шутит, улыбается, дразнит.

Хочется плакать. Ни одного крепкого нерва.

Никакого обручения, все вздор.

5 мая [1920 г.]. Среда

«Я суеверен, я весь дрожу...»²⁵⁹

Так много:

3 мая, понедельник – открытая генеральная «Брамбиллы».

Успех Александра Яковлевича, первый настоящий его успех²⁶⁰...

Мне жутко от счастья.

Такие минуты в жизни наполняют душу страхом.

Но, с другой стороны, я знаю, что Александр Яковлевич заслужил «Брамбиллу».

Пять лет мук²⁶¹.

Я так радуюсь ему, так горячо люблю его. Так благословляю его.

Вчера была премьера. Серая публика, шумный успех. Вечеринка.

Церетелли ушел огорченный, расстроенный.

Когда же он будет говорить с Александром Яковлевичем. Думается мне, что он не уйдет.

Румнев²⁶².

Вальс с Румневым?!

7 мая [1920 г.]. Пятница

10 ½ часов вечера

Грустно без театра. Волнуюсь за «Адриенну» в воскресенье.

Не была на сцене 1 ½ недели.

Радуюсь успеху Александра Яковлевича.

Люблю его. Минутами скучаю от одиночества.

Не мечтаю о лете.

Хочется работать.

А уж если отдыхать, то по-старому, в Алушке, с пирожными и оркестром... А иначе лучше работать – это единственная возможность отдыха в Российской федеративной крестьянской и красноармейской республике!

Сейчас придет Александр Яковлевич со спектакля, будет тихо, любовно, сладко.

9 мая [1920 г.]. Воскресенье
Утро

«Адриенна».

Разговор Александра Яковлевича с Церетелли.

Во вторник – окончательный ответ.

Розы на спектакле.

После спектакля – [2 слова вымараны] в уборной. Сказала ему: «Вы даете мне слово, что подумаете, хорошо?» – «Хорошо, обещаю». Дала ему белую розу.

Я совсем Мэри из «Электрических кукол».

Обожаю Александра Яковлевича и, тоскуя, покорно [слово вымарано] каким-то [3 слова вымараны].

19 мая [1920 г.]. Среда

В субботу был окончательный разговор. – Николай ушел²⁶³.

Последние два дня невыносимо жить.

Мучает воспоминание о Смоленске. Хожу по Тверскому бульвару, и кажется, что иду по Блонье и звучит вальс «Воспоминание», и мелькает белая матроска среди зелени, и близко смотрят глаза, и чувствую запах жасмина у своего рта. И все кругом, миллион мелочей, толкают в пропасть воспоминаний, и жаль, что уходит мой бред, быть может, последний в моей жизни, и чувствую свою старость, «тихий ход» своей жизни.

31 [мая 1920 г.]

Сегодня последняя «Адриенна». Кажется, удалось, чтобы [несколько слов вымараны].

Завтра едем [в] Пермь.

С ума схожу от кладки, забот и проч., проч.

[Пермь

Верхняя Курья²⁶⁴ – Поздняя вставка]

Уехали 1 июня – вторник.

Приехали 4 июня – пятница.

6-го переехали в Верхнюю Курью.

С 5-го жарилась на солнце. Дня 2 пропустила из-за делишек, дня 2 – из-за холода. Две недели не сходит краснота.

[Кама.

Июнь. – Поздняя вставка]

[1920 г.]

Сегодня я ясно и определенно и окончательно почувствовала себя свободной от Церетелли. Никаких возвратов к нему во мне нет.

Теперь он мне будет только мешать. В особенности если придет [дефект текста], а в этом я уверена.

[Половина листа оторвана.]

3 июня [1920 г.]

Вечер. Делишки. Маруся²⁶⁵ уезжает завтра в Москву делать аборт. Александр Яковлевич ездил сегодня в Пермь узнавать относительно парохода. – Не едем. Остаемся здесь. Леонид Яковлевич завтра уезжает в Челябинск. На неделю будем одни.

Ездили в Кауровку²⁶⁶. Было весело, молодо, чудесно. Скалы, голубой [дефект текста], стеклянная река, звонкие [дефект текста] костер. [Половина листа оторвана.]

Теперь опять: Кама – широкая, с пароходами, баржами и плотами.

Комната с портретом Толстого и дедушки. Виктория²⁶⁷ – за стеной, за дверью – Леля²⁶⁸ и Маруся, – поцелуй по вечерам и продовольственные разговоры днем. Молоко – оладьи, плюшки – и в общем, тихо, очень тихо.

А в стороне – лес – для моциона, для мечтаний, для гадания на ромашках... Для всего – своя тропинка. Да и еще – сомнения [Жанны].

Я бездельница и тунеядка, [дефект текста] Александр Яковлевич пишет книгу²⁶⁹. Стараюсь его беречь.

5 июня [1920 г.]

Мы одни. Гляжу с опаской на дорогу – не вернутся ли.

Очень все же утомительно жить с чужими людьми в такой близкой тесноте.

Жарко. Хочется спать. Ни о чем не думать.

Александр Яковлевич все пишет.

На Каме шумят пароходы.

Дни, один за другим, медленно и ритмично наматываются на клубок.

Вдали – Москва.

И – все неизвестно. (Роджерс²⁷⁰.)

Судя по тому, что я отдыхаю, – вероятно, зима будет тяжелая. Ничего даром мне не дается в моей чудесной жизни.

[Июнь.

Кама. Москва. – Поздняя вставка]

8 июня [1920 г.]

У меня жизнь всегда на подкладке, от этого она всегда слишком тяжела по весу. Правда, все как будто чудесно, такое солнце, такая река, такой звон – кругом, и делишки, проклятые, не останавливаются, льет вот уже 5 дней, и волнуясь, что будет так все, как было в прошлое лето, – через каждые две недели, и я прокляну свою жизнь здесь, ибо прятаться здесь от солнца и не лежать в песке – мучительно.

И вот так всегда – на каждой прекрасной и пестрой яркости – черная подкладка.

10 [июня 1920 г.]. Четверг

Всю ночь почти простояла у балконной двери. Смотрела на звездное небо, на желтый, без лучей месяц, полосу реки.

Покорно и спокойно.

Вспомнила мать²⁷¹ и папу и ясно увидела, как они благословили меня и папа плакал.

Потом легла, уснула и видела, как какой-то человек – твердо знала, что его фамилия Роджерс – внезапно и больно утавил палец мне в лоб и сказал: «в ваши годы пора перестать думать о любви (или “о жизни”, не припомню), готовьтесь к смерти». Я спросила: «а будущее?» – «Будущее в темноте, не видно». Так ясно помню его лицо (похожее на Бердяева, только худое, кривое и с бородавкой), искривленную фигуру... Побежала его искать, бегала по каким-то гостиным и залам, где толпились и танцевали люди, попала в кабинет Александра Яковлевича, о чем-то спрашивала там Шершеневича²⁷², и он мне сказал, что это знаменитый предсказатель – индус Роджерс.

Чем все это кончится.

И по существу. Такая все чепуха, что не стоит останавливать внимания, и так чудесно вокруг.

16 [июня 1920 г.]. Среда

День

Тихонько сижу. Александр Яковлевич дремлет. Большой. Повышенная температура. Волнуюсь за его отдых здесь. Ночь всю не спал, и я спала плохо и видела во сне Цибика. Она «переезжала», шла толстая и здоровая по Спиридоновке, тащила за собой какие-то вещи, и я помогала ей... Не случилось ли с ней чего-нибудь.

Как-то странно живу здесь. Все чувства уснули, кроме любви к Александру Яковлевичу, какой-то особенной близости и привязанности к нему.

Тупо, без боли вспоминаю последний вечер и ночь в театре после конца сезона – Церетелли [*1 или 2 слова вымараны*], такого сухого со мной. Почему? Мучительное чувство было в душе, и вдруг ясно поняла с полной трагичностью, как еще раз, может быть теперь уже в последний, судьба наказала меня и ударила по лицу за мою измену, за мое личное с Церетелли, которого я поставила выше Александра Яковлевича, выше театра. Ясно поняла, ясно почувствовала, что сделала ужасно, что остался Церетелли, что необходимо было ему и для меня, и для Александра Яковлевича, и для театра – уйти, и что все равно – отношения порваны между нами и склеить ничего нельзя, и все это, вместе с мучительным ревнивым чувством [*1 слово вымарано*] – все это заволновало и мучило, пока не отъехали далеко от Москвы и душа завилась в вихре бегущих телеграфных столбов и рельс. И теперь все тупо, все спит, только река с пароходами да лес...

19 [июня 1920 г.]. Суббота

Вчера был настоящий доктор. Сказал, что, может быть, это начало какой-то болезни, может быть, брюшного тифа.

21 июня [1920 г.]. Понедельник

Александр Яковлевич здоров. Встал. Я молилась Николаю Чудотворцу.

Была Аллочка²⁷³, привезла молодость, обаяние и веселый шум.

Сегодня уехала.

Третий день – дождь и холодно.

Я жонглирую, люблю Александра Яковлевича, обедаюсь варениками и оладьями.

[Без даты]

Эх, сейчас бы съесть мороженого порций 10!

Дремала и в полусне мечтала о парижских кафе.

7 июля [1920 г.]. Среда

1 час дня

Рождение Александра Яковлевича.

Дождь. Холодно. Александр Яковлевич спит.

Я тихонько сижу на своей кровати.

Утром кофе с лепешками и плюшками.

На обед пирожки и какао с драчёной²⁷⁴.

Когда Александр Яковлевич встанет, будем читать «Ноа-ноа»²⁷⁵...

Я знаю несколько слов на татарском.

Анэ – мать.

Ир – муж.

Ул – сын.

Малым –

Ин сизем со разам – я вас люблю.

11 [июля 1920 г.]. Воскресенье

Пятый день дождь.

Скучно.

У меня болит живот.

Уже две ночи не спала. Небо серое-серое.

Но самое ужасное это то, что я перестала быть маори, таировским сингалезцем. Я опять белой с серой с чуть желтым отливом масти.

Александр Яковлевич пишет. Мечтает через 5 дней кончить. Мне скучно, но веселее, чем все прошлые лета в дождливые дни. Какое счастье, что мы одни!!!

Заиграл оркестр.

Смоленск.

Смоленск. [Рисунки.]

[Август 1920 г.]

Москва

Приехали 31 июля утром.

Дома – мама, Ксаня [Бутникова], вечером – Коты, Фортер²⁷⁶, Леночка [Уварова].

3-го – именины.

Обед – мама и Жорж [Коонен].

Вечером – гости.

Во мне 4 пуда!!!!

И я черная – как маорийка.

4 [августа 1920 г.]

Я толстая, черная. Меня находят похорошевшей и молоденькой.

Жара и пыль. Гнусная Москва!

В театре нехорошо: не сделано ничего, кроме хаоса. Александр Яковлевич нервничает.

Приехала с делишками, теперь кончается, буду много ходить, чтобы похудеть.

А хочется быть полной, крепкой, играть роли кровожадные.

5 [августа 1920 г.]

Собрание труппы в 6 часов.

Нет компании Церетелли, Юдина²⁷⁷, Аркадина²⁷⁸ и еще нескольких человек.

Александр Яковлевич говорит длительно и не очень удачно.

Утро – Агнесса разбила золотую вазу.

Днем в театре. Телеграмма Экстер – едет 15-го.

Тардов²⁷⁹.

Настроение смутное.

15 сентября [1920 г.]

Смятенно, тревожно.

Нехорошо работаю. Не собрана. Злюсь на Александра Яковлевича. Боюсь, что погибнет в роли все, что [*дефект текста*] нашлось сначала.

[*Часть листа оторвана.*]

1921 г.

Лето – Новгород-Северский²⁸⁰.

Приехала 28 августа.

Александр Яковлевич – раньше на 2 недели.

Собрание труппы – 4–5 сентября.

Встреча с [Церетелли], нежная любовь дружеская.

Жизнь – Театр – старые пьесы. Личная жизнь: [с Церетелли затухшие отношения – *вымарано*]. С Александром Яковлевичем [дружба]. Устаю и [серость всей жизни – *вымарано*].

[Часть листа оторвана.]

31 [декабря 1921 г.]

Новый год. «Пьеретта».

С [Церетелли] – [нежно] и хорошо.

Условие, как в прошлом году.

[Нрзб.]

Объяснение [нрзб.].

Поняла, что все вздор.

Ничего нет.

К Якуловым.

Александр Яковлевич – домой бриться.

С Котами ждали.

Якуловы, Кожебаткины²⁸¹, Вальт²⁸², Александрова²⁸³. Ужин. Приятно. Подарок.
2 «Федры».

Новый год. 1922

У Якулова

31 [декабря 1921 г.]²⁸⁴

Спектакль «Пьеретта».

[Три строки вымараны.]

Александр Яковлевич ушел бриться.

С Котами ждали.

Якуловы.

Кожебаткины. Александровы²⁸⁵.

Володя. Ужин. Приятно.

Подарок от Кожебаткина. – 2 книги «Федры».

Дункан²⁸⁶, Ньюра²⁸⁷, Инка²⁸⁸.

Шура Румнев.

Сорин²⁸⁹ с гитарой.

Скандал – Александр Яковлевич ударил Сорина.

Неприятно. Заглаживание инцидента. Опять Кожебаткин, опять Александров.

В общем – остро и приятно.

Пьяная Дункан.

Сумбур.

Ушли. Пошли в театр.

У двери столкнулись с Котом и Ксаней [Бутниковой].

Сидели в театре.

Чудесно. Тихо и торжественно.

Такое чувство, как в храме.

Легли в 8.

Дальше дни хорошие, волнительные за «Федру»²⁹⁰.

5 января [1922 г.]

Первая генеральная «Федры».
I акт – хорошо.
II и III – сумбур и хаос.
IV – хорошо.
V – средне.
А в общем – хаос.
Сейчас разбираю-собираю роль.
Успокоилась. Уже несколько ночей сплю.
А то была бессонница.
Сегодня второй день праздника. Третьего дня кутили очень.

23 января [1922 г.]

Все время сплю хорошо, успокоенная.
21-го пришли делишки, на 3 дня раньше срока. Это хорошо.
Александр Яковлевич совсем не спит.
Неприятности сегодня. Мейерхольд пишет какую-то статью о книге Александра Яковлевича²⁹¹, и еще одна статья должна быть скверная²⁹². Но это – мимо.
Сейчас Александр Яковлевич в «Габиме» на генеральной²⁹³.
Я дома – с Федрой и поднимающимся волнением.
Была репетиция в костюмах – 19-го – хорошая. Говорят, все мы подвинулись.
Боюсь, чтобы не начать волноваться перед генеральной. Плохо будет.
Все на Бога.
Знаю одно: Федру играть – я смею и могу.
А как я покажусь сейчас – это Господня воля.
Хочу, чтобы весь спектакль прозвучал замечательно.
Это необходимо и для Александра Яковлевича, самое главное и для меня.

4, 5, 6 будет генеральная.
6-го – решительная.

28 [января 1922 г.]. Пятница*
Вечер

[Последний день делишек – *вымарано*.]
Заболела Позоева²⁹⁴.
Слетела сегодня репетиция.
Вчера репетиция у нас дома с обедом.
Гоню личный вздор из головы.
3 дня назад – объяснение с Александром Яковлевичем.
«Малютка, ты мне изменяешь».
Отложили разговор до после «Федры».

* Ошибка А.Г. Коонен. 28 января 1922 г. приходится на субботу.

Волнение.

Если бы не личные ощущения, было бы, вероятно, хорошее самочувствие. Но личные грехи мешают, не пускают в рай.

А грешна ли я? Нет.

Думаю [*несколько слов вымарано*]? Нет.

Ну, посмотрим.

Мимо!

Федра!

Завтра и послезавтра репетиции на сцене.

Со вторника – генеральные каждый день.

31 [января 1922 г.]. Вторник

Бессонная ночь. Днем волнение: пришла в 6 часов [2 строки вымараны], разволновалась, бессонная ночь.

Репетиция в гримах и костюмах.

Хороший грим, репетировала так себе.

Волнение. Вечером «Саломея».

Вечер – бром, чтение, Александр Яковлевич рассказывает сказки – спать не могу.

В 5 часов ночи Александр Яковлевич достает вино, икру. Напаивает меня. Я засыпаю, до 9 часов сплю.

[1 февраля 1922 г.]. Среда

Репетиция лучше.

Устала. Страх, что не дотяну. Вечером «Пьеретта».

Александр Яковлевич поднимает вопрос об отмене спектакля [для моего отдыха. – *Поздняя запись*]. Сочувствие единодушное. Николай у меня: «Алиса, будем играть “Короля”»²⁹⁵. Успокаиваюсь от ласки и любви вокруг себя. В 6 часов выходим с Александром Яковлевичем из театра. Идем на Тверскую. Сумерки, огни, автомобили. Чудесный мягкий мороз. Заходим к Белову за ветчиной, к Каде за бриошами и шоколадом²⁹⁶.

Дома. Уютно, ласково.

Александр Яковлевич уходит на спектакль.

Я – немного с ролью, немного отдыхаю.

[2 февраля 1922 г.]. Четверг

День дома. Занимаюсь II актом.

Вечером «Адриенна»: Голубева²⁹⁷, Шухмина²⁹⁸, Крестовская²⁹⁹... Восторги, успех.

Дома – любовь...

Состояние – пьяное, от любви, ласки, своей любви, неразрешенных вопросов и тех ощущений в себе, которые выдвинула «Федра».

[3 февраля 1922 г.]. Пятница

Репетиция в костюмах, без грима. Брюсов³⁰⁰, Игнатов³⁰¹.

Восторги.

Вечер – дома. Александр Яковлевич не будет ночевать.

[4 февраля 1922 г.]. Суббота

Репетиция в гримах и костюмах.

Александр Яковлевич ночует дома.

[5 февраля 1922 г.]. Воскресенье

1 час

Родительская генеральная, половина мест – проданных.

Хорошо. Ольга Брониславовна [Ивенсен]³⁰² «потрясенная».

Ряд других лиц – восторги.

Спала две последние ночи без веронала и хорошо. [Нрзб.] без особого волнения. Мех в уборной.

6 февраля [1922 г.]. Понедельник

1 час дня

Генеральная.

Подъем.

Нерв в спектакле. Идет очень хорошо, как ни разу.

Слухи из зрительного зала: после II акта Южин³⁰³ встал и громко сказал «замечательно». Луначарский в восторге³⁰⁴, Немирович³⁰⁵ тоже, все...

После IV акта у меня: А. Эфрос, Шура Шапошников³⁰⁶, Ивенсен³⁰⁷, Брен³⁰⁸, [мама], Азерская.

После конца – Немирович.

Заходит ряд людей, прикладываются к руке.

Вол. Мориц³⁰⁹, Бакунин³¹⁰, Кира, Якулов, Барсова³¹¹, Аганесова³¹², какая-то чужая дама...

Чувствую себя на вершине.

Немирович сидит, болтает: большое достижение, нет другой актрисы по такому пластически-трагическому рисунку.

Записка от Готовцева: «Готовцев-потрясенный»³¹³.

Успех Александра Яковлевича.

Выходим кланяться без конца³¹⁴.

Вечером вечеринка – в [«Music-Hall»].

Я в сером платье и новом мехе. Хорошенькая. Сажу у края стола между Эфросом и Луначарским. Около – Брюсов, Сабанеев³¹⁵. Рядом за столом – Яновицкие³¹⁶. Вдалеке Брен.

[1 слово вымарано] весело. Тосты.

Скоро – пьяно и хаотично.

Луначарский уезжает. Вальс с Н. [Церетелли].

Постепенно пустеет.

Александр Яковлевич пьян. К утру [нрзб.] Южин и Грибунин³¹⁷ – пьяные.

Александра Яковлевича уводят в кабинет. Он пьян вдребезги. Лежит в кресле.
[Несколько слов вымарано.]

18/5 октября 1922 г.

Рождение. [Несколько слов вымарано.] Коты.

29 октября [1922 г.]

Завтра – месяц как больна.

Опять яичник.

Серые дни, изредка спектакли, и потом лежание с компрессами, с тампонами и прочей гнусностью.

Уверенность, что это – наказание за грехи, хотя и грехи-то теперь такие маленькие.

Кто я и что я?

Чего мне хочется...

Я изолгалась и потерпела [лист разорван]. Такое несоответствие [дефект текста] с делом и чувством и, с другой стороны, часто пустые выброшенные слова навязывают чувства.

Вчера захотелось иметь ребенка, сегодня хочется быть проституткой, а читаю письма Рашели – воображаю себя великой актрисой, и кажется, что нет ничего, кроме моего искусства, и нет смысла за чертой рампы и театральных холстов.

Если опухоль не пройдет (сегодня кончаются делишки [дефект текста]) через два дня – как буду дальше жить, не представляю.

[Конец декабря] 1924 г.

Москва. Спиридоновка, 16

Заболела 22-го. 25 – годовщина³¹⁸ – больна. Все же танцевала. Пьяно. Стеклов³¹⁹. Квириг³²⁰. Берсенеv³²¹.

[1 или 2 января 1924 г.]

Новый год.

Кружок. Я больная, с постели.

Серебряное платье и серый «саре» (Париж). Хорошенькая.

Стол: Яновицкие, Альперовы³²², Венгеров, Уварова, Штейн³²³, Александр Яковлевич [часть листа оторвана].

...в 3 ½ часа уехали мы. Масса комплиментов обо мне и «туалетах»...

Дома.

Бред.

Иначе не назову. И писать об этом не могу. Помню ясно, точно: я – в холодной передней, спрятавшись за громадной корзиной (синий халат). Я на полу на коленях перед постелью [часть листа оторвана].

...чувство ревности – пронзающее.

Утром встала – пошла на спектакль. Волненье. Боли. Отчаянье – такое безысходное. Пришла в уборную. Тепло. Грим на столе, милые, привычные вещи. Пришел Николай – тронул нежностью, сразу успокоил – встречал дома. Я так боялась предательства. Играла плохо 2-й акт, средне 3-й и 4-й и очень хорошо 5-й.

Болей не чувствовала и, казалось, поздоровела. Приехали домой – легла в постель. Вечером – Готлиб – «все благополучно».

Какой будет год?

3 января [1924 г.]

1 час дня – чтение «Грозы»³²⁴, беседа (Студия).

Александр Яковлевич – хорошо говорит.

Очень бодро.

Почему-то в чтенье роль Катерины побледнела. Волнительно.

Уварова бестактно рассказала, что Инне [Штейн] нравится Я. [Андроников]³²⁵, и что она думает, что и она ему нравится. Сердце знакомо заняло. У меня идиотская ревность – всех ко всем.

4 января [1924 г.]. Пятница

Ушел Готлиб. Обещает, что после 9-го я поправлюсь окончательно. Рассчитываю к 14–15-му выздороветь. Но так боюсь загадывать. Послезавтра сочельник. Хочу быть вдвоем с Александром Яковлевичем. У меня будет маленькая елка.

Так хочется жить.

От 4 до 6 часов мучительно наблюдала часовые стрелки: в театре бил фокстрот.

От времени до времени раскрываю «Грозу»... Волнует роль. Вчера вечером читала Александру Яковлевичу монологи из [загула]. Он сказал, что звучанье правильное.

Когда мама играет Electric-gogo, плачу от жажды жить.

Окончательно понимаю, что искусство требует отречения. И окончательно понимаю, что я не способна отворачиваться от жизни с гульбой и «земными» радостями. И поэтому вечно буду за все платить. И страдать много. Я – не Ермолова³²⁶, не Рашель³²⁷. Я, пожалуй, – современная Адриенна Лекуврёр³²⁸. Я слишком женщина для жизни.

Искусство этого не терпит.

[4 января 1924 г.]

24-й год должен быть очень большим годом для меня – актрисы. Как женщина – не знаю, как актриса – по-моему, будет успех.

5 января [1924 г.]. Суббота

Первая считка «Грозы».

Кот меня выругал – за кислоту и лиризм.

Огорчилась.

4 часа фокстрот.

Смотрела.

Я. [Андроников] – ласков, внимателен. Уварова говорит, что у них с Инной может быть роман. Мне почти все равно.

Н. [Церетелли] ревнует.

Малыш³²⁹ – чудесный.

Обожаю его одного!

Ксаня [Бутникова] принесла елку!

Пахнет чудно.

[Часть листа оторвана.]

Вечером в 2 часа ночи занимались с Александром Яковлевичем. От сосредоточенной интеллигентной лирики (пока болела – так сложилось) – в крепкий густой нажим. От этого образ отяжелел, стал несколько неподвижным, резонерским. Следующий путь – крепкая крылатость, чувство метелиц, летящих вверх. Женщина цыганка, испанка, пожалуй, крепкая, [вытянутая] стройность. Опять не то.

[Часть листа оторвана.]

Вдруг облокотилась спиной о книжный шкаф и с усмешкой почувствовала, что что-то внутри меня радует, волнует, но я стесняюсь говорить, и моментами только вдруг прорываюсь. Там зацепилась за некий образ, который пока увлекает. Определяю себе Катерину: дремучая, сильная, очень молодая, громадные глаза, смотрят серьезно, очень раскрыто или исподлобья. Блуждает в себе, призадумывается, дремлет, чтоб вдруг неожиданно для себя вскрикнуть. Страсть кипит, темная, неясная, дремучая, отсюда насыщенность чувства, уговаривание себя. Притаенная.

Глаза синие, русалочьи.

Она из лесу.

Она – не русская песня, а русская сказка.

В сказках – лес, омут, Баба Яга, ведьма, домовые, волки, страшный кот.

И русский крест с другой стороны.

Интересно!³³⁰

Видела скверный сон: я хоронила Адриенну Лекуврёр, и потом она сидела куклой передо мной и сказала, что она делает, все – [прими], а потом ужас:

в громадном, пустом почти сарае – лежал Александр Яковлевич. Лицо облеплено отрывками газетной бумаги.

Я подхожу к нему и вижу искаженное мукой лицо. В ужасе отдираю бумажки и вижу обезображенное лицо, с одной стороны – страшно раздутое и белое, с другой все обожженное. И он говорит: «я никогда не думал, что будет так больно». Я начала [безумно] его целовать в невероятном отчаянье, он обнял меня и все умолял не уходить от него и не оставлять его одного.

Я проснулась в ужасе, вся трясась и ясно почувствовала, что дороже нет для меня в мире ничего. И такой любви, как я его люблю, – нет у меня ни к театру, ни к кому, ни к чему – ни, может быть, даже к жизни!

И ясно поняла, что без него – жизнь для меня невозможна и что живу я только через него.

Малыш любимый – вся моя жизнь.

[Два листа вырваны. Часть еще одного листа оторвана.]

30 января [1924 г.]. Понедельник*

[От нескольких листов этой записи остались только обрывки.]

Траурная неделя – смерть Ленина³³¹.

Эту неделю мучилась очень с «Грозой». Были минуты полнейшего отчаянья. Начала с того, что все, что было, растеряла бесповоротно до жуткости. Так были три мучительных дня – до четверга. В четверг была первая репетиция на сцене. Ужас от нечувствования [дефект текста], стеснялась и [дефект текста] так что [дефект текста] слова [дефект текста] хвалил после [дефект текста]. А в душе было [отчаянье] полное.

В субботу – второй акт.

Чувство гораздо лучше. Появился объект. Самочувствие хорошее, рабочее. Александр Яковлевич хвалил. Кот сказал, что было лучше накануне. Указал очень верно на вздохи перед репликами, отчего получается монотонно³³² (мой грех еще с Художественного театра). Вчера была репетиция на сцене с Варварами³³³ [дефект текста] акт. Искали – моно...[дефект текста]. Вечером была [вечеринка] у нас – Яновицкие, [дефект текста], [Андроников], Сумароков³³⁴, Штейн и [Коты]. Я опять бездарно [дефект текста]. И вообще, [дефект текста] его [Андрон – более поздняя приписка] для меня пропало. Ночь почти не спали. [Дефект текста.]

Начинаю [заново].

[Дефект текста.] Я странно [дефект текста]. Это от усталости, от того, что не было перерыва. Я потеряла [себя] [дефект текста].

Начинаю [заново].

Сегодня понедельник.

В конце концов, одно ласковое объятие Малыша дороже для меня.

[Дефект текста.]

Болят [дефект текста] вот уже второй месяц. Экзема.

С Церетелли формальная дружба.

И все-таки есть теплота к нему большая.

Хорошая прислуга. Наконец-то! – Маша.

Много думала о Ленине эти дни.

Все.

31 [января 1924 г.]. Суббота**

Репетиция на сцене 1, 2, 3 актов. Ничего не могу сделать с [монологам]. [Часть листа оторвана.]

1 [февраля 1924 г.]. Воскресенье

Была «Федра» после перерыва в 2 месяца. Утренник.

Играла хорошо.

* Ошибка А.Г. Коонен. 30 января 1924 г. приходится на среду.

** Соответственно 31 января 1924 г. приходится на четверг, а в следующей записи 1 февраля – пятница.

Был Эренбург³³⁵, очень хвалил.

Шла от себя – в серьезе.

Это все-таки самый верный путь. Не надо мне думать о звуке. Это меня иногда губит.

У нас всю неделю очень плохие сборы.

[Часть листа оторвана.]

Но такого подъема, как было в прошлом году, нет.

Подвел «Четверг»³³⁶.

Теперь царит [*дефект текста*] и забирает публику. И Художественный театр.

Репетирует Фердинандов.

Церетелли ведет себя спокойно, но сегодня Ядвига [Яновицкая] говорила, что он собирается весной уходить.

Грустно. Но думаю, чепуха.

8 [февраля 1924 г.]

Делишки опоздали на 2 дня – от этого изнервничалась. [*Часть листа оторвана*]. Очень скверно себя [*часть листа оторвана*] последнее время – [нет] аппетита, худею, апатия, [нет] подъема в работе. Вчера после ряда отчаяний как будто (для себя) почувствовала сдвиг на сцене (медленный темп, шла от себя, строгая сдержанная серьезность). Третьего дня – гримировалась – кое-что нашла. Смуглое лицо, круглые брови, рот яркий – полный.

Волнительно, мучительно и радостно все же работать.

Сейчас сидел Эренбург.

Он пока с нами.

Пока – не предает.

Думаю, что он – хороший.

У меня – котенок – Тишка.

Жизнь мало радует.

Нас невыносимо травят все журналы³³⁷ – [*дефект текста*].

И все [*дефект текста*].

Марков³³⁸!

Все предали!

Бедный Малыш.

Какую нечеловеческую силу и волю надо иметь, чтоб не закрыть театр и идти дальше.

24 февраля [1924 г.]. Воскресенье
Вечер

Днем была черновая генеральная «Грозы».

Малыш подавлен.

Вся коллегия в один голос произнесла, что нет режиссерского рисунка и задания.

И правда – нет.

Похоже на обыкновенный театр.

А это – не стихия Таирова.

Он отошел от себя.
Через неделю предполагалась премьера. Будем отменять.
Все еще абсолютно не готово, не построено.
Я думаю, можно еще поправить и сделать.
Расстроена.
Малыш крепится, боится огорчить меня.
Не дай Бог, если «Гроза» не удастся. И так нас затравили совсем.
Тяжело работать.
Малыш очень измучен.
Все последние дни приходил домой и плакал без всяких поводов. Переутомлен, измучен, затравлен.
Я так люблю его.
У меня:
хороший грим.
Вообще, внешность.
Играю хорошо пока – покаяние, кое-что во [нрзб.] акте.
В общем, образ ловлю и, думаю, могу сделать.
Очень много работала все время. Как ни одну роль. Были дни такого отчаянья, что хотела кончить с собой.
Так была первая общая считка в студии.
Заволновалась и застеснялась, так что все растеряла.
Много работаю над ролью. Убираю напор из голоса, иностранность из звука.
Сейчас чувствую себя на пути.
Ужасно трудно с нашими актерами: Александр Яковлевич добивается простоты, получается скверный Корш³³⁹. Хочет пафоса – получается «под Камерный театр». В Островском это ужасно!!!
Сейчас придут к нам Коты и Малыш из театра.
[Коты – единственные надежные друзья – *вымарано*.]
И все же – не надо унывать!!!
Хотя я убита ужасно. [*Картинка и подпись на полях справа: «гром, молния, я».*]

26 [февраля 1924 г.]
2 часа ночи [т.е. 27 февраля]

После «Адриенны».
Хорошо играла 5-й акт.
Все думаю о «Грозе».
Сегодня была беседа Александра Яковлевича и I акт.
Беседа – так себе.
Репетиция удачная: найден выход Кабанихи с нами, Варвара.
У меня кое в чем – шаги вперед. Так утверждает Александр Яковлевич.
У меня самой самочувствие было плохое.
[Андроников – *вымарано*] – далеко.
К [Николаю – *вымарано*] – [нежность].
Малыша – обожаю.

7 [марта 1924 г.]. Пятница
10 часов вечера

Репетиция всей пьесы.

Ужасно – I акт.

Пришла в полное отчаянье, плакала. Но репетировала дальше – честно.

Были блины у нас: Коты, Аркадин, [Сентерати]³⁴⁰, Фельдман³⁴¹.

Сейчас – одна.

Презираю себя за тот холод, который сковывает меня и делает формальной.

Жду делишек, они, увы, опаздывают.

8 [марта 1924 г.]. Суббота
1 час ночи

Жду ванны. Волнуюсь за делишки: нет и нет. Думаю, будут завтра.

Странное состояние – без предчувствий и в ту и в другую сторону. Волнуюсь за весь спектакль.

Я потолстела, украшаюсь добродетелью, нигде не бываю и не уверена, что это хорошо.

В наше время честность – ерунда. Быть хулиганом – вот путь.

9 [марта 1924 г.]. Воскресенье
12 ½ ночи

Отчаянное состояние.

Вчера взяла горячую ванну, сегодня днем – ножную ванну, и никаких признаков.

Волнуюсь отчаянно.

Вижу смутные непонятные сны и чувствую, что с «Грозой» произойдет что-то в моей жизни. То есть «Гроза» будет очень важна не сама по себе, а событиями, которые будут следом за ней – и в связи с ней. Такое у меня предчувствие. И давно уже.

Стараюсь хранить возможное спокойствие.

Жду Александра Яковлевича.

Был Квиринг – немец из посольства – с визитом.

Чудесный фокстротист.

Я хорошенькая.

Пополневшая, но не безобразно.

Жить хочется.

И окружена рогатками.

Когда чувствуешь безнадежность, делается пусто, холодно и спокойно на душе.

Так у меня сейчас.

На улице весна.

Солнце, тает снег.

Я люблю Катерину.

Она мне много дает для будущей моей творческой жизни.

[На целую страницу рисунки и подписи к ним: «молния, гром, я – распростертая, гроза, солнце, Таиров, я, тучи, сцена». Часть листа оторвана.]

Ужасно странное состояние. Я ясно чувствую, что судьба готовит мне какой-то сюрприз с «Грозой», и не пойму что. Только чувствую, что волнения будут потрясающие.

13 [марта 1924 г.]. Четверг

Пришли дела.
Репетиции – провела все.

16 [марта 1924 г.]

Родительская генеральная. Играла с анонсом. Средне.

18 [марта 1924 г.]
6 часов утра

Постепенно сбываются предчувствия.
Вчера – приглашенная генеральная.
Ужасное настроение в зрительном зале: такое враждебное, что жутко было на сцене.
Спектакль шел средне.
Шипели все.
Потрясающая ошибка, что устроили генеральную.
Ругали до отчаяния!
Вероятно, будут ужасающие рецензии³⁴².
У меня хорошее настроение – очень бодрое, радостное, с верой, что будет что-то хорошее.
У Александра Яковлевича настроение плохое.
Перед репетицией было заседание коллегии о перестройке театра³⁴³ – дело провалилось.
Но меня это почему-то не огорчило. И вера в будущее – огромная.
Сегодня премьера.
Большой успех. Плач в зрительном зале в последнем акте. Выходили после конца 14 раз!
Спектакль шел хорошо.
После спектакля пошли наверх к Стенбергам³⁴⁴, и тут-то началась 2-я (я обозначаю по цифрам, считая, что вчера была 1-я) заваруха.
Ссора Александра Яковлевича со Сварожичем³⁴⁵ – безобразная и пьяная. Дальше... Перешли в кабинет. Сварожич пришел с покаянной, но Александр Яковлевич оставался резким и злым.
И так странно – опять что-то знакомое, близкое и родное зазвучало в Николае, когда он уводил меня от скандала у Стенбергов – в бутафорскую. Есть что-то родное в нем для меня – несомненное – и завалено Сварожичем и всяким мусором.
Странное состояние.
«Эта гроза даром не пройдет»³⁴⁶...
Надо ждать дальнейших событий.

19 [марта 1924 г.]

Пожар у меня в уборной – сгорели цветы. Сгорела сирень Александра Яковлевича (к премьере). Но одна ветка уцелела.

20 [марта 1924 г.]

Несчастье у Мейерхольда – падение с моста в «Лесе»³⁴⁷.

Скверно с Сахновским – он попал под автомобиль, когда приходил за билетами в театр на «Грозу»³⁴⁸.

22 [марта 1924 г.]

Рецензии.

Ругань и обкладка – хотя в корректной форме.

[*Несколько строк вырвано.*]

[...в апреле уходит.]

Сварожич не извиняется.

Настроение у меня и Александра Яковлевича ужасающее.

Александр Яковлевич думает закрывать театр.

Неприятная дружба Фельдмана с Мариенгофами³⁴⁹ и Соколовым³⁵⁰.

Вообще, неприятное их поведение по отношению к нам и театру.

24 [марта 1924 г.]

Были в кружке с Яновицкими и Марголиными³⁵¹. Пришли Яссе [Андроников] с Инной и даже не сели за наш [*несколько строк вырвано*].

Очевидно, она много гадостей нарасказала ему про меня, и в связи с «Грозой», и вообще, может быть.

Бог с ними!

Все предают, все гадкие, злые!

Жизнь угнетает меня последнее время.

Иногда сваливаюсь без сил в забытье и чувствую, что перестаю существовать.

Хочется жить, но вся атмосфера кругом сдавленная, тяжелая. И подгибаются ноги – падаю!

Александр Яковлевич – не спит, еле дышит, не знает, как быть дальше с театром.

Не хватает сил бороться. Внутри – гниль, не [*дефект текста*] или безразличие, раздоры.

Все – Мейерхольд, пресса, [*дефект текста*] хулиганство и ужасная общая театральная ситуация.

В личной жизни – загромождение делами – такое, что почти не видимся, а ночью сваливаемся от усталости и мук за день. «Грозу» играть тяжело, особенно первые 3 акта. Теперь ясно чувствую, что нельзя было мне за нее браться. И вообще, нельзя [было] ставить Островского. Расшатывать технику, приемы – весь основной прием к [*творчес... – дефект текста*].

27 [марта 1924 г.]

Упала в III акте, акте «Жирофле»³⁵² – вчера, подвернула ногу.
Жду Бакунина.
За что Господь так бьет?!
И когда это кончится?
В самой глубине души живут надежды, что после всей этой грозовой сдавленности будет радость.
Посмотрим.
Не хватает сил.
Каждый день засыпает новыми и новыми камнями на плечи.
Нет сил встать и вытянуться.
Приехали вчера Ольга Яковлевна [Таирова] и Мурка [Т.А. Таирова].

8 апреля [1924 г.]

Ужасающие дни, недели.
10 дней назад подвернула себе ногу на «Жирофле» – растянула и порвала связки.
Каждый день – массаж.
Не танцую, не упражняюсь, не играю Жирофле.
Николай окончательно ушел.
Соколов – поганый, ненавидящий.
Инна и Яссе – сторонятся, как от чумы.
Дома – часто ссорюсь с мамой. [*Вырваны одна или несколько страниц.*]
...хорошее?!
Каждый день приносит новую муку.
Новую обиду.
Каждый день задаю вопрос: «за что?»
Жить тяжело.
Сны – плохие.
Мама видела во сне, что 23 числа кто-то предсказал ей смерть.
Может быть, это смерть театра? – 23-го последний спектакль здесь перед Петроградом – «Адриенна».
Нога болит.
Сегодня пришли дела.
Буду лежать до воскресенья.
Что будет с нами дальше?!
Останемся здесь или уедем?

[Апрель-май 1924 г.]
Петроград

Приехали в святую пятницу 25 апреля в 11 часов утра³⁵³.
Репетиция в 1 час.
Палас-театр.
Снег, холод.

Холод в театре.
Гостиница Angleterre. № 2.
Приятное чувство от больших широких улиц. Пустынно. Неубрано. Провинциальный город.
Вечером разбиралась.
Приятно, что не дома.
В субботу в 1 час репетиция под рояль.
Заутреня – втроем с Марьей Васильевной³⁵⁴ у Исаакя.
Чудесно слышать: Христос Воскресе.
В гостинице.
Сначала вдвоем, потом Коты, Метнер³⁵⁵, Луканина³⁵⁶, [Тина]³⁵⁷, Тихонравов³⁵⁸, Ценин. Поздно – потанцевали фокстрот в читальне.
Воскресенье – [долго] лежала.
Потом разминалась.
Вечером – премьера «Жирофле».
Первое «Жирофле» с больной ногой.
Хорошо I акт.
Средне II и III.
Большой успех³⁵⁹.
Аплодисменты с «подвязки» – непрерывные среди действия.
Очень приятное чувство.
Ночь – почти не спала.
Репетиции «Федры» отменили.
Понедельник – вечер – «Федра».
Публики меньше.
В партере – полно наполовину.
Слушают хорошо.
Играю – очень хорошо IV акт. Остальные средне.
Вторник – «Четверг» – успех³⁶⁰.
Я – на Грановской³⁶¹.

14 мая [1924 г.]

[Петроград]

Вчера уехал в Москву Александр Яковлевич.
Травля жуткая в газетах.
Уже почти угрожающая.
Уже не только «ненужность Камерного театра», но и «вредность»³⁶².
Положение острое и серьезное.
Александр Яковлевич взволнован.
От Мархольма³⁶³ – телеграмма – заключил контракт: июль – Лейпциг, с возможностью дальше – Лондон³⁶⁴.
Александр Яковлевич колеблется.
Послал письмо –
июнь – Гамбург,

июль – Лейпциг.
Значит, 3 месяца – за границу.
Но сомневается, правильно ли поступил.
В Москве отношение к нам – плохое.
Вчера сказал А.Я. – Эксузович³⁶⁵.
Здесь Первая студия³⁶⁶.
Мы делаем полные сборы.
Студия – плохие.
Но их – очень хвалят.
Меня ругают везде за «Жирофле».
Хвалят единственно за «Федру»³⁶⁷.
Ругают «Адриенну»?!!³⁶⁸
Больше других актеров хвалят Церетелли.
Он стал совсем чужой.
Жить ужасно грустно.
С трудом – дышу.
Не радуется весна, не радуется странность Петрограда.
Волнуюсь за театр, за себя, за Александра Яковлевича.
Самое страшное наступило и уже четко обозначилось.
Мое – верю стало шататься. Я растеряна.

19 мая [1924 г.]. Воскресенье*
[Петроград]

Уже 4 дня – чудесное настроение.

«Жизель» в Мариинском³⁶⁹ и Дункан вернули мне, даже как-то наново воскресили во мне, веру в театр³⁷⁰, в его бессмертие, в правду пафоса, «героя» и театрального костюма, в радость театрального трюка.

Я опять преисполнена влюбленности в театр, в волшебство театра, в чудо его превращений.

Я пишу Малышу каждый день бодрые письма, получила от него только одно короткое, но тоже деловое и бодрое письмо.

Вчера приехал Метнер и говорит, что Малыш – в очень хорошем и радостном настроении.

Дал бы Бог, чтоб наступил кризис наших несчастий и колесо повернулось бы в другую сторону.

Мейерхольда 3-го дня (премьера «Лес») освистали³⁷¹.

Был очень плохой спектакль.

Публики было мало.

Я рада.

За границу вряд ли выпустят.

Осложнения с Германией.

Я рада.

* Ошибка А.Г. Коонен. 19 мая 1924 г. приходится на понедельник.

Николай [Церетелли] – чужой окончательно.

Иногда от его смущенной замкнутости поднимается гнетущая тоска. Жаль чего-то. Но он сам виноват. Я бы не допустила никогда его ухода, если бы он так не зазнался, не стал бы так вести себя по отношению к театру и к Александру Яковлевичу, и если бы у него не росла эта странная зависть к моему положению в театре и к моей, в общем, очень скромной популярности в публике.

Это обстоятельство не давало ему покоя – еще за границей он стал обижаться на всё, на свои роли, на свою уборную, на все мелочи, которые терпели мы все, считаясь с общей тяжелой ситуацией.

Он так странно раз навсегда на все обиделся и стал выставлять очень часто меня как хозяйку театра и всех положений в театре.

Оставаться ему уже невозможно.

Он не даст житья ни театру, ни Александру Яковлевичу, ни мне.

У него вообще удивительная способность кричать о себе и утомлять собой.

Мне жаль иногда бесконечно того другого Николая, милого, нежного, доброго, умеющего заботливо любить.

Ну, Бог с ним.

Мимо!

Сравнительно мало скучаю без Малыша, все время гости или я в гостях. Бродим из одного номера в другой.

20 [мая 1924 г.]. Понедельник*
[Петроград]

Вчера вечером гадала себе и гадала мне Леночка [Уварова] – вышли большие неприятности в деле и досада. И у меня, и у нее вышло одно и то же. Сны вижу тоже плохие. Как-то плохо доверяю маминому выздоровлению.

Опять затуманились дали.

Сегодня во сне промелькнуло мясо... Цветы... Хотя цветы не всегда мне к слезам. Иногда к радости, но часть цветов были бумажные – это не очень хорошо.

Вчера вечером грустила очень, первый вечер я была совсем одна.

Время тянулось медленно, как тянутся нитки с клубка, и в сознании так ясно ощущалась пустота, в которой вертится человек, думая, что это жизнь!

26 мая [1924 г.]. Понедельник
[Петроград]

Вчера уехал Александр Яковлевич в Москву.

Почти решен вопрос отъезда театра за границу: с 20 июня по 1-е – Франкфурт, с 1 июля по 20-е – Лейпциг, затем предположительно Лондон.

Ситуация здесь такова, что работать нет возможности, если еще откажут в перестройке, то совсем будет плохо.

* Ошибка А.Г. Коонен. 20 мая 1924 г. приходится на вторник.

Искусство не нужно никому. Нужна грамота. Что выше – непонятно, недоступно.

Александр Яковлевич склонен уехать, возможно – вернуться через 3 месяца с тем, чтобы весной или в сентябре будущего года уехать в Америку.

Настроение бодрое, не плохое, с приступами большой грусти. Жаль уезжать, грустно бросать Москву и ужасно грустно, что невозможно здесь работать, дышать.

Жаль бросать маму, Ниночку³⁷².

Но жизнь зовет, театр настаивает – надо крепиться.

Вчера был последний спектакль Николая («Четверг»)³⁷³.

Сварожич приходил к Виберу³⁷⁴ жаловаться, что «премьеру» не устроили «проводы» и проч.

Смешные люди!

Можно подумывать, что Николая выгоняли из театра!

Николай был у меня вчера после «Четверга».

Сначала танцевали все внизу, потом мы с ним ушли ко мне.

Он был выпивши, в настроении сумбурном, экзальтированном, то с ненавистью, то с нежностью говорил о своей любви и своих страданиях в течение 8 лет! (8 лет!!!)

В те минуты, когда сыпался на меня этот поток признаний, он сам искренне верил всему и любил меня.

Действительно любил!..

Но странно: я его слушала и все время сравнивала с любовниками из кино (я вчера только смотрела «Танцовщицу Марион»³⁷⁵), а «текст» произносимых любовных признаний – с разными «текстами» из пьес.

Бедный, бедный Николай!!

Он пустой внутри, [и вот силою разных *[нрзб.]* причин обрел любовь]. [*3 строки вымараны*].

Ведь он вообще не способен любить...

Это «случай» – я.

Сегодня написала Александру Яковлевичу, чтоб он не делал попыток уговорить его остаться и ехать.

Отправила письмо «спешно», а сейчас вот думаю – честно ли, правильно ли я поступила.

Есть в нем что-то такое мое, близкое, дорогое, и так часто я чувствую себя его сестренкой.

Если бы не Сварожич и не его дракон.

Мы могли бы жить душа в душу. Я *[нрзб.]* к нему как женщина, но я привязана к нему очень крепко, и если бы он не брыкался и любил Александра Яковлевича, мы жили бы чудесно.

29 мая [1924 г.]. 6 ½ часов дня
[Петроград]

Николай уехал.

29 мая [1924 г.]. 7 часов
[Петроград]

Завтра утром приезжает Александр Яковлевич. Я жду его с волнением. Сто-
сковалась.

ГПУ и Наркомпрос дали разрешение на выезд. Посланы телеграммы в Германию.
Если впустят – значит, едем.

Я хочу ехать. Хочу уехать, убежать.

От многого вне себя, и от... себя... тоже.

Эти два последние вечера, вернее, ночи – был Николай у меня.

Любящий влюбленный.

Как странно мы связаны с ним – это поразительно!

Уехал...

Я.

7 июня [1924 г.]
Москва

Дни проходят в волнениях. Телеграммы из Германии и в Германию.

Вчера послана категорическая последняя телеграмма Мархольму: без 3,5 тысяч
долларов не выезжаем. Ждем ответа.

Не знаю, хотеть поездки или нет.

Вообще, конечно, надо сейчас сидеть и работать, но с другой стороны, так нас
заплевали, заклевали, дошли до верхов наглости по отношению к театру (как, на-
пример, сведения о том, что в Питере театр провалился), что как-то грустно жить
на своей родной земле, где совершенно не ценят, не любят, плюют и издеваются
надо всем, что мы делаем.

Ужасно больно, и от боли хочется бежать.

13 августа 1924 г.
Кисловодск

Проводила Малыша.

Уехал в Москву.

На муку ли, на радость ли...

Интересно...

13 [августа 1924 г.]
Кисловодск

Одна...

Дождь. Гроза.

[Часть листа оторвана.]

В хронике «Известий» – скоро придут Коренева и Качалов³⁷⁶.

[Часть листа оторвана].

...дружеских уз»...

К черту.

Алиса. Одинокая.

Любимая и любящая.

[Сквозь] пафос – театральных страданий и мук.

Актриса.

Пусть наслаждаются семейным уютом, деньгами, успехами в делах – чем хотят.

А я буду играть.

Иначе, чем до сих пор.

Я многое вдруг иначе почувствовала.

(Последние 2 года была очень усталая.)

Сквозь загоревшую кожу, поглубевшие глаза прошли извне новые лучи – прямо в сердце.

Я буду крепко держать свою хоругвь эту зиму!

Не подступайся близко!

4 ½ часа

Какая я неисправимая идиотка!

Зачем я осталась!

Умираю от тоски!

16 [августа 1924 г.]
[Кисловодск]. Вечер

После ряда волнений – перипетий – достала билет.

Еду. Завтра!

Никогда, никогда не буду больше оставаться одна.

Ни на каких курортах мира!

Без Малыша – никогда, никуда!

1 сентября [1924 г.]
Москва

11-го уезжаем [в] Киев и Харьков³⁷⁷.

13-го – премьера в Киеве «Жирофле».

Репетируем «Иоанну»³⁷⁸. Иногда волнует, но иногда бездушно, хочется бросить театр, город, убежать в глушь, в природу, к людям с загорелыми лицами и настоящими «человечьими» глазами!

Мучает жизнь.

Безрадостная, серая, убитая и убивающая, озабоченные нахмуренные лбы, бегающие усталые глаза, сомкнутые губы.

Ни улыбки...

Надоел город!

Ушли из театра: Маркс³⁷⁹ в Первую студию и Ходорович³⁸⁰.

9 сентября [1924 г.]

Послезавтра уезжают труппа и Малыш. Я – 12-го.

Делишки... Лежу, брожу по комнатам, беспокоино перебираю: Адриенна, Федра, Иоанна, Саломея.

Вспоминаю Васю [Качалова]. Он приехал уже дней 10 назад.

Ни слуху, ни духу...

Не звонит, ничего...

Встретила Николая [Церетелли] однажды около театра. Он пополнел, похорошел.

Встретились ласково.

Опять знакомый толчок в сердце – мягкий и нежный.

Как бы я хотела, чтобы жизнь сломала его навсегда и он вернулся в театр настоящим человеком. Ведь он очень хороший – только не человек.

Бездежье... жуткое.

У меня горе: прозевала парижское платье из-за того, что не было под рукой 10 червонцев. Хочется одеваться безумно!

Я очень толстая, почему-то это мало печалит.

Хочу уехать на Запад и в Америку.

Мало думаю о романтическом и «эротическом».

Люблю Малыша с напором всех сил.

Мечтаю перебраться из нашей квартиры в театр.

Увлекает образ Жанны³⁸¹.

Это-то и помогает, пожалуй, переносить суету и серость всего вокруг.

Вот – весь перечень мыслей, фактов.

Жанна д'Арк возвращает мне *веру*! Благодаренье Богу! Ведь вера – моя сила, без нее я не существую, теряю свое Я, свое лицо, свою живую [форму].

[Сентябрь 1924 г.]

Киев, Харьков

Удачно – «художественно».

Ругали за репертуар³⁸². И воистину: Пьеретта, Адриенна, Саломея, Федра, Жирофле! Сплошная «могила»! – кроме Жирофле.

Необходим живой репертуар!

Иначе и я не могу дойти до современного зрителя.

Меня не смогут «полюбить».

Я не отражаю никого из «них»!

В голове: Жанна, хочется увидеть Васю [Качалова], но он не звонит, а мне первой не хочется, скучаю по Николаю [Церетелли]. Он пока – нигде.

Эти дни сплю.

В последнее «Жирофле» захворала в I акте. Еле доиграла.

На следующий день – больная выехала и все же отдохнула, отлежалась больше, чем обычно, дома. Отоспалась.

Со среды – репетиции.

Хочу остричься или переменить прическу. [*Рисунок прически.*]

11 октября [1924 г.]

Занимаюсь Иоанной. Утро, вечер – на сцене. Устала.
Иногда огорчают лишние морщины. На лице.
Хочется влюбиться и омолодиться, встряхнуть свое сердце. А то там излишний покой.

Плохо сплю.
Александра Яковлевича люблю бесконечно.
Хочу – дочь.
Мечтаю... вероятно, впустую.
Людей никаких не вижу.
Вася [Качалов] не звонит.
Николая [Церетелли] не видала.
Жизнь в театре и на час, полтора-два.

[Октябрь 1924 г.]

20 октября – генеральная «Иоанны», родительская.
21-го – премьеры и критика.
Я с сорванным голосом. Нравлюсь, хорошенькая, играю средне, так как нет совсем звука.

Спектакль имел успех – но не бурный.
Публике нравится.
Друзья многие становятся на дыбы.
Меня хвалят.
Прессы еще нет.
Мечтаем с Александром Яковлевичем уехать.
Николай [Церетелли] был на премьеры – не заходил.
Много цветов.
Смущает, что нет модных платьев, из-за этого не могу «выезжать».
Хоть в общем – тоска, всюду.

29 ноября [1924 г.]

Катастрофа на «Четверге»³⁸³ – раздроблена нога у Ценина, ушиблены Соколов и Фердинандов.

Я в волнении.
Делишки должны бы быть 24 – и вот уже неделю не играю и ничего нет, и даже признаков нет.

Всё сыплются и сыплются на нашу голову несчастья.
Зато удачи с налаживанием перестройки с Рыковым³⁸⁴, Калинин³⁸⁵.

Настроение моментами ужасное, моментами волнительное, как перед наступлением какого-то большого момента, который определит, наконец, – все.

Жизнь нашу, работу, родину, все.
Александр Яковлевич совсем не спит, устает, но бодр.

5 декабря [1924 г.]

Наконец вчера – заболела.

Приходится отменять «Иоанну» сегодня и завтра утром.

Третьего дня на «Саломее» был Николай – за кулисами. Не взволновал: вид у него плохой, небритый, опущенный.

Сердце молчит. Даже грустно.

Готовимся к юбилею. Это то, что волнует и окрашивает все дни. Юбилей отложили до 29-го.

Сквозь все несчастья, суету, тяжелый хаос – горит в душе надежда, что «радость будет».

Хочется скорее, чтоб был юбилей и Новый год.

Может быть, сейчас мы подошли как раз к Рубикону – и дальше, если перешагнем, будет все хорошо и верно.

О юбилее

[Декабрь 1924 г.]

25 декабря – «Собрание в 8 часов в театре»...

На мне – вышитое черное платье и пальто (Париж).

Настроение взволнованное.

До собрания – сижу в уборной у Фенина³⁸⁶. Разговор о том, что в «Искусстве трудящихся» уже было сообщение о том, что я и Александр Яковлевич удостоиваемся звания заслуженных артистов.

8 часов. Собираемся на сцене.

Стол и стул с одной стороны, ряд стульев напротив, сбоку пюпитры для оркестрантов.

Нет – Фердинандова и Ценина, Соколов хромой, с палкой.

Когда все собрались – пришел Александр Яковлевич.

Лицо красивое, взволнованное.

«25 декабря 14 года театр открыл сезон – пьесой “Сакунтала”...»

Оркестр играет одну за другой мелодии «Сакунталы».

Александр Яковлевич бледнеет, лицо мучительно дрожит от сдерживаемого рыдания.

Плачет Леночка [Уварова].

Я креплюсь и думаю о том крепком кольце одиночества, которое спаялось вокруг нас...

Безумно жаль Александра Яковлевича.

Дальше говорит Александр Яковлевич о постановках, вскользь о жизни театра, приветствует нас, четверых, «героев-юбиляров»... Вспоминает ушедших от нас навсегда... Петипа, Жигачева³⁸⁷, Громова³⁸⁸, других... Почтили память, встали.

Дальше приветствует пострадавших³⁸⁹ (впервые за всю жизнь театра) на сцене – Соколова, Ценина, Фердинандова...

Перебирая постановки, доходит до «Брамбиллы».

Оркестр играет ряд музыкальных отрывков, покрываемых аплодисментами всех...

Сквозь все слово Александра Яковлевича я так ясно ощущаю большую его, удивительную скорбь и Одиночество.

После собрания – аплодисменты Александру Яковлевичу.

Идем в столовую.

Там чай, шум, гам, весело, дружно, приятно.

Приходит Соколовский³⁹⁰ и от школы приветствует театр.

Остается с нами.

В 1 час пришли домой.

Мыла волосы...

Все дни перед 29-м были наполнены волнением – как перед большим событием.

Уже начиная с 12 декабря (12-го шла 150-й раз «Адриенна» и 13-го 200-й раз «Саломея»³⁹¹), все дни были торжественны, переполнены через край особым содержанием.

Между 25-м и 29-м была сплошная лихорадка.

Юбилейный комитет, взволнованный, носился в кулуарах театра.

Слухи о том, что готовится что-то небывалое и торжественное, текли по всем артериям театра...

Накануне шла «Жирофле», у меня был свободный вечер, который я решила посвятить пробе своего внешнего вида до чествования. Примерка серебряного платья меня сразу огорчила.

Показалось, что не идет серый цвет и я очень бледна.

Затем испробовала грим и тут с удивлением обнаружила, что для жизни мне нужен тон – не розовый, которым я до сих пор мазалась, а почти белый.

Затем в 11 часов пошла в театр со всеми пожитками, чтобы показаться Александру Яковлевичу.

Состояние нервное – напряженное, нехорошее.

Александр Яковлевич платью одобрил, сказал, что очень к лицу, выругал меня за лишнюю суету, в 1 час мы ушли домой.

Легли часа в два, приняла я веронал, так как заснуть долго не могла.

Встала в 11 ½, потанцевала и поехала в Большой театр на репетицию³⁹².

Сначала репетировали «Жирофле»³⁹³, потом «Федру». Ушли оттуда в 3 ½ часа.

Настроение довольно покойное.

Александр Яковлевич – в театр.

Я – домой.

Поела, легла на ¾ часа и к без ¼ 6 поехала в театр.

Уборная № 2 – Неждановой³⁹⁴.

Третий звонок...

Сердце екнуло и перестало биться.

Последние комки белил на руки... Надеть кольцо, поправить грим...

Покрепче приколоть убор...

Иду на сцену.

Александр Яковлевич встречает – жмет руку.

Иду на свое место к выходу...

Как сквозь пелену – слышу голоса Фердинандова³⁹⁵ и Галинского³⁹⁶.

Фердинандов уходит.
Последний перед моим выходом монолог Галинского.
Сердце почти не бьется.
Собираю последнее мужество. Вижу на той стороне за кулисами Александра Яковлевича. Любящие взволнованные глаза...
Галинский: «мою тоску вы видите, о Боги»...
Сгибаю корпус...
Выбегаю на сцену...
Аплодисменты...
Стою, переживаю, как говорил Александр Яковлевич.
Волнение успокаивается, но подъема нет, желания играть нет.
Играю напряженно, верно очень, но без огня совсем.
Шумно за кулисами, ощущение, что «звук не идет в зал»...
Слава Богу, скоро конец – это я думаю про себя, говоря последние слова перед проклятием Эноне³⁹⁷...
Кончила, ушла за кулисы, занавес, аплодисменты...
Конец 5 акта.
Кланяемся. На сцену выносят цветы.
Три корзины.
С боковых лож летят разноцветные бумажки: «изумительной Алисе Коонен» – друзья и поклонники.
Выходим с Аркадиным за занавес.
Иду в уборную.
Корзина с вазами от Яновицких.
Чудные «коробки из пьес» от Быковских³⁹⁸.
«Жирофле».
Я спокойно разгримировываюсь и одеваюсь.
Ощущение – играла очень средне, но настроение приятное: «сегодня не в этом суть».
«Жирофле» идет хорошо. Овации Румневу на «подвязке».
Плоха Назарова³⁹⁹.
К концу – готова, иду за кулисы.
Бешеные овации.
Кричат Александра Яковлевича.
Все на сцене.
Кричат меня.
Вытаскивают меня на сцену.
Аплодисменты усиливаются.
Переходят в рев.
Наконец – занавес.
Иду в уборную.
Приходит Квиринг с сожалением, что должен уехать на банкет Моисси⁴⁰⁰.
Азерская, Николай [Церетелли].
Взволнованный, с извинением, что без подарка.
Звонок.
Пролог Каменского⁴⁰¹ за занавесом. Слово юбилейного комитета.

Собираемся на сцене, строимся за занавесом на лестнице, по которой должны сходить из центра на сцену.

Весело, много острот, смеха. Впереди Александр Яковлевич с Уваровой, я и Аркадин. Я в серебряном парижском платье, манто у Ваньки [Аркадина] на руке.

Сбоку на груди – розовая роза.

Хорошо причесана (серебряная повязка).

Хорошенькая.

Оркестр играет марш, одновременно с колосников спускаются в виде знамен – все названия пьес, прошедших за 10 лет. Выход труппы.

Аплодисменты.

Кланяемся публике, юбилейному комитету.

Садимся. Сбоку сцены – en face публики.

Александр Яковлевич, я, Аркадин, Уварова – в центре.

Голос из публики: просим на сцену Церетелли. Публика подхватывает, Церетелли идет на сцену.

Встаем. Луначарский болен. Какой-то человек за него⁴⁰². Читает его письмо и объявляет меня и Александра Яковлевича заслуженными артистами. Аплодисменты. Кланяемся.

Дальше ряд делегаций. Многие обращаются и ко мне, и к Александру Яковлевичу. Необычайный трогательный выход художественников из «Вишневого сада».

Они – прямо адресуются почти все время ко мне⁴⁰³.

Такое волнение, что заплакать хочется, и вдруг я почувствовала, что эти люди – мне близки бесконечно, и пронеслось вихрем мое детство в старом Художественном театре, мое ученическое чудесное время⁴⁰⁴.

Это самое яркое и волнительное, что испытала на сцене я.

Дальше чудесные выступления эстрадников и циркачей и незабываемый выход через партер пионеров.

Хор вузов из боковых лож: «Таиров, даешь искусство пролетарским массам».

Интересный выход детского театра.

Бесконечная вереница адресов⁴⁰⁵...

Адрес мне лично от публики, который не дали прочитать, так как было уже поздно и зрительный зал редел...

Подъем почти карнавальным в зрительном зале.

Около 2 ½ часов выбрались из театра. Ждали машины. Поехали в свой театр.

Я сижу рядом с Вячеславом⁴⁰⁶ с одной стороны и с другой.

В отдалении у крайнего стола – Церетелли.

Шум, звон посуды, рюмок, бокалов...

На сцене – номера. Их никто не желает смотреть.

Шлуглейт уговаривает спеть с Церетелли «Жирофле».

Николай в готовности. Я предлагаю просто протанцевать, так как голоса у меня уже никакого.

Танцуем (очень плохо) под аплодисменты.

Перед выходом стоим за кулисами: «Если бы ты знала, Алиса, как я тебя люблю, я никого не могу любить, кроме тебя, и в то же время многое в тебе я ненавижу».

«И я, Николай, очень многое в Вас ненавижу».

Танцуем. Идем в зрительный зал. Перехожу от стола к столу, чокаюсь, знакомлюсь. Танцы в фойе под школьный джаз-банд. Танцуют мало...

Танцуем с Николаем, под пытливыми взглядами публики, своих.

Иду в кабинет Александра Яковлевича. Он с женой Румнева⁴⁰⁷, болтают.

Иду к себе в уборную. Приходит Марков. Ругаемся с ним крепко⁴⁰⁸.

В 9 часов идем домой к нам – Аркадин, Стенберг, Николай [Церетелли] и Марков.

Надеваю дома розовое платье и белую подаренную шаль.

Едим окорок, пьем чай со свежим хлебом, кофе. Лица у всех синие.

Николай наг, говорит с Александром Яковлевичем так, что мне неловко и противно, и жаль бесконечно Александра Яковлевича, который ничего не замечает.

В 12 ½ дня разошлись. Посидела еще с Малышом, наконец легли.

В 2 ½ часа встали.

Сидели, перебирали впечатления вечера.

[1925 г.]

Новый год

Играла «Саломею».

Яновицкие заехали поздно, без 10 минут 12 выехали из театра.

Я, Александр Яковлевич, Стенберг, немец, делегат из Берлина на юбилей, Яновицкие.

Приехали в буффонаду.

Толкотня, теснота, наш стол на сцене, еле разместились: супруга доктора, Солин⁴⁰⁹ с женой, Кирпичниковы⁴¹⁰.

Плохо, скудная еда, плохое вино, тесно.

Поели, пошли в какую-то комнату, где танцуют.

Стало нудно. Решили удрать. Было 2 ½ часа.

Александр Яковлевич поехал к Дункан – узнать, что там, а мы – к Кирпичниковым. Приехал обратно, говорит, скука там смертельная. Сидели у Кирпичниковых до 7 ½ утра.

Было «мило».

Скучновато.

Но в общем – ничего.

Мне грустно.

Про меня распускают нехорошие слухи – по Москве. Очень повинен в них, я уверена, и Николай [Церетелли].

Меня обижают определенно.

Ну да Бог с ними.

Надо терпеть.

Ничего не поделаешь.

Хочется уехать. Безумно. Иногда хочется бросить сцену – навсегда.

Я так устала от вечного гоненья, что сил не хватает больше терпеть.

За что? За что меня [так не любят – *вымарано*]?

[Очень многие – *вымарано*.]

И я ожесточаюсь, я чувствую, что делаюсь гадкой, жестокой, у меня появляется желание воистину стать злой и самой начать делать людям больно.

Затравили Малыша.
Затравили меня.
За что, по какому праву?!
Гадкие люди!

1 февраля [1925 г.]

Чествование Большого театра⁴¹¹. Днем воскресенья торжественное заседание⁴¹² ([*нрзб.*], черное платье с длинными рукавами, белый шарф), вечером играем III акт «Пьеретты» в Большом театре.

В понедельник – спектакль Большого театра для нас.

Чудесная «Сильфида»⁴¹³!

3-го утром заболела (вместо 8-го).

Отменяем 3 спектакля на неделе!!!

По слухам, Соколов подал заявление к Мейерхольду⁴¹⁴.

Переживаю кризис, возвращаю себе веру, уверенность и крепость, успокаиваюсь от суеты и сомнений.

Пересматриваю и углубляюсь в себя.

Чувствую себя внутренне крепко и покойно, чего не было уже 2 года.

Думаю, что наступает мой внутренний renaissance.

Сию целую неделю дома. Дремлю, читаю, наслаждаюсь покоем.

Плоха мать.

Боюсь за нее.

Особенно когда подумаю, что уедем за границу.

Надежды кое-какие есть.

Трудно достать деньги.

Николая [Церетелли] выбросила окончательно.

Это не человек, а мне надо много сил, чтобы двинуться вперед.

Кажется, театр их [Луначарск. – *более поздняя запись*] закрывается⁴¹⁵.

Разговоры о Парижской выставке⁴¹⁶.

Ждем разговора с Соколовым.

Я буду рада, если его не будет у нас.

Атмосфера будет чище, и легче будет Александру Яковлевичу работать.

Александр Яковлевич устает безумно.

Не хватает времени на все дела.

Работает «Обезьяну»⁴¹⁷.

Люблю его до отчаяния.

После юбилея отношение к театру поднялось на много градусов. Все расшаркиваются и лебезят.

Я хорошенькая, все хорошо с платьями, туалеты мои производят фурор! (Если бы кто видел, из каких тряпочек они стряпаются!)

Жить хочется!

Но с мелочами – покончено.

Хочется больших крупных вещей.

4 марта [1925 г.]

(Делишки пришли 2-го вечером.)

Лежу...

Волнительные дни с отысканием денег. Все рухается одно за другим, все планы. Все банки, «караси»⁴¹⁸... прочее.

Уже послали телеграмму Мархольму, чтобы ликвидировал контракты.

В ответ получена телеграмма: «Советую подождать, контракты можно отсрочить».

Опять напряжение, поиски...

Сегодня «преьера "Жирофле" в Париже».

2-я годовщина.

Вспомнила, задергалось сердце...

Помню, как лежала почти в бреду в кровати и глядела на стрелку часов, вычисляя, что делается на сцене. И после...

Шампанское, торты, фрукты, шум в комнате, Николай на коленях у кровати, взволнованное перебирание всех впечатлений.

Париж, Париж!

Мне кажется, я еще буду там. И судьба моя свяжется с этим чудесным гигантом, о котором порой так тоскую...

Тяжело живется нам.

В воскресенье была в кружке на банкете Большого театра. Сидела между двумя французами. Танцевала. Так было приятно от французской речи...

Сердце преданно бьется для одного Малыша.

Никаких обычных в прошлые годы «коликов» извне...

Театр. Иногда безумно хочется сыграть какую-нибудь чудесную большую «любовную» роль.

Дела 1-го утром, показались 31-го [в] 2 часа ночи.

2 апреля [1925 г.]

Вчера с утра заболела.

Изнервничалась, измучилась, осунулась и постарела за последнее время. Со всем не сплю, напряженно валяюсь ночью с бока на бок, мыслей-мыслей без конца.

Нервы – ни к черту.

Часто вспышки с Малышом, так как и он измучен до предела.

7-го последняя «Адриенна», последний спектакль.

8-го мой концерт: «Пьеретта», «Ящик», «Федра», «Синяя птица»⁴¹⁹, «Жирофле».

Сейчас всю неделю – «Жирофле».

Жалею Николая [Церетелли] и, несмотря на ненависть порой, чувствую к нему нежную заботу.

Франкфурт

1 мая [1925 г.]

Лежу с делами.

Заболела 29-го вечером – 2-й «Жирофле».

1 мая – 2-й «Четверг».

Вчера премьеры «Четверга». Скандал до спектакля – оборвались лифты⁴²⁰, спектакль шел черт знает как. После конца пришли к нам Александр Яковлевич, Румнев, Винтер⁴²¹, Вибер, Маруся [Егорова], Мархольм – обсуждали положение⁴²².

Сегодня – критика блестящая.

Все хорошо.

Мархольм достал ангажемент в Мангейм – до Дрездена.

Вчера вечером все ушли – я лежала одна дома.

«Жирофле» прошло с огромным успехом.

После [«Четверга»] после I акта не было аплодисментов, и был хохот в зале.

А дальше – успех.

Сплю хорошо.

Похудела.

Взбудоражена.

Винтер и Дрейфус⁴²³ каждый день с цветами и шоколадом.

И, Боже, как это утомляет!

КОММЕНТАРИИ

Вступительная статья

- 1 Коонен А.Г. Страницы жизни. М., 1985. С. 13.
- 2 Подробнее об истории передачи дневников А.Г. Коонен в ЦНБ СТД см.: *Нечаев В.П.* В поисках себя // Три тетрадки Алисы Коонен / Предисл. В.П. Нечаев; подгот. текста и примеч. В.П. Нечаев, А.С. Шуленкина. М., 2013. С. 9–10.
- 3 «<...> Киса, если бы ты знал, как много вещей меня беспокоит: твой призыв – самое главное, мои нервы, проклятие, которое мне хочется [живым] вырвать из всей себя, театр, весь будущий год, невозможность, вероятно, устроиться отдельно от своих. И масса, масса вещей. Ты пишешь – поправляйся и не худеть. Здесь можно было бы поправиться изумительно, но когда вся душа состоит из тоненьких хаотических частиц, разбросавшихся по всем беспорядкам и своей и всей вообще жизни, то я чувствую, что для меня поправка возможна вообще только при исключительных условиях личных, которые, конечно, сейчас невозможны. А поправиться (то есть для меня – быть спокойной, спать и не хвататься за голову), когда ты призываешься, когда нет театра, когда вдруг еще ни с того ни с сего наступили зимние холода и приходится сидеть и дрожать в избушке “на курьих ножках” – трудно. Но обо мне – это все глупости. У меня это живо – Бог даст, завтра будет письмо, что ты свободен, Бог даст, ты сможешь дней на 10 уехать отдохнуть, на чем я настаиваю категорически, если неудобно сюда – куда хочешь, – и Бог даст, все остальное сделаем.

Ведь все же мы еще молоды, а нервы, с ними надо поступить как-то “по-большевистски” – и конец. Правда, мой милый?! Я верю тебе, верю в тебя и верю в жизнь для себя только через тебя, независимо ни от чего – этот союз и эта моя верность только тебе и ни одному, никому, кроме тебя.

Перед жизнью настоящей – мы с тобой двое.

Между прочим, читая теперь газеты и проникаясь всем ужасом и мраком, я уверена окончательно, что твой путь сейчас через театр, конечно, а не через прямолинейную обывательскую общественность. Уже прошло время речей, статей в газетах, митинговых ораторов, нужно что-то показывать, а не разговаривать, не спорить. Конечно, революция зачеркнет искусство в его медленной, мечтательной линии, как оно развивалось, детально работалось, но революция должна создать не общественной и политической своей стороной, а священной, безумной и творческой – какой-то столб. Творческий. Который и будет Театр.

И будет изумительная Красота, не эстетическая и “приятная”, а напряженная и вся собранная в одно нужное, без украшений и подробностей. Высшая точка творчески реальной эмоции и высшая точка всех творческих сложностей – одна нужная *песнь* – и вот она, та движущаяся атмосфера, творческая эмоциональная декорация. Помнишь? Я много думаю эти дни о нашем театре. И я считаю наряду с обычными пьесами главным, исходной точкой, толчком для всей творческой дороги – должно быть такое представление, как постановка “Марсельезы” в движущейся атмосфере. Пусть это будет песней в нашем маленьком театре, мы его поставим у Зимина потом с большим оркестром. И я бы очень советовала тебе подумать – открыться “Саломеей” и “Марсельезой”, и пусть это будет такое представление, которое объявит и утвердит наш новый театр. А я уверена, это можешь именно ты, непременно. И, Киса, ты должен сделать чудесный театр, и ты его сделаешь. Думай о “Марсельезе”, подумай о пантомиме без музыки, о ритме на сцене

без музыки, о ритме, когда люди стоят неподвижно, застыв в безумном напряжении (так можно ее начать), о звуках, о человеческих голосах, которые, возможно, – неожиданно прекрасны не в пении и не в разговорах, а в иных звуках, людям еще неизвестным, их необходимо найти, голос еще совершенно не использован на сцене.

Ты увидишь, что даст тебе в дальнейшем работа над таким спектаклем, как дальше тебе легко будет устраивать представления (конечно, на 20, 25 минут, хотя может быть и больше), имея одну идею, ту, которую ты сейчас чувствуешь, ты сам, без всех – один творец, и насколько легче будет работать с материалом, когда нет еще в помехе авторов и живописцев.

Киса, ведь только ты один. Подумай, Киса, ты увидишь, каких чудес ты наделаешь и как идея “Марсельезы” будет пылать настоящим творческим огненным столбом. Попробуй отрешиться от музыки и составить конспект, линию ритмов, которые составили бы круг идеи (пьесу). А затем где должны быть звуки, где звуки перейдут в пение, где будет врываться музыка... Ты увидишь, как это увлекательно. Ой, Господи, я, собственно, не собиралась сегодня писать о театре, но так почему-то вышло, хотя это не вредно. Всякие, даже глупые слова иногда [дразнят]. Ну, если этой выйдет нескладица, не к настроению – не читай <...>» (Автограф. – ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. РО. Ф. 467. Ед. хр. 118. Фрагмент этого письма опубликован – с неправильной датой (10 июля вместо 13 июля), со значительными разночтениями с оригиналом и без указания места его нахождения – в книге: *Элкана А. Александр. Алиса. Камерный театр. М.; Тель-Авив, 2009. С. 241–242).*

- 4 Три тетрадки Алисы Коонен. С. 12.

Дневники

- 5 4 июня – 2 ч. 15 из Москвы. – Последняя запись А.Г. Коонен в предыдущей дневниковой тетради такова: «Завтра в это время я буду мчаться в [дефект текста] Париж. Не волнуясь» (Автограф. – РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 124. Л. 48).
- 6 *Выехала из Москвы 4 июня.* – После ликвидации Свободного театра, получив значительную сумму денег за отпуск, А.Г. Коонен решила осуществить мечту и побывать в Париже, совместив это с двумя неделями отдыха в Бретани. Отправлявшийся в Лондон для работы в Британском музее (в связи с постановкой «Сакунталы» Калидасы) А.Я. Таиров задумал по дороге остановиться на несколько дней в Париже и предложил ехать вместе. Предложение было принято.
- 7 *Кимка Маршак* – Маршак Аким (Иоахим) Осипович (Иосифович) (1885–1938) – друг А.Я. Таирова, учившийся вместе с ним в киевской гимназии. Окончил Высший коммерческий институт в Антверпене и медицинский факультет Парижского университета, врач-хирург, общественный деятель. Встречал А.Я. Таирова и А.Г. Коонен на вокзале в Париже, привез в гостиницу, показывал город.
- 8 *...Альгамбра...* – А.Г. Коонен попала на одно из первых представлений ревю, в парижских афишах обозначенного просто Revue de l'Alhambra. Премьера состоялась 2 июня 1914 г. Нью-йоркский журнальчик Variety, освещавший варьете, ревю, кабаре и шоу по всему миру, весной 1914 г. писал, что Альгамбру на летний сезон (июнь–июль) снял антрепренер Роже Дебрэнн, намеренный поставить здесь первое ревю в истории заведения. В день премьеры газета «Фигаро» сообщала, что парижане увидят «исключительную труппу комиков, комедиантов и хорошеньких женщин: Энтховен, Пелиссье, Сэдро,

Деламань, г-жи Пола Морли, Угальд, Рейнольдс, Монор и Терка, пятьдесят американских гёрлз, более ста английских красоток из Лондона, а также очаровательную певичку Джейн Дит» (Le Figaro. 1914. 2 juin). В анонсе от 4 июня Revue de l'Alhambra разрекламировано газетой как «спектакль о Париже, самый веселый, самый радостный, наилучшим образом поставленный и разыгранный» (Ibid. 4 juin). Variety откликнулось на первое представление специальной телеграммой из Парижа, датированной 3 июня: «Музыка под управлением Гастона Робишона – гвоздь программы. Постановка Каstellо, а Эугено заведовал танцами. Энтховен, бельгийский певец кабаре, разочаровал. Пелиссье хорош в комедии. Танцуют в целом неважно» (Variety. 1914. June 5. Vol. 35. N 1. P. 4).

- 9 *Musée Trocadéro* – Музей Индокитая в Париже.
- 10 *Musée de Guimet* – Музей восточных искусств в Париже, основан лионским промышленником Эмилем Гиме и первоначально носил название Музей Гиме. Располагал большой коллекцией индийских скульптур.
- 11 «*La pie qui chante*» – парижское кабаре «Болтливая сорока» на улице Монмартр, 159.
- 12 *Falot Charles* – директор кабаре «Болтливая сорока» в 1914 г.
- 13 *Martini* – неустановленное лицо.
- 14 *Встреча с Сахновским*. – Возможно, Сахновский Василий Григорьевич (1886–1945) – режиссер, театровед, педагог. Достоверная информация о его пребывании в Париже летом 1914 г. отсутствует. Но до 1917 г. он бывал во Франции регулярно. Между Марселем и Ниццей у его бабушки, графини Комаровской, была вилла, которую он продал после Февральской революции К.Н. Томилину, своему тестю (в дальнейшем эта вилла принадлежала А.К. Томилиной, второй жене М.Ф. Ларионова. Сообщено В.А. Сахновским, внуком).
- 15 *Saint-Lunaire* (Сен-Люнер) – курорт в Бретани.
- 16 *Вася* – Качалов (наст. фам. Шверубович) Василий Иванович (1875–1948) – актер МХТ с 1900 г. до конца жизни. Одно из первых, сильных и продолжительных увлечений А.Г. Коонен. Среди сохранившихся записок В.И. Качалова Коонен (ориентировочно 1913 г. и, возможно, раньше) есть такие: «Милая, целую тебя. Люблю тебя – всегда – дорогая. Вася» (РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 267. Л. 4); «Поздравляю, хочу видеть, целую, нежно люблю. Вася» (Там же. Л. 6); «Видишь, моя дорогая, как я одинок – небо, море, скалы и я – больше никого. Целую тебя солеными губами крепко и горячо. Весь твой Василий» (Там же. Л. 7) – на обороте фото в купальном костюме у моря. Около 30 писем Качалова к Коонен 1907–1913 гг. и ряд недатированных хранятся в рукописном отделе ГЦТМ им. А.А. Бахрушина (Ф. 467. Ед. хр. 170–200), а также несколько его телеграмм (Ед. хр. 201–206). Там же два письма Коонен к Качалову в стихах от 6 декабря 1909 г. и 14 ноября 1910 г. (Ед. хр. 115–116), в одном из писем она адресует Качалову стихи: «Моему дорогому единственному Васе». Отношениям с В.И. Качаловым почти целиком посвящена книга: Три тетрадки Алисы Коонен. М., 2013.

Сохранилось недатированное письмо А.Г. Коонен к Ю.К. Балтрушайтису, вложенное в одну из дневниковых тетрадей (хранящихся в ЦНБ СТД), где она подробно пишет о своих отношениях с В.И. Качаловым: «Был человек в моей жизни. Много лет, восемь лет мы были одной душой, одним существом. Я никогда не знала – где кончаюсь я и где начинается он, я никогда не была я – всегда мы, и ничего не было в моей жизни моего – все было наше. Вот была моя жизнь. Мы очень любили. Мы изменяли друг другу, больше я, – и когда рассказывали один другому об этих изменах, всегда сходились

на том, что именно в самый момент измены еще с большей силой чувствовали свою любовь друг к другу. Так всегда бывало, как это ни странно.

Почему бывали измены – трудно сказать – у меня, вероятно, от молодости и некоторого пыла, у него – от распушенности, когда [выпьет – *зачеркнуто*] пил больше, чем нужно. Эти наши маленькие и всегда невинные измены вносили в нашу жизнь много остроты и волнений, много шуток и шалостей. Мы были счастливы. Счастливы от правды. От веры друг в друга. Мы никогда один другому не лгали. Эта правда была нашим счастьем.

Нашим страданием была ложь. Вся жизнь вокруг нас, вне нас двоих, – был ужасный, противный обман. Мы лгали бессовестно, до наглости, так как иначе нельзя было бы жить никому из нас троих. И эта вечная напряженность, постоянная необходимость изобретать средства для обмана, это стало моим кошмаром. Я стала уставать. Мне стало надоедать, я чувствовала странную раздраженность в душе. Она приехала в Киев. Мы жили в одной гостинице. Больше двух недель я жила буквально на раскаленных углях. Утром она заходила за мной – мы шли вместе гулять, мы вместе обедали, мы почти не расставались. Все это в компании наших актеров, у которых было вполне определенное мнение о наших отношениях с Василием Ивановичем. Это была ужасная пытка. И чем больше она мне верила и успокаивалась, тем ужаснее, раздраженнее я себя чувствовала...» (цитируется по автографу, хранящемуся в ЦНБ СТА, поскольку наше прочтение нескольких слов не совпадает с предложенным при публикации письма в книге «Три тетрадки Алисы Коонен». С. 143–144. Публикаторы датируют письмо серединой августа 1912 г.).

- 17 *Dinard* (Динар) – курортный городок в Бретани.
- 18 «*Сакунтала*» – этой пьесой индийского поэта Калидасы в переводе К.Д. Бальмонта планировалось открыть Московский Камерный театр. Постановка А.Я. Таирова, декорации П.В. Кузнецова, музыка В. Поля. Премьера и открытие Камерного театра – 25 декабря 1914 г.
- 19 *Юргис* – Балтрушайтис Юргис Казимирович (1873–1944) – русский и литовский поэт-символист и переводчик, дипломат. Принимал участие в работе МХТ, Свободного театра, Камерного театра. В своих мемуарах А.Г. Коонен вспоминала о нем: «Балтрушайтис вошел в мою жизнь незаметно, как бы неслышными шагами. <...> Как все замкнутые и молчаливые люди, Балтрушайтис любил писать письма» (Страницы жизни. С. 78). В РГАЛИ хранятся только 5 писем Ю.К. Балтрушайтиса к А.Г. Коонен (1909, 1914 г.), но и там действительно встречаются фразы: «Буду писать Вам каждое утро» (Автограф. Б. д. – Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 193. Л. 3) и «Видите, я опять часто пишу Вам...» (Б. д. – Там же. Л. 7), около 50 писем 1909–1913 гг. и ряд недатированных хранятся в рукописном отделе ГЦТМ им. А.А. Бахрушина (Ф. 467. Ед. хр. 119–169).
- 20 *Папа* – Коонен Георгий (Георгий-Северин) Осипович (1850?–1930) – судебный поверенный бельгийского происхождения.
- 21 *Шурик* – неустановленное лицо.
- 22 *Александр Яковлевич приехал в субботу.* – А.Я. Таиров вернулся из Лондона.
- 23 *Война.* – 28 июля 1914 г. Австро-Венгрия объявила войну Сербии, что явилось началом Первой мировой войны.
- 24 *Мордкин Михаил Михайлович* (1880–1944) – солист балета, балетмейстер, педагог. Работал в Большом театре, где в 1917 г. был назначен режиссером. В одном из капустников МХТ А.Г. Коонен исполняла танец, поставленный Мордкиным. В 1913 г. репетировал Пьеро в «Покрывале Пьеретты» в Свободном театре, но роль не была сыграна.

В 1917 г. ставил танцы в Камерном театре к пантомиме «Ящик с игрушками» и спектаклю «Саломея». После революции эмигрировал в Литву, затем руководил балетом в Тифлисе; в 1924 г. остался в Америке.

- 25 *Ольга Яковлевна* – Таирова (урожд. Венгерова) Ольга Яковлевна (1882–1946) – двоюродная сестра и первая жена А.Я. Таирова, мать его дочери Тамары. С 1924 по 1945 г. заведующая театральной школой Камерного театра – ВГЭКТЕМАС (Государственные экспериментальные театральные мастерские). В своих неопубликованных мемуарах Н.С. Сухоцкая вспоминала об О.Я. Таировой: «По должности она именовалась заведующей учебной частью, но на самом деле была Душой нашего вуза. В ней сочетались недюжинные организаторские способности с талантом педагога-воспитателя и с прекрасными человеческими качествами. Она знала все о каждом студенте, так как к ней они шли со своими бедами, огорчениями, затруднениями, будь то болезни, неудачные романы, отсутствие теплого пальто, ссоры, «двойки» и т.д., и твердо знали, что всегда найдут участие и помощь – делом, советом, всем, чем только можно. Она умела жестоко распечь и утешить, не умела только одного – остаться безразличной, равнодушной.
- Я твердо знаю, что каждый из бывших студентов ВГЭКТЕМАСа, как и много позднее открытой по приказу Комитета по делам искусств школы при Камерном театре, вспоминает Ольгу Яковлевну с любовью и благодарностью» (Машинопись. Л. 9. – Личный архив А.Б. Чижова).
- 26 *Проводила Александра Яковлевича.* – Проблемы, связанные со строительными работами в театральном здании и подготовкой к открытию сезона, потребовали срочного присутствия А.Я. Таирова, который уехал за неделю до намеченного совместного отъезда.
- 27 *...скорее быть дома.* – Путь в Москву оказался долог и тяжел (через Англию, Скандинавию и Петербург), вернуться удалось только к середине августа. Дорожные перипетии, как и две недели, вынужденно проведенные в Париже, А.Я. Коонен подробно описывает в книге «Страницы жизни» (С. 195–201). Первыми словами встречавшего ее на вокзале в Москве А.Я. Таирова стали: «Театр есть, Алиса Георгиевна, театр будет!» (Страницы жизни. С. 201).
- 28 *Минский (наст. фам. Виленкин) Николай Максимович* (1856/55–1937) – поэт, писатель, философ, публицист, переводчик. Муж З.А. Венгеровой (в третьем браке), дальний родственник А.Я. Таирова. В 1914 г. был во Франции, во время Первой мировой войны корреспондент русских газет во Франции.
- 29 *Кишкин Николай Михайлович* (1864–1930) – врач-физиотерапевт, занимавшийся организацией маршрута из Парижа в Петербург, включивший А.Г. Коонен в первый рейс и заботившийся о ней в дороге. Политический деятель, один из лидеров партии кадетов.
- 30 *Макриди (урожд. Стенрос) Агда Ивановна* (1882–1963) – пианистка, концертмейстер, педагог. Родители – шведы. В 1903 г. окончила Московскую консерваторию. Была замужем за обрусевшим шведом Григорием С. Макриди, пианистом. Вместе с мужем давала концерты на двух роялях. В 1920-е гг. концертмейстер Оперной студии К.С. Станиславского. Позже жила в Риге, откуда после Второй мировой войны переселилась в Австралию, где продолжала играть и преподавать.
- 31 *Давыдов* – возможно, Давыдов Александр Михайлович (наст. Левенсон Израиль Моисеевич) (1872–1944) – певец (тенор), режиссер, педагог. С 1900 по 1914 г. артист оперной труппы Мариинского театра. В 1909 г. выступил в Париже в Русских сезонах С.П. Дягилева. В 1924 г. эмигрировал в Германию, в том же году переехал в Париж. В 1935 г. вернулся в СССР.

- 32 *Ершовы* – Ершов Иван Васильевич (1867–1943) – артист оперы (драматический тенор), режиссер и вокальный педагог. С 1895 по 1929 г. солист Мариинского театра. Его жена – Акимова (урожд. Хекимян; по мужу Ершова) Софья Владимировна (1887–1972), артистка оперы (лирико-драматическое сопрано), концертная певица и вокальный педагог.
- 33 *Шер* – Чернов-Шер (наст. фам. Шер) Александр Александрович (1868–?) – артист оперы (драматический тенор) и вокальный педагог. С 1896 г. вел педагогическую деятельность. Выступал на оперных сценах Харькова, Петербурга, Перми, Екатеринбургa, Казани. В 1919–1940-х гг. преподавал пение в Уфимском музыкальном училище.
- 34 *Варшавский Марк Абрамович* (1845–?) – предприниматель, общественный деятель, купец 1-й гильдии. Окончил Петербургский университет. Председатель правления ряда акционерных обществ, Товарищества Богатовских сахарных заводов и др. Состоял членом совета Русско-английского банка и Русско-английской торговой палаты, директором правления общества Московско-Брестской железной дороги.
- 35 *Монахов Николай Федорович* (1875–1936) – актер театра и кино. Прославился как артист оперетты. В 1913–1914 гг. выступал в Свободном театре К.А. Марджанова, где сыграл дьячка Афанасия Ивановича в «Сорочинской ярмарке» М.П. Мусоргского, Калхаса в «Прекрасной Елене» Ж. Оффенбаха, комментатора-чтеца в «Желтой кофте» Г. Бенримо и Д.К. Хазлтона, поставленной А.Я. Таировым. В 1918 г. стал одним из основателей петроградского Большого драматического театра, где служил до конца жизни.
- 36 *Аргутинский-Долгоруков Владимир Николаевич* (1874–1941) – искусствовед, коллекционер, дипломат, меценат. Секретарь русского посольства в Париже, постоянный посетитель МХТ, знакомый А.Г. Коонен. Был близок «Миру искусства». В 1921 г. эмигрировал во Францию.
- 37 *Собрание труппы*. – В первый состав труппы Камерного театра вошли: Алехина В.А., Алин Ж., Асланова Е.П., Бек-Назарьян А.С., Бранкович В.Г., Давыдова М.Ф., Коонен А.Г., Костина М.З., Миронова Е.А., Ненашева Л.А., Петрова В.А., Позоева Е.В., Робер В.Н., Свешникова Е.П., Семенова С.Н., Степная Е.А., Тархова В.М., Уварова Е.А., Фердинандова Л., Чемезова М.(Н.И.), Аркадин И.И., Асланов Н.П., Воскресенский Г.И., Гайдаров Е.А., Громов-Иратов А.И., Кречетов Р.П., Кротков Б.Л., Лунецкий Г.О., Подгорный В.А., Соколов В.А., Тихонравов С.Д., Фрелих О.Н., Ценин С.С., Шарапов М.И., Шахалов А.Е., пом. режиссера: Хосроев Л.Е., Шелонский Н.И. (приводится по: Исидор Клейнер. Московский Камерный театр. Academia, МСМXXX. Сигнальный экземпляр книги. – РГАЛИ. Ф. 2700. Оп. 1. Ед. хр. 43. С. 13).
- 38 *...у меня на рождении...* – День рождения А.Г. Коонен – 18 октября.
- 39 *...«бельгийский концерт»*. – О.В. Гзовская вспоминала: «Во время первой мировой войны приехали как-то в Художественный театр иностранные гости. Это были бельгийская актриса Сюзанна Дюпре и Люнье-По. Художественный театр очень радушно, тепло и ласково принял их. В честь приезжих гостей был дан большой концерт. На этом концерте выступали оба гостя, а также и актеры Художественного театра во главе с Качаловым. Выступления репетировались под руководством самого Константина Сергеевича. Качалов читал Верхарна» (*Гзовская О.В. Воспоминания о В.И. Качалове // Василий Иванович Качалов: Сб. статей, воспоминаний, писем / Сост. и ред. В.Я. Виленкин. М., 1954. С. 399*).
- 40 *Жоржик* – Коонен Георгий Георгиевич (1881–1926), брат А.Г. Коонен.

- 41 *Первый раз на сцене.* – В «Кратких выписках из дневников (Свободный и Камерный театр)» А.Г. Коонен писала, ошибочно датируя выписку 31 ноября (такого числа в ноябре нет): «Первый раз мы на сцене. Сыро, холодно... Волнения за акустику» (Автограф. – РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 125. Л. 2об.).
- 42 *Открытая генеральная «Сакунталы».* – На генеральной репетиции «Сакунталы» присутствовала «вся театральная Москва»: Вл.И. Немирович-Данченко, К.С. Станиславский, Е.Б. Вахтангов, Л.А. Сулержицкий, Ф.Ф. Комиссаржевский, Н.Ф. Балиев, Н.Н. Званцев, Б.М. Кустодиев и др.
- 43 *«Эрмитаж»* – ресторан, где часто устраивались ужины и приемы по поводу театральных событий.
- 44 *Асланов Николай Петрович (1877–1949)* – актер, режиссер, чтец, педагог. В 1913–1914 гг. играл в спектаклях А.Я. Таирова в Свободном театре, с 1914 по 1916 и с 1938 по 1943 г. в труппе Камерного театра. С 1916 по 1921 и с 1943 по 1944 г. в труппе МХТ, его Первой и Второй студий.
- 45 *Нина* – Литовцева (наст. фам. Левестам) Нина Николаевна (1871–1956) – актриса МХАТа, педагог, режиссер. Жена В.И. Качалова.
- 46 *Разрешение от градоначальника.* – Разрешение на открытие Камерного театра.
- 47 *Открытие 12-го.* – По новому стилю 25 декабря.
- 48 *Фрелих Олег (Осип) Николаевич (1887–1953)* – актер и режиссер театра и кино. С 1911 г. выступал в провинциальных труппах. В сезоне 1914–1915 г. в труппе Камерного театра. Выступал также в труппах Театра Корша, Незлобина, Московского драматического театра. В сезоне 1920–1921 гг. в Театре РСФСР I. Позже работал в Театре Красной Армии (1935–1939) и в Театре имени Ленинского комсомола (1939–1941, 1943–1952).
- 49 *Чемезова М.(Н.?)И.* – актриса Камерного театра в сезоне 1914–1915 гг.
- 50 *...заставить его заволноваться. Ужасно хочется.* – А.Г. Коонен не понимала, что играет с огнем. Будучи человеком неуравновешенным, со взрывами неконтролируемой ревности, О.Н. Фрелих неоднократно покушался на жизнь своих любовниц. Осенью 1917 г. в приступе ярости он финским кинжалом убил свою любовницу, актрису Московского драматического театра Елену Николаевну Визарову, после чего был отправлен на освидетельствование в Алексеевскую больницу на Канатчиковой даче и признан психически больным, затем два года провел в психиатрической лечебнице профессора Ф.А. Усольцева. Увлечение А.Г. Коонен понятно: притягательность О.Н. Фрелиха, популярного в немом кино героя-любовника, отмечали многие. Так, его двоюродный брат Андрей Файт вспоминал: «Как он был хорош! Высокий, удивительно гармонично сложенный, с лицом красивым и нежным. Большие, умные, добрые глаза. Необыкновенный, чарующий голос» (*Файт А.* Раб волшебной лампы. М., 2010. С. 115).
- 51 *«Ирландский герой» провалился...* – «Ирландский герой» Дж.М. Синга (перевод З.А. Венгеровой). Камерный театр. Постановка А.П. Зонова. Художник С. Розенфельд. Премьера – 15 декабря 1914 г. А.Г. Коонен вспоминала: «“Ирландский герой” <...> подвергся бешеному обстрелу критики. Так как по ходу действия герой пьесы убивает отца, спектакль дружно был объявлен аморальным. Интересные, глубокие мысли, вложенные автором в пьесу, не были поняты» (*Коонен А.Г.* Страницы жизни. С. 208). В прессе писали: «Русская публика прослушала первый акт в молчаливом недоумении. Остальные два акта смеялась, но, кажется, с некоторым смущением. <...> Публики было немного» (*И. Ж[илки]н.* Московский Камерный театр // Русское слово. 1914. № 289. 16 дек.

- С. 6; «Исключительный» характер “Ирландского героя” – вне всяких сомнений: его нелепость столь же велика, сколь и его претенциозность. Комедия все время пыжится и тужится сказать что-то чрезвычайно оригинальное и глубокомысленное, но говорит только бессмысленно, бестолково и скучно. <...> И более чем трудно понять, что, кроме “исключительности”, могло пленить тут Камерный театр... Во всяком случае с уверенностью можно сказать, что к упрочению внимания к Камерному театру и его престижа такой выбор не послужит. Да и сыграна эта пьеса далеко не удачно. Если исключить г. Асланова да еще, пожалуй, г-жу Степную, все играют слабо, искусственно и мало вразумительно» (*Эфрос Н.* Камерный театр: «Ирландский герой» // Русские ведомости. 1914. № 289. 16 дек. С. 6).
- 52 *«Жизнь есть сон»* П. Кальдерона (перевод К.Д. Бальмонта). Камерный театр. Постановка А.П. Зонова. Художник Н.К. Калмаков. Премьера – 29 декабря 1914 г. Позже А.Г. Коонен вспоминала: «Не повезло театру и со спектаклем “Жизнь есть сон”. Он решительно не пришелся по вкусу ни публике, ни критике» (Страницы жизни. С. 208). Все было не так однозначно. Скажем, Э.М. Бескин сразу после премьеры писал: «Камерный театр подошел к Кальдерону с большой любовью и с тонким пониманием стиля. Намечено все было очень правильно и по мере возможности осуществлено. Я говорю “по мере возможности”, потому что играть Кальдерона очень и очень трудно. Дать его во всей монументальности невозможно уже потому, что техника наших сценических возможностей не знает этих средств. <...> Камерный театр взял хорошую середину, отеснив монументальность условно-тяжелой читкой стихов, а в остальном стараясь приблизить и смягчить структуру пьесы до наших восприятий» (*Э. Бескин*). Кальдерон в Камерном театре // Театральная газета. М., 1915. № 1. 4 янв. С. 4).
- 53 *Слухи о запрещении Консistorией театра.* – Консistorия – в русской православной церкви орган церковно-административного управления при епархиальном архиерее (1774–1918). А.Г. Коонен вспоминала: «консistorия наложила запрет на театр на основании того, что он находится на пять аршин ближе к рядом стоящей церкви, чем полагается по правилам. Началась нудная тяжба, потребовавшая много времени и сил. Брюсов, Балтрушайтис и другие наши друзья мобилизовали все свои связи, чтобы выручить театр. Но прошло еще много времени, пока удалось умиловить духовные власти и добиться снятия запрещения» (Страницы жизни. С. 212).
- 54 *«Духов день в Толедо»* – пантомима М.А. Кузмина. Камерный театр. Постановка А.Я. Таирова. Художник П.В. Кузнецов. Премьера – 23 марта 1915 г.
- 55 *...если будут ругать.* – В воспоминаниях А.Г. Коонен писала: «Пантомима “Духов день в Толедо”, как говорят в театре, не получилась. <...> Работая, я всеми силами старалась оправдать драматическую ситуацию. И приходила в отчаяние от невозможности выразить всю гамму чувств в том ритме, в том накале, как мне хотелось. Беда спектакля заключалась в отсутствии единства сюжета, музыки и режиссерского решения. К нашему удивлению, публика принимала спектакль хорошо, горячо аплодировала танцу “Трех роз”. Но это нас не радовало: мы прекрасно видели и понимали все недостатки спектакля» (Страницы жизни. С. 210–211).
- 56 *Очень меня ругают газеты. Нехорошо и пошло.* – Пресса писала: «Главную роль исполняет госпожа Коонен, не обнаружившая особого таланта мимистки. <...> кто внушил этой даровитой артистке, что ее призвание – обольстительно-умопомрачительный танец? Она когда-то хорошо станцевала танец Анитры в “Пер Гюнте” – отсюда начало всем

бедам. Теперь г-жа Коонен исключительно танцует, непременно обольщая. Но для таких ролей необходимо быть умопомрачительно красивой, а г-жа Коонен просто красива; необходимо необыкновенно хорошо танцевать, а она просто недурно танцует; необходимо быть верхом грации, а г-жа Коонен просто не лишена грации. Она просто приятна, а играет исключительно приятных во всех отношениях и здесь экзамена не выдерживает. К тому же, когда она хочет окончательно поразить экстазом страстного танца – получается переигрывание, и некрасивое» (*С. Я[блоновский]*. Камерный театр: «Духов день в Толедо», пантомима г. Кузмина // Русское слово. 1915. № 68. 25 марта. С. 6), и в целом о спектакле: «...спектакль был довольно тягучим, несмотря на кратковременность (от 8 ½ до 10 ½), красочность и страстность» (Там же); «Если бы рецензии о пантомимах не писались, а мимировались, то моим первым жестом было бы – заткнуть уши» (*Койранский А.* «Духов день в Толедо»: (Камерный театр) // Утро России. 1915. № 82. 25 марта. С. 5).

- 57 *...цветы Боткиным...* – Имеются в виду Боткина (урожд. Третьякова) Александра Павловна (1867–1959) и ее дочери Александра Сергеевна (1891–1985) и Анастасия Сергеевна (1892–1942). А.П. Боткина – дочь знаменитого П.М. Третьякова (в шутку ее называли «дочкой Третьяковской галереи»). Семья знатоков искусства была близка не только кругу художников, но и Художественному театру. К.С. Станиславский, О.Л. Книппер, В.И. Качалов и многие другие актеры бывали в доме петербургских Боткиных. А.Г. Коонен вспоминала: «Примечателен был и сам дом на Фурштадтской, с окнами, выходявшими в Таврический сад. Дом был построен в стиле Петровской эпохи, и большая парадная комната называлась “петровской”, а гостиная, обтянутая шелковым штофом в мелких розочках, – “екатерининской”. Несмотря на обилие старинных вещей и замечательных картин, дом вовсе не производил впечатления музея. <...> По традиции после заутрени разговлялись у Боткиных. Необыкновенно красиво выглядел тогда большой круглый стол с множеством цветов, которыми славился в то время Петербург. Они венком были разбросаны на скатерти» (Страницы жизни. С. 88–89). Вероятно, в этот момент кто-то из семьи Боткиных был в Москве.
- 58 Ю.З. – Завадский Юрий Александрович (1894–1977) – актер, режиссер, педагог. В 1915 г. Завадский – студиец Мансуровской (Студенческой) студии Е.Б. Вахтангова. Начинал здесь как художник.
- 59 *Скрябин Александр Николаевич* (1871/1872–1915) – композитор и пианист. Со Скрябиным А.Г. Коонен познакомил Ю.К. Балтрушайтис, вскоре она вошла в круг скрябинского дома и даже создала в соавторстве с ним две небольшие пластические новеллы на его музыку. Их общение длилось ряд лет, Скрябин по много раз смотрел не только «Синюю птицу» в МХТ, но и «Покрывало Пьеретты» в Свободном театре, и «Саломею» в Камерном. В своей неосуществленной «Мистерии» – симфонии звуков, красок, запахов, движений и даже звучащей архитектуры – композитор прочил А.Г. Коонен одну из ролей (текст был заказан Ю.К. Балтрушайтису и К.Д. Бальмонту). Но актрису и композитора связывали не только творческие отношения, в дневнике А.Г. Коонен от 20 февраля 1913 г. читаем жестокие слова: «Скрябин. Да. Вот он. Но он – не то. Его я хотела бы сломать. Покорить. Заставить встать перед собой на колени. Этого я хочу. Ужасно хочу. До хитрости и, может быть, до подлости. Еще никогда ни одного человека мне не хотелось так подчинить себе, заставить тянуться к себе. Тянуться со всей силой. Он разбудил еще новые струны во мне. Мне хочется, чтоб ему стало больно» (Три тетрадки Алисы Коонен. С. 175). В мемуарах А.Г. Коонен Скрябину посвящен большой

- и уважительный фрагмент (Страницы жизни. С. 121–128), в завершение она пишет: «Даже сейчас, когда уже прошло так много лет, очень тяжело вспоминать смерть Александра Николаевича, такую страшную, неожиданную, настигшую его в самом цветении его творческих сил» (Там же. С. 128).
- 60 *Гинцбург* – предположительно Гинцбург Дмитрий Горациевич (?–1919), барон – член богатейшей семьи, неоднократно выступал как меценат и содиректор антрепризы С.П. Дягилева.
- 61 *Ларионов Михаил Федорович* (1881–1964) – художник, один из основоположников русского авангарда. С 1915 по 1929 г. оформлял балетные постановки в антрепризе С.П. Дягилева. Вместе с женой Н.С. Гончаровой оформил спектакль А.Я. Таирова «Веер» К. Гольдони (1915).
- 62 *Часто вспоминаю «длинненького»*. – Речь идет о Ю.А. Завадском.
- 63 *Уварова Елена Александровна* (1889–1972) – актриса, педагог. В труппе Камерного театра с 1914 по 1948 г.
- 64 *Послезавтра получу аванс из кинематографа*. – А.Г. Коонен должна была сниматься в фильме «Дикарка». См. коммент. 70.
- 65 *3 последних дня просидела в суде*. – 12, 13, 14 мая в Москве проходил громкий процесс по делу приват-доцента Томского университета Л.М. Мариупольского: «...наплыв публики, которая никогда не видела докторов философии, убивающих своих возлюбленных» (С. Я[блоновский]. Дело приват-доцента Л.М. Мариупольского // Русское слово. 1915. № 108. 13(26) мая. С. 6). См. коммент. 68.
- 66 *Стася* – Сухоцкий Станислав Донатович (1870–1935) – первый муж сестры А.Г. Коонен, Жанны.
- 67 *Бескин Эммануил Мартынович* (1877–1940) – театральный критик и историк театра. По образованию юрист. Печатался в журналах «Рампа» (1908–1909), «Рампа и актер» (1909), «Театр и искусство» (1909–1913, регулярно публиковал «Московские письма») и в «Театральной газете» (1913–1918). Редактировал еженедельник «Театральная Москва» (1921–1922) и журнал «Рабис» (1927–1934). Автор рецензий на спектакли Камерного театра, статей о театре общего характера, а также рецензии на книгу А.Я. Таирова «Записки режиссера». Автор нескольких книг по истории театра.
- 68 *...дело Мариупольского...* – Дело об убийстве доктором философии, приват-доцентом Томского университета Леонтием Михайловичем Мариупольским, 46 лет, своей гражданской женой Прасковьей Васильевной Сергеевой, 32 лет. Они познакомились в 1906 г., когда бывшая курсистка, жена служащего томского горного управления П.И. Сергеева, задумала открыть в Томске высшие женские курсы и осуществила это; в деле устройства курсов ей помогал Л.М. Мариупольский. Как сказано в одном из репортажей из зала суда, «чисто идейное общение <...> вскоре перешло в интимную связь» (С. Я[блоновский]. Дело приват-доцента Л.М. Мариупольского // Русское слово. 1915. № 108. 13(26) мая. С. 5). В конце 1907 г. курсы закрылись, муж Сергеевой уехал в Петербург, а Сергеева и Мариупольский – в Омск, где занялись покупкой и продажей земельных участков в Асмолинске. Спустя некоторое время их денежные дела пошатнулись, а к январю 1914 г. долги достигли 80 тысяч рублей. Поиски денег Мариупольским не увенчались успехом, а вот Сергеевой удалось получить ссуду в банке. Они встретились в Москве, и Мариупольский перехватил письмо, адресованное Сергеевой брату: «Я думаю разойтись с Леонтием Михайловичем. <...> встретившись с ним, из разговора я ясно увидела, что, если я не скроюсь с деньгами, то он их снова пустит в оборот, и месяца через три снова

начнется горячка <...>. Лучше уж я распоряжусь своими деньгами сама. <...> Он же мне внушает прямо опасение, – так нелогичны его поступки» (цит. по: Русское слово. 1915. № 108. 13(26) мая. С. 5). 8 мая 1914 г. в Москве, в 9 часов вечера, в гостинице «Дрезден», Мариупольский нанес Сергеевой два огнестрельных ранения (отреагировав на ее издевательства над его глупостью), в результате чего она скончалась. После этого с криками «она разорила меня, опозорила» он дважды стрелял себе в голову, но не попал, принял морфий, но остался жив. Многое на этом суде происходило при закрытых дверях, пресса активно пеняла на умолчания. Присяжные, посоветовавшись $\frac{3}{4}$ часа, признали Л.М. Мариупольского виновным в убийстве в запальчивости и раздражении. Приговор – лишение всех прав состояния и ссылка в каторжные работы на 6 лет.

69 *На суде оглашали дневник убитой и так много грязного, недостойного вылили на ее несчастную жизнь.* – Пресса писала: «Оглашенные <...> документы – дневники Сергеевой, письма, телеграммы – говорят и о необыкновенной ее практичности, и еще кое о чем, не совсем в ее пользу. <...> Они пестрят именами, в которых сначала трудно разобраться, благодаря чему три-четыре героя увлечений покойной Сергеевой множатся и представляются в таком изобилии, как три-четыре человека, отраженных в находящихся под известным углом зеркалах. Тут проходит и обольстительный прокурор, имя и фамилию которого суд тщательно скрывает под инициалами; тут и офицер З., и какой-то “Пантюшка” Н., и М. Кстати, общий тон этих дневников значительно понижает то мнение, которое можно составить себе об интеллекте этой деятельницы на поприще высшего женского образования. Дневники специфически-женские. <...> Праксковья Васильевна пишет, что она не только принимает самое близкое участие в делах Мариупольского, но еще и “ведет свою линию”. Что если бы Мариупольский умер, и ей нужно было бы сойтись с кем другим, то, в сущности, ей было бы почти все равно, с кем, и выбрала бы она того, кто практичнее и более ловко мог бы продолжать дела Мариупольского. <...> И снова переживания от различных встреч; неотразимый прокурор заставляет покойную написать: “Мое грядущее падение для меня ясно. <...>” (С. Я[блоновский]. Дело приват-доцента Л.М. Мариупольского // Русское слово. 1915. № 108. 13 (26) мая. С. 6).

70 *«Дикарка»* – кинофильм по пьесе А.Н. Островского (1915), режиссер В.Р. Гардин, товарищество «В. Венгеров и В. Гардин». А.Г. Коонен снималась в роли Вари. В.Р. Гардин, некогда игравший Ашметьева в «Дикарке» вместе с В.Ф. Комиссаржевской – Варей, остановил свой выбор на актрисе Коонен и позже вспоминал о съемках фильма: «Трудно было найти в Москве более даровитую артистку, в то же время отличавшуюся столь виртуозной техникой в самых разнообразных ролях. Коонен удивительно относилась к делу. Загримированная, одетая, без опоздания приезжала она на съемку и, сказав на прощанье несколько слов Таирову, начинала свой тренинг. Он состоял в беге по круговой аллее сада. Лицо у нее светлело, глаза загорались, дыханье становилось частым, ноздри нервно вздрагивали, и она радостно буйно встряхивала головой. Не надо было кричать: “Приготовились!” Она была всегда готова, всегда собрана, как Вера Федоровна. Может ли быть лучше сравнение для артистки!» (Гардин В.Р. Воспоминания: В 2 т. М., 1949. Т. 1. С. 107).

71 *Петипа Мариус Мариусович* (1850–1919) – актер. Сын танцора и балетмейстера М.И. Петипа. С 1875 по 1888 г. – в Александринском театре, затем в частных театрах провинции и Москвы. С 1915 по 1917 г. в труппе Камерного театра. Сыграл заглавную

- роль Фигаро в «Женитьбе Фигаро» П. Бомарше (1915). Поставил здесь спектакль «Ужин шуток» С. Бенелли (1916). В июня 1915 г. в театре «Эрмитаж» состоялись большие гастроли М.М. Петипа со спектаклями «Гувернер» В.А. Дьяченко, «Тартюф» Ж.-Б. Мольера, «Козырь» Г. Запольской, «Израиль» А. Бернштейна. 13 июня 1915 г. шел «Гувернер», в котором Петипа исполнял роль гувернера Жоржа Дорси. Гастроли имели большой успех, рецензент газеты «Театр» Юрий Соболев в статье «Старина и новизна» писал: «Ни в самом характере его дарования, ни в стиле его игры, ни в манере его подходить к роли – нет ни единой черты “натура”. Чрезвычайно гибкий, огромный мастер техники, изящный, легкий – М.М. Петипа вместе с тем актер чисто “головной”. У него всегда все интересно сделано, все мастерски сработано, но все это есть результат творчества, далеко не вдохновенного, вовсе не отмеченного даром интуиции, а во всех деталях творчества головного... <...> Один из самых старых по годам, – он один из юнейших по блестящей своей технике, из русских актеров... <...> Вот кто в наши неврастенические дни отмечен побеждающей жизненностью, вероятно, оптимистической и весьма стойкой» (1915. № 1701. 28–30 июня. С. 3).
- 72 *Лилина (урожд. Перевошикова, в замужестве Алексеева) Мария Петровна* (1866–1943) – актриса, одна из основателей МХАТа, жена К.С. Станиславского.
- 73 *Сегодня пойду опять в «Эрмитаж». Читает Вася.* – 14 июня 1915 г. в Зеркальном театре сада «Эрмитаж» состоялся концерт оркестра С. Кусевецкого с участием В.И. Качалова (чтение).
- 74 *Сейчас был Мейерхольд. Согласилась играть в «Дориане Грее».* – Речь идет о немом художественном фильме «Портрет Дориана Грея» по мотивам О. Уайльда (1915) в постановке В.Э. Мейерхольда (1874–1940), первая его киноработа (сам сыграл роль лорда Генри), он же был автором сценария (режиссер М. Доронин, оператор А.А. Левицкий). А.Г. Коонен в фильме не сыграла, хотя уже велись переговоры об условиях и дело вроде было слажено. В мемуарах А.Г. Коонен, однако, трактует этот эпизод иначе: «Меня наперебой стали приглашать сниматься, уговаривали бросить театр, сулили карьеру кинозвезды. Но я стойко отвергла все соблазны, отказалась даже от приглашения Мейерхольда сниматься в “Дориане Грее” Уайльда» (Страницы жизни. С. 212).
- 75 *Гончарова Наталья Сергеевна* (1881–1962) – художник-авангардист. С 1914 г. работала в качестве театрального художника. Вместе с мужем, М.Ф. Ларионовым, оформила спектакль А.Я. Таирова «Веер» К. Гольдони (1915).
- 76 *Вчера провожала М.П. [Лилину] в Кисловодск.* – Артисты МХТ М.П. Лилина, К.С. Станиславский, В.И. Немирович-Данченко уехали отдыхать в Ессентуки. Следом за ними должны были отправиться О.А. Книппер, В.И. Качалов и А.Л. Вишневский (см.: Театральная газета. М., 1916. № 24. 12 июня. С. 3).
- 77 *Бахрушин Алексей Александрович* (1865–1929) – русский купец, меценат, собиратель театральной старины, создатель частного литературно-театрального музея (ныне ГЦТМ им. А.А. Бахрушина).
- 78 *...рождение Александра Яковлевича.* – День тридцатилетия А.Я. Таирова, родившегося 24 июня (7 июля) 1885 г.
- 79 *Сегодня мы выиграли в суде дело с Паршиными.* – Братья Паршины (Алексей, Михаил и Илларион Александровичи), владельцы особняка на Тверском бульваре (д. 23), в котором располагался Камерный театр. Когда дело театра еще только затевалось, был заключен договор: «Паршины брали на себя обязательство перестроить особ-

няк под театр, а театр обязался платить им по тридцать шесть тысяч рублей аренды в год» (Страницы жизни. С. 189). А.А. Паршин – комендант здания Камерного театра в 1923–1925 гг., продолжал жить в этом здании. А.Г. Коонен вспоминала о суде: «Паршины подали в суд за неуплату аренды. Это вызвало возмущение в труппе, так как именно Паршиных все мы считали виновниками нашего финансового кризиса. Накануне того дня, когда должно было разбираться дело, кому-то пришла в голову мысль идти всей труппой защищать театр. Когда мы толпой ввалились в зал суда, это произвело впечатление. <...> Выступать от труппы мы поручили самой солидной из наших актрис Ненашевой. Очень внушительно она рассказала, в каком ужасном виде сдали Паршины театр, рассказала, что холод и сырость отпугивают публику, и именно это является причиной плохих сборов» (Страницы жизни. С. 211). Выигрыш в суде заключался в отсрочке внесения Камерным театром арендных денег. Проблемы Камерного театра не у всех, однако, вызывали сочувствие. Так, сразу после суда газета «Новости сезона» писала: «Многих занимает судьба Камерного театра. Будет ли существовать это учреждение, на которое сами организаторы возлагали столько розовых надежд и которое, – увы, – и по своим заданиям, и по осуществлению оказалось нежизненным, и ненужным. К тому же оно обставлено было с ребяческой непристойностью, на меценатскую ногу. Денег не жалели, потому что их дали меценаты. <...> Когда льготный срок истечет и деньги не будут внесены, антреприза Камерного театра может считать себя окончательно ликвидированной. Она отцвела, не успев расцвести» (Новости сезона. 1915. № 3085. 21–22 июня. С. 5–6).

- 80 *Вчера получила письмо от Александра Яковлевича – такое хорошее, такое горячее.* – Писем А.Я. Таирова из Петербурга, а затем из Москвы к А.Г. Коонен в Алушту сохранилось несколько (сначала до востребования, потом на адрес: Профессорский уголок. Пансион Бекетовой. «Villa Marina»). Скорее всего, имеется в виду письмо от 20 июля 1915 г. из Петербурга: «Отдыхай же, моя Алиса, без волнений и дум, без мыслей о будущем. Все возможное и больше я сделаю, и верю – будет наш театр. Будет наша работа – а для нее нужны бодрость, силы. Накапливай их, пользуй каждую минутку, чтоб ни один луч солнца не исчез, не пробежав по тебе, чтоб ни одна волна прибоя не отхлынула, не омыв твои ножки <...> Если же, заглянув случайно в газеты, ты прочитаешь отчеты Государственной Думы – и военный подъем снова охватит тебя, то постарайся овладеть собой и вспомнить, что поцелуй и снаряды не одно и то же. А нам не хватает именно снарядов. Поняла? А вечерами, когда так прятан воздух, доносится шум моря, играет оркестр и поют соловьи (так ты живописала Крым) – думай обо мне <...> И пиши! Часто-часто. Все-все. Если письма будут и не такие поэтичные, как, увы, мое, – я прощу, а вот если их совсем не будет – вряд ли. Обнимаю тебя. <...>» (Автограф. – ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. РО. Ф. 467. Ед. хр. 221).
- 81 *От Александра Яковлевича вчера была только маленькая открытка – несколько чужих официальных слов.* – Открытка была отправлена 22 июля, адресована в Алушту до востребования и действительно отличалась странной сухостью: «Дорогая Алиса Георгиевна, сейчас был у меня Заречный. Он даст ответ в субботу, то есть 25-го. Как видите, снова в работе. Всяких благ! [Ценин] и Володя кланяются. Ваш А.Т.» (Автограф. – ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. РО. Ф. 467. Ед. хр. 207).
- 82 *Вчера пришла телеграмма: «Все устроилось. Таиров».* – В тот же день А.Я. Таиров отправил А.Г. Коонен почтовую открытку: «Алиса, сейчас телеграфировал Вам: “все

- устроилось”. Радуйтесь, дорогая, хорошая. Сейчас Заречный окончательно вступил на один пай. Не очень много, но начинать дело безусловно можно – остальное, несомненно, приложится. Рубен и другие поддержат. Подробнее напишу. <...>» (Автограф. – ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. РО. Ф. 467. Ед. хр. 209), а затем и обещанное подробное письмо: «Итак, любимая, театр будет! Сознанием, мыслью я рад бесконечно, удовлетворен очень, но в душе моей нет радости, там пусто и уныло. Не знаю, отчего. Быть может, оттого, что денег все же не очень уж много, что работы организационной еще масса, что я изнервничался и устал свыше всякой меры, – но на душе нет праздника. Наоборот, апатия, угнетенность и тоска, тоска. <...> Все как будто хорошо. А вот уехать мне навряд ли удастся, хотя нужно бы очень. Заречный внесет деньги 5-го и 15-го августа, и я боюсь на это время уезжать. Да и зачем? Да и куда? К тебе? Боюсь, что нарушу твой отдых. Что тебе будет тяжело со мной. Вот ты даже пишешь мне не каждый день – очевидно, стараешься не думать. Я не упрекаю. Для отдыха, вероятно, так и нужно. Но тяжело мне, тяжело больше, чем все прошлые дни. <...>» (Автограф. – ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. РО. Ф. 467. Ед. хр. 225).
- 83 *Жанна* – Коонен (в замужестве Андреева) Жанна Георгиевна (1882(?)–1970) – сестра А.Г. Коонен.
- 84 *Ценин предал*. – Ценин Сергей Сергеевич (1884–1964) – актер театра и кино, кинорежиссер. Служил на провинциальных сценах. В труппе Камерного театра – с 1914 по 1916 и с 1922 по 1950 г., затем в Театре им. А.С. Пушкина. Речь идет об уходе С.С. Ценина из Камерного театра. По словам А.Г. Коонен, он «уехал в Одессу “отбедаться”, как он покаялся Александру Яковлевичу» (Страницы жизни. С. 217).
- 85 «*Фигаро*» – «Женитьба Фигаро» П. Бомарше (перевод И.С. Платона и И.Н. Худолеева). Камерный театр. Постановка А.Я. Таирова. Художник С.Ю. Судейкин, музыка А. Фортера. Премьера – 10 октября 1915 г. А.Г. Коонен исполняла роль Сюзанны. Первоначально ей предлагались А.Я. Таировым на выбор Сюзанна или Керубино (см.: письмо А.Я. Таирова к А.Г. Коонен от 27 июля [1915 г.]. Автограф. – ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. РО. Ф. 467. Ед. хр. 226).
- 86 *Годовщина нашего театра*. «*Сакунтала*». – Свою первую годовщину Камерный театр отпраздновал спектаклем «Сакунтала», которым в свое время открылся.
- 87 *Прекрасные статьи*. – Например, В.Г. Тардов писал: «Камерный театр признан. Искусство влечет к себе, и ясно, что театр этот будет владеть душами. Москва уже им побеждена, и я уже видел у подъезда вереницу людей, которые с некоторой грустью возвращались домой, так как не могли получить места. Придет и полное торжество для “новых художественных ценностей”. Такое торжество им нужно. Люди искусства всегда работают только ради этого торжества. И разве не страшно, что у нас в России торжество приходит только “слишком поздно”» (Романтизм на сцене: О Камерном театре // Утро России. 1915. № 303. 4 нояб. С. 5).
- 88 «*Сирано*» – «Сирано де Бержерак» Э. Ростана (перевод Т.Л. Щепкиной-Куперник). Камерный театр. Постановка А.Я. Таирова. Художник В.А. Симов, музыка А. Фортера. Премьера – 17 декабря 1915 г.
- 89 *Кажется, с успехом*. – Действительно, к примеру, Яков Львов в газете «Вечерние известия» писал: «Поставлена пьеса на сцене Камерного театра очень интересно. А.Я. Таиров отлично распланировал массовые сцены, дал настоящий стиль, дух эпохи героической и романтической, смягчил излишний треск роستانовщины, с большим тактом

- поставил батальную сцену. <...> В смысле игры все внимание, конечно, на исполнении М.М. Петипа роли Сирано. Прекрасный артист играет роль прекрасно. <...> В общем, отличный спектакль, и А.Я. Таиров вполне заслужил громкие вызовы, которых он удостоился» (1915. № 865. 18 дек. С. 8).
- 90 «*Два мира*» Т. Гедберга (перевод А.Д. Ганзен). Постановка А.Я. Таирова. Художник И.С. Федотов, музыка А. Фортера. Премьера – 30 декабря 1915 г.
- 91 *Уже во многом театр на ногах.* – А.Г. Коонен делает запись 18 декабря, но в эти же дни собрание членов Литературно-художественного кружка с перевесом в 3 голоса отклонило просьбу Камерного театра о субсидии в размере 15 тысяч рублей. Газета «Новости сезона» писала: «Все деятели Камерного театра отказались от своих окладов, и даже такие артисты, как Коонен, или режиссер Таиров получают только по 50 рублей в месяц. В этом факте – красивое самопожертвование, благородное проявление любви к своему делу. Это почти бескорыстное служение своим увлечениям. <...> Говорят о высоком подвиге артистов Камерного театра, которые из любви к делу нуждаются. Преклоняемся перед их подвигом. Это – редкий пример. Но не каждый подвиг должен быть вознагражден. Награды заслуживают только подвиги общепользные. А полезность исканий Камерного театра еще никем и ничем не доказана» (1915. № 3176. 27–28 дек. С. 7).
- 92 *Поехал к дяде, к «Максиму».* – Дядя А.Я. Таирова – неустановленное лицо. Театр «Максим», которым руководил С.А. Альштадт, долгое время проработавший с Ш. Омоном, был создан по тому же типу, что и заведения Омона, – зрелище с рестораном. Театр «Максим» находился по адресу: Большая Дмитровка, 17 (сейчас в этом помещении расположен Музыкальный театр им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко). В 1918 г. Камерный театр давал спектакли в этом помещении.
- 93 *У меня успех. Везде хвалят очень. Думаю только, что публика не будет ходить.* – В спектакле «Два мира» А.Г. Коонен играла роль Сагниль, молоденькой уличной певички. Пресса писала: «Госпоже Коонен, как всегда, так и вчера в роли Сагниль, удавались драматические моменты и меньше комедийные <...> Поэтому всю вторую, драматическую, половину пьесы госпожа Коонен провела с нервным подъемом и яркой выразительностью» (*Бескин Эм.* «Два мира»: (Камерный театр) // Раннее утро. М., 1915. № 300. 31 дек. С. 4); «Центральную роль Сагниль играла госпожа Коонен и была единственной вполне уже определившейся артисткой в данном спектакле» (*С. Я[блоновский]*). Камерный театр: «Два мира» Тора Гедберга // Русское слово. 1915. № 299. 31 дек. С. 8); «Царица в пьесе госпожа Коонен. Она, собственно, одна и спасла пьесу от окончательного провала. Сагниль в передаче артистки привлекательна не только с внешней стороны. Была острота переживаний страсти. В сцене ее ухода, после незаслуженного оскорбления <...> – сверкнули черточки незаурядного драматического дарования» (*Нич.* Камерный театр: «Два мира»). Вырезка без указания выходных данных хранится в ЦНБ СТА); «Наращение драматической коллизии сделано хорошо, но портит пьесу все тот же туман философии и слова, слова, бесконечный поток слов... Пьеса очень хорошо поставлена А.Я. Таировым – ярко, сжато, сильно. Интересны декорации художника Федотова с уклоном в сторону кубизма. Из исполнителей прекрасно, с огнем, с трепетом, играет дитя улицы Сагниль – госпожа Коонен. Она прекрасно передает голос земли, жгучую чувственность, земную отраву» (*Львов Як.* Камерный театр: («Два мира») // Вечерние известия. 1915. № 873. 31 дек. С. 8). Вопреки прогнозам А.Г. Коонен, по ее же собственному свидетельству: «Публика горячо приняла спектакль. Меня радовал этот успех.

- Сагниль, по существу, была второй моей драматической ролью (после Маши в “Живом трупe”). Она много дала мне как актрисе, так как требовала большого эмоционального накала» (Страницы жизни. С. 218–219).
- 94 *Алехина Варвара Александровна* (1889–1944) – актриса кино. Брала частные уроки актерского мастерства у Е.Б. Вахтангова. Сестра шахматиста Александра Алехина. Ее отец – один из директоров Трехгорной мануфактуры. Входила в первый состав труппы Камерного театра. Можно предположить, что А.Я. Таиров в 1916 г. для преодоления хронических финансовых трудностей театра пробовал привлечь выходцев из богатых купеческих семей, пробуящих себя на сценическом поприще. Вероятно, в обмен на финансовую поддержку В.А. Алехина, Р.Г. Дрампов (коммент. 95), А.В. Брунов (коммент. 98) требовали себе больше прав, чем мог предложить Таиров. Почти никто из них, кроме В.А. Алехиной, так и не появился в программах спектаклей и не задержался в труппе.
- 95 *Рубен* – Дрампов (Дрампян) Рубен Григорьевич (1891–1991) – искусствовед, музеевед. Из очень состоятельной армянской семьи. Еще в гимназические годы увлекался театром и музыкой. Учился на юридическом факультете Петербургского университета, затем перевелся в Московский университет, который окончил весной 1916 г. С 1923 г. работал в Русском музее, а осенью 1924 г. переехал в Ереван, где стал одним из создателей и директором Музея изобразительных искусств Армении. Похоронен в Пантеоне имени Комитаса в Ереване.
- 96 *Дуван* – Дуван-Торцов Исаак Ездрович (Эзрович; 1872–1939) – актер, театральный предприниматель. С 1904 г. занимался антрепренерской деятельностью: в Вильно, Киеве и др. В 1914–1915 гг. в помещении, где раньше располагался Свободный театр, держал Драматический театр. В 1912–1917 гг. (с перерывом) в труппе МХТ. С 1919 г. в эмиграции, где организовал несколько русских стационарных и передвижных драматических трупп. Умер в Париже.
- 97 *...здоровье стало отвратительное.* – А.Г. Коонен вспоминала: «Сезон закончился очень рано – в конце февраля. Последним спектаклем шел “Духов день в Толедо”. <...> Разгримировываясь в своей уборной, я вдруг почувствовала себя плохо, потеряла сознание и упала. Александр Яковлевич перепугался, привез врача, который нашел у меня сильное истощение и порекомендовал длительный отдых и хорошее питание. С помощью друзей Таирову удалось отправить меня на месяц в Крым, в Алупку. Я поселилась в скромном пансионе и, несколько озадаченная случившимся, твердо решила сделать все, чтобы вернуться в театр здоровой» (Страницы жизни. С. 219).
- 98 *Арсений* – Брунов Арсений Васильевич (?–1933) – актер. Принадлежал к богатой купеческой семье. В труппе Камерного театра с 1916 г. Помощник директора Камерного театра. Затем в эмиграции в Париже. Кроме дневников А.Г. Коонен не обнаружено других документов, подтверждающих причастность А.В. Брунова Камерному театру. Тем не менее, в 1931 г., выступая в Париже с литературными чтениями, Брунов представлял себя как одного из основателей Камерного театра.
- 99 *«Голда»* – неустановленное лицо.
- 100 *Может быть, удастся поехать сниматься на Кавказ.* – 15 мая 1916 г. в периодической печати появилась информация: «Режиссер Камерного театра А.Я. Таиров вместе с А. Коонен и другими артистами выезжает на Кавказ для участия в съемках картин “Бэла” и “Княжна Мери”, которые будут произведены Акционерным обществом “А.О. Дранков и К°» (Рампа и жизнь. 1915. № 20. С. 12). В следующих номерах речь о

- Таирове, Коонен и артистах Камерного театра уже не заходила, в роли режиссера фигурировал В.К. Висковский.
- 101 *Нужда, нужда. Вот это то, что серьезно. И порой так отравляет радость, энергию.* – В мемуарах А.Г. Коонен приводит подробности: «Дома ужасное материальное положение. За квартиру не плачено три месяца, и долги, долги... Заработки брата, дававшего уроки, были ничтожны. <...> Однажды пришел управляющий домовладельца и вежливо предложил внести плату за квартиру, хотя бы за один месяц. Стараясь сохранить достоинство, я ответила, что мы так и сделаем в самое ближайшее время, как только я получу жалованье. Но сердце у меня екнуло – этот визит, явно грозивший нам выселением, привел меня в панику» (Страницы жизни. С. 220).
- 102 *...3 картины для синемаатографа.* – «Эльга», «Черная шаль» и «Ванька-ключник». Все съемки проходили в Ярославле. Режиссер – А.П. Воротников (1857–1937), директор Театра им. Ф. Волкова в Ярославле. А.Г. Коонен писала: «Я была очень довольна своей жизнью. Но за несколько дней до окончания съемок случилась беда. В помещении, где хранились пленки, вспыхнул пожар, и через несколько минут целый город, специально построенный для “Ключника”, был объят пламенем. Пожар бушевал всю ночь. “Эльга” и “Черная шаль”, еще не вышедшие на экран, погибли. Я сильно горевала. “Ваньку-ключника” кое-как удалось доснять, перенеся съемки на природу, отчего, кстати сказать, фильм сильно пострадал» (Страницы жизни. С. 220). До пожара в Ярославле успел пройти показ двух первых фильмов. В фильме «Черная шаль» А.Г. Коонен играла гречанку, в «Ваньке-ключнике» – княгиню.
- 103 *Ирлатов* – актерский псевдоним Роберга Владимира Васильевича (1892 – после 1949). Актер театра и кино, режиссер и художник. В качестве актера служил в труппе Камерного театра с 1914 по 1923 г. (возможно, с перерывами). Позже под настоящей фамилией работал как художник и режиссер: Бакинский детский театр (1926–1931), Тбилисский Русский драматический театр им. А.С. Грибоедова (1929–1934), Ташкентский Русский драматический театр им. М. Горького (с 1934), Архангельский Большой театр (1938), Куйбышевский театр оперы и балета (1948–1949). В фильме «Черная шаль», снятом по мотивам романа, был партнером А.Г. Коонен, играл роль Георгия.
- 104 *Брунов Арсений Васильевич* – см. коммент. 98.
- 105 *Стречково* – имение тетки А.Г. Коонен в Тверской губернии, место, связанное с детством А.Г. Коонен: «Сосновый бор в Стречкове, мы приходили туда специально в час заката, чтобы посмотреть, как розовым пламенем горят высокие, уходящие в небо стволы. Лоси, которых можно было увидеть, когда они стадом шли на водопой. Еловый лес, начинавшийся возле самого дома, с землей, покрытой душистым мхом, с желтыми островками рыжиков – их собирали здесь в бельевые корзины, с зайцами, шарахавшимися прямо из-под ног. И, наконец, огромные, непроходимые леса, где водились медведи и волки. Взрослые, отправляясь туда, брали с собой ружья. Бескрайние дороги, канавы, густо поросшие ярко-голубыми незабудками. А рядом с этой красотой – серые избы, ушедшие в землю, и собаки, грустно воющие на закате. Я всегда плакала в детстве, заслышав их унылый вой. Все это навеки вошло в мою детскую память» (Страницы жизни. С. 16).
- 106 *Леонтьев Петр Иванович* (1883–1951) – актер театра и кино. Воспитанник Художественного театра (1903–1905). В труппе Камерного театра в 1915–1916 гг. Также работал в театрах Незлобина и Корша, в провинции. С 1917 по 1918 г. – комендант и режиссер Военного театра Московского военного округа. С 1938 г. и до конца жизни в труппе Малого театра.

- 107 *Не могут идти «Два мира»*. – Вероятно, спектакль не мог идти из-за призыва на военную службу П.И. Леонтьева, занятого в нем.
- 108 *Станиславский (наст. фам. Алексеев) Константин Сергеевич* (1863–1938) – актер, режиссер, теоретик сценического искусства, создатель и руководитель МХАТа (вместе с В.И. Немировичем-Данченко). «Когда я поступила в школу Художественного театра, он дал обещание моей матери отечески заботиться обо мне и трогательно это обещание выполнял» (Страницы жизни. С. 6). Уход А.Г. Коонен из МХТ в Свободный театр К.С. Станиславский воспринял болезненно. Коонен долго не осмеливалась объясниться со Станиславским и по совету О.Л. Книппер встретила сначала с М.П. Лилиной, которая ее огорошила: «Когда Немирович сообщил ему эту новость, он был потрясен. Скажу вам по секрету, он плакал. Я пыталась успокоить его, а он сказал: – Это как если бы Игорю [сыну К.С. Станиславского] выкололи глаза» (Там же. С. 166). Сам же К.С. Станиславский писал О.В. Гзовской 16 апреля 1913 г.: «...я тяжело перевариваю обиду, нанесенную мне Коонен. После четырех лет работы (хоть и неудачной, но тем не менее от всего сердца) она пришла и довольно легкомысленно и жестко объявила мне: я ушла из Художественного театра. Каюсь, я разревелся и ушел из комнаты. С тех пор мы и не видались» (*Станиславский К.С.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1998. Т. 8. С. 327), а спустя полтора месяца, 25 мая 1913 г., в письме к тому же адресату возвращался к этой теме: «Коонен – изменила и предала» (Там же. С. 331).
- 109 *Рубинштейн Дмитрий Леонович* (1876 – после 1937) – петербургский банкир, аферист, масон, приближенный Г.Е. Распутина. Летом 1916 г. был арестован военными властями по обвинению в государственной измене – сотрудничестве с немцами. Поводом стали сомнительные финансовые операции по учету векселей Немецкого банка в Берлине, продаже акций российского общества «Якорь» германским дельцам. Отсидел в тюрьме 5 месяцев. По некоторым сведениям, после Октябрьской революции перебрался в Стокгольм и стал финансовым агентом большевиков.
- 110 *«Фамира-Кифарэд»* И.Ф. Анненского. Камерный театр. Постановка А.Я. Таирова. Художник А.А. Экстер, музыка А. Фортера. Премьера – 2 ноября 1916 г.
- 111 *Подгаецкий (псевд. Чабров) Алексей Александрович* (1888?–1935?) – музыкант, актер, режиссер. Друг композитора А.Н. Скрябина. Заведовал музыкальной частью Свободного театра. Во время репетиций «Покрывала Пьеретты» А.Я. Таиров неожиданно предложил ему попробовать роль Арлекина. А.Г. Коонен писала: «Чутье Таирова, позволившее ему угадать в человеке, никогда не появлявшемся на подмостках, возможность сыграть серьезную и ответственную роль, принесло спектаклю большую удачу. Оказалось, что Подгаецкий (он взял себе сценический псевдоним Чабров) занимался гимнастикой, тело его было отлично тренировано, а музыкальность и чувство ритма – безупречны. Но главное, что принесло ему удачу в этой роли, был его воистину сатанинский темперамент» (Страницы жизни. С. 181). С 1916 и как минимум по 1918 г. в труппе Камерного театра. Позже в эмиграции принял католичество, стал священником и жил в монастырях в Бельгии и на Корсике.
- 112 *Живет он ужасно, в каком-то «Малом Париже»*. – Скорее всего, А.Г. Коонен имеет в виду меблированную комнату «Новый Париж» (Леонтьевский пер., д. 16).
- 113 *Мурка* – Корнблит (Таирова) Тамара Александровна (1905 – после 1983) – дочь А.Я. Таирова от первого брака.
- 113 *Церетелли Николай Михайлович (наст. Саид Мир Худояр Хан; 1890–1942)* – актер театра и кино, режиссер, чтец. Внук бухарского эмира. Учился в Школе А.И. Адашева, во

- время учебы (1912) принимал участие московских гастрольх труппы М. Рейнхардта (играл в массовке «Царя Эдипа» с А. Моисси), ездил с ней на гастроли по Западной Европе, играл в пантомиме «Сумурун». В 1913–1916 гг. в МХТ, исполнял преимущественно выходные роли и участвовал в народных сценах. В труппе Камерного театра с 1916 по 1928 г. (с перерывом на 1924–1925 гг., когда в Новом драматическом театре играл в пьесе «Поджигатели» А.В. Луначарского, поставленной К.В. Эггертом и К.Г. Сварожичем). Про его уход в 1924 г. корреспондент «Жизни искусства» писал: «Церетелли ушел из Камерного театра... А нам казалось, что это невероятное обстоятельство. Коонен и Церетелли – колонны, подпирающие Камерный, и вдруг... одна из колонн выбывает из строя» (*Лорензаччо [Бройде М.О.] У рампы // Жизнь искусства. 1924. № 24. 10 июня. С. 16*). В спектакле «Фамира-Кифарэд» играл заглавную роль Фамиры. Партнер А.Г. Коонен во многих спектаклях Камерного театра. После ухода из Камерного театра работал как режиссер в музыкальных театрах Москвы, в 1934–1940 гг. – в областных театрах, с 1941 г. в Ленинградском театре Комедии.
- 115 *Начала танцевать с вакханками.* – В спектакле «Фамира-Кифарэд» А.Г. Коонен участвовала в хоре менад.
- 116 *Комаровская (наст. фам. Секевич) Надежда Ивановна (1885–1967)* – актриса, театральная педагог. Закончила школу МХТ (1905). Служила в театре Соловцова (1905), затем в труппе Е.А. Лепковского (1906) в Киеве. Работала в Москве в Театре Ф.А. Корша (1907–1908), в Малом театре (1909–1913), в Первой студии МХТ (1913). В труппе Камерного театра с 1915 по 1918 г. С 1919 г. в Александринском театре, затем актриса БДТ в Петрограде. Гражданская жена художника К.А. Коровина.
- 117 *Флеров* – неустановленное лицо.
- 118 *Марьяна (псевд. Марина) Мария Григорьевна* – актриса Камерного театра с 1915 по 1918 г.
- 119 *Миклашевская (урожд. Спицова) Августа Леонидовна (1891–1977)* – актриса театра и кино, режиссер музыкального театра. В труппе Камерного театра с 1914 по 1923 и с 1943 по 1949 г., затем 8 лет в Театре им. А.С. Пушкина Уход из Камерного театра в 1923 г. был вызван ее отказом ехать на долгие зарубежные гастроли из-за невозможности взять с собой маленького сына. Выступала в кабаре «Нерыдай» и сатирическом театре «Острые углы». В сезоне 1924–1925 гг. в Театре Сатиры. С 1926 г. выступала в театрах провинции (Брянск, Красноярск, Тула, Рязань, Ижевск, Киров).
- 120 *Тоцкая (наст. фам. Стрегулина) Татьяна Николаевна* – актриса Камерного театра с 1916 по 1918 г.
- 121 *Сегодня многого добилась от Тоцкой и Миклашевской. Это очень приятно. Я так хочу помочь Александру Яковлевичу. Так ничего не клеится у него, такой ужасающий материал.* – Возможно, речь идет о спектакле «Фамира-Кифарэд» И.Ф. Анненского. И Тоцкая, и Миклашевская, как и А.Г. Коонен, были заняты в хоре менад.
- 122 *Экстер (урожд. Григорович) Александра Александровна (1882–1949)* – художница-авангардистка, график, художник театра и кино, дизайнер. Была художником спектаклей А.Я. Таирова в Камерном театре: «Фамира-Кифарэд» (1916), «Саломея» (1917), «Ромео и Джульетта» (1921).
- 123 *Была на просмотре «Ивана-ключника».* – Судя по всему, речь идет о фильме «Ванька-ключник», в котором А.Г. Коонен снималась в Ярославле в 1915 г.
- 124 *Любошиц* – возможно, Любошиц Петр Саулович (1891–1971) – пианист.

- 125 *«Пьеретта»* – пантомима «Покрывало Пьеретты» А. Шницлера. Постановка А.Я. Таирова. Художник А.А. Арапов, музыка П. Донаньи. Премьера – 6 октября 1916 г.
- 126 *...уход Драммова...* – Был призван на воинскую службу во флот.
- 127 *Вермель Самуил Матвеевич (Миронович)* (1891–1974) – актер, режиссер, театровед. С Д. Бурлюком издавал альманах «Московские мастера» (1916). Ученик Вс. Мейерхольда, снимался с ним в фильме «Портрет Дориана Грея». В труппе Камерного театра в 1916–1918 гг. Состоял членом корпорации «Камерный театр» – акционерного общества, существовавшего в 1917–1918 гг. Был исключен из состава корпорации на общем собрании ее членов 25 января 1918 г. из-за расхождения с правлением по финансовым вопросам.
- 128 *Экстер с ее кубами, плоскостями...* – «Это был торжественный парад кубизма. <...> Кубы и конусы большими, глухо-окрашенными, черно-синими глыбами подымались и сползали по ступеням сцены», – писал Абрам Эфрос об оформлении спектакля «Фамира-Кифарэд» (Камерный театр и его художники: 1914–1934 / Предисл. А.М. Эфроса. М., 1934. С. XXIV).
- 129 *«Дочь Иорисо»* – пьеса Г. Д'Аннунцио в Камерном театре поставлена не была.
- 130 *...травля.* – Судя по всему, речь идет о прессе на спектакль «Виндзорские проказницы» У. Шекспира (перевод П.И. Вейнберга, постановка А.П. Зюнова, художник А.В. Ленгулов, премьера 22 сентября 1916 г.), которым открылся третий сезон. Досталось и спектаклю, и оформлению Александры Экстер интерьеров театра: «Первое впечатление не из приятных. Режет глаза то смешение стилей, которое наблюдается не только на сцене, но и в самом театре. Старый барский особняк обезображен футуристической раскраской. Комедия Шекспира – яркими холстами все того же футуристического тона. Постановка не выдержана. Наряду с примитивной планировкой действия, простыми гримами – кричащие декорации» (Камерный театр // Рампа и жизнь. 1916. № 39. 25 сент. С. 12); «Огрубить и отеатралить» – это стремление режиссуры проходит красной нитью через весь спектакль. <...> По сцене ходили, на сцене говорили не живые люди, а какие-то размалеванные шутники, собравшиеся на маскарад <...> Об отдельной игре исполнителей говорить не приходится» (*Демич П.* Офутуризованный Шекспир: (На открытии Камерного театра) // Театр. 1916. № 1906. 23–24 сент. С. 5–6); «Если бы Шекспир увидал, как “офутурили” его героев, – он упал бы в обморок» (*Родя.* Арабески // Театр. 1916. № 1907. 25–26 сент. С. 9); «Разве не странно видеть незамысловатые проказы кумушек из Виндзора, заключенные в антитеатральную оболочку из футуристических лоскутьев? Камерный театр претендует на звание театра дерзаний, но, увы, его дерзость достаточно запоздалая. Футуризм – явление, для России уже утратившее остроту, надолго набившее оскомину, давно ставшее достоянием провинции <...> Постановка Зюнова гармонирует с декорациями только одним – сплошным криком. <...> Враги Камерного театра уходили в восторге от полученных тем для острот, друзья – с болью в сердце <...>» (*Вл. К-ич.* Камерный театр: Открытие сезона. «Виндзорские проказницы» // Рампа и жизнь. 1916. № 40. 2 окт. С. 9–10); «Я пришел посмотреть не выставку футуристических этюдов, а пьесу Шекспира. К Шекспиру же, вообще, и к “Виндзорским проказницам”, в частности, эти этюды, названные декорациями, никакого отношения не имели. <...> “Виндзорские проказницы” с пустым местом в роли Фальстафа – что же это такое! Да, очень было скучно смотреть это представление. И когда спрашиваешь себя: зачем оно? – ответа не находишь. Надо думать, что руководители театра до

- сих пор не осознали еще как следует, чего они хотят, и потому их оригинальничанье ничем не оправдывается» (*Джонсон И.* Московские письма // Театр и искусство. 1916. № 40. 2 окт. С. 803–804).
- 131 *Москвин Иван Михайлович* (1874–1946) – актер, режиссер, тещ. Один из основателей МХАТа, в труппе до конца жизни.
- 132 *Косарева Маргарита Владимировна* – актриса Малого театра с 1903 по 1912 г. Жена А.А. Остужева.
- 133 *...свидание с Храповицким.* – Возможно, Храповицкий Владимир Семенович (1858–1920-е) – крупный русский лесопромышленник, представитель известного дворянского рода польских корней, владелец коллекции картин, рисунков и предметов декоративно-прикладного искусства. Занимался благотворительной деятельностью. После революции 1917 г. произвел полную опись имущества своего имения и добровольно передал его новой власти в надежде на сохранение. Сам же вместе с женой уехал во Францию, где через десять лет умер в нищете.
- 134 *Сперанцева Людмила (Эмилия) Романовна* – актриса, танцовщица, педагог. В труппе Камерного театра с 1916 по 1917 г. Возможно, эпизодически выступала в «Летучей мыши». С 1920 г. – в Европе, участвовала в балетных спектаклях «Русского романтического театра» Б.Г. Романова. С конца 1920-х гг. преподавала в США.
- 135 *...после I «Фамиры».* – Официальная дата премьеры спектакля «Фамира-Кифарэд» не 7 ноября, а 2 ноября 1916 г.
- 136 *Газеты хвалят наперерыв.* – На самом деле пресса отмечала как достоинства, так и недостатки постановки, но достоинства подчеркивались во множестве. Так, Юрий Соболев писал: «Спектакль огромной сложности. Грандиозный замысел поэта, ответственная и трудная работа режиссера, воплощавшего его на сцене, те необычайные приемы, которые потребовались от актеров, воспитанных в навыках, столь чуждых духу трагедии, пусть и модернизированной <...> Режиссер, который затратил столько сил, вложил столько вкуса, – не смог дать “Фамиру” в одежде, во всем приличествующей трагедии. <...> В неподнятую речь, в звучное скандирование великолепного, упругого стиха он допустил акцент современности. <...> Отличным выразителем его замысла явился художник – декорации г-жи Экстер превосходны» («Фамира-Кифарэд»: (В Камерном театре) // Театр. 1916. № 1933. 9–10 нояб. С. 7). Ему вторил автор «Театральной газеты»: «“Фамира-Кифарэд” – одно из интереснейших достижений Камерного театра. <...> Это – спектакль не без ошибки, но спектакль большого ума, спектакль, заставляющий интересоваться Камерным театром и его руководителями» (*Константинов В.*) Камерный театр // Театральная газета. 1916. № 46. 13 нояб. С. 8–9). Подхватывали и журналы: «Красивы многие моменты, – хотя бы, например, тот, когда Фамира, перед предполагаемым состязанием с музой, мелодекламирует на прозрачно-опаловом фоне, оригинально обрисовывающем силуэты симметрично расположенных позади Фамиры менад. Красивы эффекты часто меняющегося освещения. <...> Хороша общая ритмичность массовых сцен. <...> И многое еще хорошо и красиво придумано и со вкусом осуществлено» (*Джонсон И.* Московские письма // Театр и искусство. 1916. № 47. 20 нояб. С. 951), «Постановка... “Фамиры-Кифарэд”, несомненно, самое значительное явление московской театральной жизни в начале сезона» (*Тугендхольд Я.* Письмо из Москвы // Аполлон. 1917. № 1. С. 72–74).
- 137 *Шлуглейт Мориц Миронович* (1883–1939) – антрепренер, театральный деятель, издатель. С 1904 г. играл на сценах провинциальных театров, затем служил в антрепризе В.П. и

- Е.М. Суходольских в Москве. В 1916 г. стал директором-распорядителем Камерного театра, что не спасло театр от закрытия. В 1918 г. приобрел Театр Корша. В 1925 г. был арестован и выслан в Сибирь, где организовал СибКорш (Сибирский театр Корша). По возвращении в Москву Шлуглейт был назначен заместителем директора ГосТиМа (1932–1934), в 1934–1936 гг. директором театра ВЦСПС. В 1938 г. вновь арестован, в 1939 г. освобожден.
- 138 *Венгеров Давид Михайлович (?–1929)* – купец, до революции торговал техническими принадлежностями. После революции работал в ВСНХ СССР. Умер в Париже.
- 139 «*Летучая мышь*» – дореволюционный театр миниатюр под руководством Н.Ф. Балиева. Возник в 1908 г., родившись из капустников Художественного театра. С первых дней существования «Летучей мыши» А.Г. Коонен принимала воодушевленное участие в вечерах этого театра-кабаре.
- 140 «*Ужин шуток*» С. Бенелли. Постановка М.М. Петипа. Художник Н.М. Фореггер. Премьера – 9 декабря 1916 г.
- 141 *Газеты, вероятно, ругать не будут.* – Тем не менее, газеты писали: «Ужин шуток» далеко не лучшее в репертуаре Камерного театра. <...> в целом спектакль тусклый, без красок и темпаменты» (Декабрь 1916. Вырезка без указания выходных данных. – РГАЛИ. Ф. 2030. Оп. 1. Ед. хр. 217. Л. 76); «Не “Ужин шуток”, а... скорее “Сад пыток”, целая инквизиция. <...> Пьеса Сем-Бенелли ни с какой стороны не подходит к заданиям репертуара Камерного театра. Играли тоже не в обычных тонах и манерах театра г. Таирова. Играли просто, без специальных указок режиссера, играли сами по себе. Точно г. Таиров устал после вычурностей “Виндзорских проказниц”, после манерности “Фамиры-Кифарэд” и дал “отпуск” своим актерам. Вчера Камерный театр и выглядел по-иному, напомнив обликом театр Корша в его лучшие времена. <...> Сначала было интересно, красиво и поэтично, но в дальнейшем утомляло это нагромождение ужасов, мрачное развитие шуток со смертью» (Камерный театр // Вечерние известия. 1916. № 1156. 10 дек. С. 5).
- 142 *Они подписали контракт с Паршиным.* – Д.М. Венгеров и М.М. Шлуглейт заключили контракт с одним из трех братьев Паршиных об аренде здания.
- 143 *Александра Яковлевича призывают.* – Судя по всему, А.Я. Таиров лег в госпиталь на «испытание» и по состоянию здоровья призван не был.
- 144 *Вчера была годовщина театра.* – Речь идет о второй годовщине Камерного театра, в связи с которой газета «Вечерние известия» взяла интервью у А.Я. Таирова: «Начали мы в трудную и тяжелую годину – 12 декабря 1914 г. Начинать в такое время, зная настроение масс, было, пожалуй, и тяжело... Но любовь к делу, к нашему юному театру поборола все... Публика встретила нас дружелюбно, пресса же – наоборот, и вот теперь, по прошествии двух лет, многим еще до сих пор непонятны наши задачи... Изображать повседневную жизнь, с ее горестями и мучениями, – не наши задачи; романтизм – вот наша задача, а не то, что хотели бы видеть у нас...» (1916. № 1157. 12 дек. С. 5).
- 145 *Было собрание труппы.* – Собрание труппы, состоявшееся 12 декабря 1916 г., на следующий день прокомментировала газета «Новости сезона»: «Новые антрепренеры – М.М. Шлуглейт и Д.М. Венгеров. Вы о них никогда не слыхали? Это правильно, но они, так сказать, закулисно, уже вкусили этой отравы. Г. Шлуглейт участвовал в Малаховской антрепризе и, кажется, без особых лавров... Г. Венгеров был пайщиком в синемаграфическом деле Дранкова и тоже, кажется, недолго. Теперь они соединились, чтобы спасти Камерный театр, который опять в тяжелом положении в такое время, когда

все театры переполнены. Раз в такое время театр не имеет успеха, ясно, что в нем нет потребности. А количество его сторонников и поклонников исчерпывается публикой первых преставлений. Гг. Шлуглейт и Венгеров, конечно, не обременены идеями новаторства. Для них театр – коммерческое предприятие. И по нынешним временам они сняли театр дешево – за 30 тыс. руб. в год. Они дотянут как-нибудь сезон Камерного театра, приняв на себя обязательства перед труппой, а дальше уже поведут свою линию. Летом, пользуясь близостью бульвара, они поднимут флаг миниатюр... и, вероятно, при них и останутся... Это и будет их настоящее лицо... А что теперь запоют пайщики Камерного театра, похоронившие тут немало денег во имя идеи? Они останутся при “пиковом интересе”?. А артисты Камерного театра, считавшие, что они служат идее, и не получавшие жалованья?.. Как они примирят свои идеи с коммерческими идеями гг. Шлуглейта и Венгерова?..» (1916. № 3335. 13 дек. С. 7–8).

- 146 *Александр Яковлевич представил нового директора.* – Директором Камерного театра стал М.М. Шлуглейт (см. коммент. 137). Назначение нового директора практически устранило А.Я. Таирова от руководства театром. Финансовые вопросы, как и формирование репертуара, решались без его участия. Реорганизация привела даже к изменению названия – Новый Камерный театр. Газеты комментировали: «Камерный театр приказал долго жить» (Вечерние известия. 1916. № 1161. 16 дек. С. 5). В прессе А.Я. Таиров уверял, что никакой катастрофы не происходит: «Газеты пишут много, не проверив сведений... никакой разрухи нет, это – все плоды большого воображения. Мы продолжаем серьезно работать, как работали эти два года... Надеюсь, что все, сказанное выше, убедит вас в том, что московский Камерный театр, изменив только вывеску, не изменит своей физиономии и не прекратит своего существования» (Вечерние известия. 1916. № 1162. 17 дек. С. 5). В письме же к А.Я. Чеботаревской от 30 декабря 1916 г. он признавался: «События последнего времени... так удручили и измучили меня, что до последнего дня не в силах был писать... Я сейчас растерян ужасно... Хочу верить, что Вы почувствуете всю горечь моего бытия сейчас, после трехлетней тяжелой борьбы... Простите нелепость и нечеткость моего письма – мне все еще трудно собраться с мыслями» (цит. по: *Элкана А. Александр. Алиса. Камерный театр.* С. 216–217), а в другом письме, от 6 февраля 1917 г., продолжал: «Камерный театр умер... Морально же он закончился после “Фамиры”, ибо дело перешло к посторонним лицам, и я был лишен возможности распоряжаться всем, в том числе и репертуаром. Остался же до конца сезона в театре только по настоянию труппы... После того, как дело перешло в другие руки, я был лишен возможности сделать... намеченные постановки, а был вынужден (чтобы материально обеспечить труппу) поставить “Соломенную шляпку” и “Голубой ковер”... Эти спектакли шли по настоянию новых хозяев» (Там же. С. 217). (Местонахождение подлинников писем к А.Я. Чеботаревской установить не удалось.)

- 147 *...Суворинский театр.* – Существовал в Петербурге (Петрограде) с 1895 по 1917 г. Возник как театр Литературно-артистического кружка (с 1899 г. – Театр Литературно-художественного общества). Главным пайщиком, а затем владельцем театра был А.С. Суворин. В разные годы на сцене театра играли такие актеры, как Л.Б. Яворская, П.А. Стрепетова, П.Н. Орленев, Е.Н. Рощина-Инсарова, Е.П. Корчагина-Александровская, О.А. Глебова-Судейкина, В.О. Топорков. Свои первые шаги на профессиональной сцене М.А. Чехов сделал в Суворинском театре, где проработал до 1912 г. С труппой театра выступали гастролеры Н.П. Россов, Т. Сальвини, В.Ф. Комиссаржевская,

- М.В. Дальский. После смерти Суворина в 1912 г. владельцами театра стали его наследники – М.А. и А.А. Суворины.
- 148 «Голубой ковер» Л.Н. Столицы. Постановка А.Я. Таирова. Художник А.Э. Миганаджан. Музыка А. Фортера. Премьера – 23 января 1917 г.
- 149 *У публики я имела большой успех, а газеты, конечно, выругали...* – А.Г. Коонен не преувеличивает. Так, корреспондент «Театральной газеты», не приняв спектакль в целом, писал о Коонен в роли Мневэр довольно безжалостно, хотя и не без симпатии: «На ней, видимо, главным образом отыгрывался г. Таиров, заставив артистку читать стихи с каким-то нарочито-тремолирующим выкриком и приближаться к излюбленному Таириным плоскостному, марионеточному жесту. Но для такой пафосной, я сказал бы, в идее правильной для “Голубого ковра” декламации, у г-жи Коонен не хватает голоса. Г-жа Коонен все время “помнила” о режиссерском задании, и ее милые глаза все время выражали такую боязнь забыться и стать самой собой. То и дело артистка сбивалась на простой тон, но уже в следующий момент испуганно взбиралась на лестницу выкриков. И оттого в игре ее была напряженность, какая-то запуганность. Естественный жест то и дело сменялся барельефным изгибом. Я все-таки скажу, что мысль такого толкования роли правильна, но это элементы трагического подхода, а разве у грустной, лирически приятной г-жи Коонен есть трагедия? Разве можно трагедию культивировать внешними прививками? И все же если в целом татарская Клеопатра вне ампула и диапазона драматической выразительности г-жи Коонен, у нее были отдельные очень красивые моменты. И в целом жаль было симпатичную артистку, которую заставили играть чужую роль только по признакам внешней занимательности, внешней экзотики» (*К[онстантинов В.] Камерный театр: «Голубой ковер» // Театральная газета. М., 1917. № 5. 29 янв. С. 7).*
- 150 *Фидлер Иван Иванович* (1864–1934) – инженер-технолог, крупный домовладелец, педагог. Окончил Императорское московское техническое училище (ныне МВТУ). Директор и владелец Московского реального училища (на Мясницкой улице). В 1905 г. предоставил здание училища в распоряжение революционных партий. Был арестован. Эмигрировал в 1906 г. в Швейцарию, откуда переехал в Париж. Организовал школу для детей под Парижем.
- 151 *Последний день завтра.* – В начале 1917 г. из-за финансовых проблем и конфликта с братьями Паршинными Камерный театр был закрыт, но не распался и в новом сезоне открылся в другом здании, в клубе на Большой Никитской, 19 (дом принадлежал Российскому театральному обществу) – благодаря содействию А.А. Яблочкиной и А.И. Южина. (Лишь после 1917 г. театр вновь вернулся на Тверской бульвар, 23.) Прозальный спектакль игрался 12 февраля 1917 г. (было объявлено закрытие сезона).
- 152 *Последний спектакль.* – На программке стояло: «Новый Камерный театр. Закрытие сезона. Последний спектакль. Постановка А.Я. Таирова». Спектакль был сборный и состоял из четырех частей: 5-й акт «Женитьбы Фигаро», 1-й акт «Покрывала Пьеретты», 2-й акт «Фамиры-Кифарэда» и сцена прощания из «Сакунталы». В своих воспоминаниях А.Г. Коонен приводит состав этого вечера несколько иначе: «...сцена прощания Сакунталы, две сцены из “Фамиры-Кифарэда” и первый акт “Покрывала Пьеретты”» (Страницы жизни. С. 231), опуская «Женитьбу Фигаро». Сама она была занята в «Покрывале Пьеретты» и в «Сакунтале». Газета «Утро России» писала: «Театр был полон и казалось странным, что театр, делающий такие “битковые” сборы, закрывается. Многие из публики задавали вопрос: “неужели правда? совсем?” По окончании трагической сцены “Прощание Са-

кунталы” занавес поднялся и не опускался в течение получаса. Публика устроила театру настоящую овацию. Аплодисментам не было конца. Слышались крики: “благодарим”, “возвращайтесь”. При появлении А.Я. Таирова, которому труппа поднесла прощальный адрес, аплодисменты удвоились. Публика без конца вызывала А.Я. Таирова, г-ж Коонен, Коллэн, г. Лаврентьева, Церетелли, дирижера г. Фортера и всю труппу. К.Д. Бальмонт, появившись на сцене, сказал несколько слов о Камерном театре, об этом “театре мечты”, к которому признание пришло слишком поздно, так иногда только смерть заставляет людей признать художника» (1917. № 44. 13 февр. С. 2). А.Г. Коонен вспоминала: «По сцене в рабочей куртке, взмыленный, носился Таиров, помогая рабочим (у нас их было всего двое) в сложных перестановках, сам выпускал нас на сцену, покрикивая вслед: “Играйте сегодня замечательно!” <...> Взволнованное обращение Бальмонта к публике, которое он закончил словами: “Позор обществу, которое допускает закрытие Камерного театра!” <...> Была снята надпись “Московский Камерный театр”. Выбрасывались во двор декорации. Зрительный зал оклеивался обоями с букетами красных роз. Великолепную живопись Экстер в вестибюле энергично замазывали белилами. Были выброшены и погибли прекрасной занавес Экстер и удивительной красоты занавес Натальи Гончаровой, который она расплывала для спектакля “Веер” от руки. А через неделю у входа в театр уже красовалась афиша, извещавшая об открытии нового театра...» (Страницы жизни. С. 231).

Буквально две недели спустя пресса писала: «Грустно, когда хороший барский дом сдают под “углы”. Приблизительно такое же зрелище представляет сейчас бывший Камерный театр, приютивший ныне театр миниатюр, эту вредную разновидность кинематографа <...> В театре холодно, как в летнем саду; пустынно и уныло, как в доме, где вчера лежал покойник» (*Вольд*. Новый театр П. Кохманского // Рампа и жизнь. 1917. № 9. 26 февр. С. 11).

- 153 *Андреев Леонид Николаевич* (1871–1919) – писатель, драматург. Начиная с первой пьесы все свои драматические произведения отправляя в МХТ. Позднее признавался: «Не будь Художественного театра, я и не подумал бы писать пьес» (цит. по: *Егошина О.* Леонид Николаевич Андреев // *Московский Художественный театр. 100 лет: В 2 т. М., 1998. Т. 2. С. 11*). А.Г. Коонен была близко знакома с ним со времени службы в МХТ.
- 154 *Успех на союзе актеров*. – Имеется в виду заседание союза «Артисты Москвы русской армии и жертвам войны» на тему «Настоящее, прошлое и будущее союза». «Товарищеская беседа» проходила в помещении Художественного театра и «собрала представителей всех московских театров и цирков». Среди выступавших газетная хроника отмечала К.С. Станиславского, А.И. Южина, А.А. Санина и Н.Ф. Балиева (см.: *Театральная газета. 1917. № 8. 19 февр. С. 6*). Следует отметить, что закрытие Камерного театра привело к взрыву общественной активности А.Я. Таирова и к радикализации его взглядов на устройство театрального дела в России. Таиров стал одним из организаторов Союза московских актеров. На учредительном собрании, состоявшемся 26 и 27 апреля в помещении Художественного театра, Таиров выступал в качестве докладчика и составителя устава. Следующей стадией театральной самоорганизации явилась Всероссийская конференция профессиональных союзов, проходившая в Петрограде с 19 по 24 августа в помещении Театра музыкальной драмы под председательством Таирова, на которую съехались представители не только двух столиц, но и Киева, Одессы, Ростова и Всероссийского еврейского союза. Основную направленность деятельности Таирова на протяжении 1917 г. можно определить как анти-антрепренерскую.

- 155 «Алатр» – артистический кабаре-клуб, существовавший в 1914–1918 гг. в доме Толмачева. Он был организован по типу петербургской «Бродячей собаки». Председателем клуба был Л.В. Собинов. В театрализованных вечерах участвовали И.Н. Берсенева, А.В. Луначарский, Л.В. Никулин, В.Г. Сахновский, Г.Б. Якулов и др. Один из организаторов клуба, М.М. Попелло-Давыдов вспоминал: «Клуб без карт. Кабаре без обязательной программы. Ресторан без кельнеров. В “Алатре” собирались деятели всех отраслей искусства» (цит. по: Московский Парнас: Кружки, салоны, журфиксы Серебряного века. 1890–1922. М., 2006. С. 647).
- 156 *Смотрела Каралли – «Умиравший лебедь»*. – Каралли (Коралли) Вера Алексеевна (1889–1972) – балерина, актриса немого кино, балетный педагог. В балетной труппе Большого театра с 1906 по 1918 г. Речь идет не о хореографической миниатюре на музыку К. Сен-Санса, а об одноименном немом фильме (премьера – 17 января 1917 г.) режиссера Е.Ф. Бауэра. Сюжет затрагивает балетную тематику: героиня пьесы Гизелла – немая, ее отец – балетный артист, к этому же поприщу готовит и дочь. Она обнаруживает незаурядные способности и скоро получает известность, особенно исполнением своего коронного танца «Умиравший лебедь». Случайно она знакомится с художником-маньяком, который поставил своей целью изобразить на полотне смерть. Он увлекается скорбным лицом Гизеллы и уговаривает позировать ему. Проходит ряд сеансов, картина близится к концу, но в это время Гизелла встречает Виктора, которого когда-то любила, и на последний сеанс приходит уже восторженная, одухотворенная любовью. В ее глазах светится жизнь. Художник сразу замечает перемену, видит крушение своей мысли и в припадке душист ее в той позе, в которой она обычно позировала. Так застывает на экране последний аккорд «умирающего лебедя».
- 157 *Ленин (наст. фам. Игнатюк) Михаил Францевич* (1880–1951) – актер. В труппе Малого театра с 1902 по 1919 и с 1923 по 1951 г. В 1919–1920 гг. актер Государственного Показательного театра, в 1921–1923 гг. – Театра б. Корш.
- 158 Здесь заканчивается очередная дневниковая тетрадь А.Г. Коонен, и возникает почти годовой пробел в дневниках. Однако в «Кратких выписках из дневников» имеются строки, относящиеся к отсутствующему периоду, подтверждающие существование дневников этого времени:
- «26 апреля 1917 года. Собрание в Художественном театре – проект союза. Александр Яковлевич.
- 31 мая 1917 года. Опять собрание, опять мечты, уже не о Камерном театре, а о “Мастерской Камерного театра”. Нет денег.
- 5 июня 1917 года. Жара... судимся с Кохманским за вывеску...
- 16 июня 1917 года. Плёт. От Александра Яковлевича письмо: на испытании в госпитале.
- 17 августа 1917 года. Собрание труппы. Мало народа. Без волнения интимно... Фердинандов.
- 2 сентября 1917 года. Беседа о “Саломее”.
- 3 сентября 1917 года. Первая считка. Репетиции тяжелые: разлаженность внутри, нет дисциплины.
- 8 октября 1917 года. Спектакль для членов-соревнователей. “Саломея”. Шло без подъяема. Я играла измученно. Хвалят.
- 9 октября 1917 года. Премьера. I абонемент. “Саломея”. Шел спектакль лучше. Успех. Октябрьские дни – без театра.
- 6 ноября 1917 года. Первое актерское собрание после событий. Бездарно.
- 8 ноября 1917 года. Спектакль.

15 ноября 1917 года. Народа нет в театрах.

28 ноября 1917 года. Премьера “Арлекина”. Мало народа.

12 декабря 1917 года. Годовщина. Трехлетие театра. Вечеринка.

20 декабря 1917 года. Премьера спектакля “Ящик с игрушками”. Хвалят.

31 декабря 1917 года. «Ящик с игрушками». У Уваровой: Я, Александр Яковлевич, Громов, Марьина и Кот.

13 января 1918 года. Заседание после “Саломеи” – подписана труппой, рабочими и оркестром резолюция о выгоне Хрущева.

19 января 1918 года. В театре “хрущовиада”, “вермелиада”...

1 февраля 1918 года. Вечеринка. Я в платье с брил[лиантом].

8 февраля 1918 года. Суд у нас в театре перед спектаклем “Саломея”. Показания Сухоцкого. Немирович на спектакле.

9 февраля 1918 года. Разговор Александра Яковлевича с Васильевым, [Туржанским] и Олениным о службе их постом у [Вермеля].

23 февраля 1918 года. Александр Яковлевич и Фортер у Неволлина. Разговор о Посте.

3 марта 1918 года. Лекция Александра Яковлевича» (Автограф. – РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 125. Л. 6–6об.).

- 159 *Капустник вчера. Инцидент с Церетелли.* – Судя по всему, этот капустник с успехом повторили 31 июля 1918 г. в Смоленске под названием «Прощальная вечеринка кабаре». См. коммент. 189. Подготовка этого вечера сопровождалась отказами от ролей А.Г. Коонен и Н.М. Церетелли (предположительно в «Страшном кабачке» де Горса и Жоржа Кантейля, роли Мели и Жюля соответственно). Поведение премьеров вынудило А.Я. Таирова написать А.Г. Коонен полное отчаяния и гнева письмо: «Мне не хотелось бы вообще говорить с Вами по этому поводу, но так как Вы, очевидно, не учитываете, Алиса Георгиевна, всех последствий новой, затеянной Вами, истории, то я считаю своим долгом поставить Вас в известность о них. Церетелли уже тоже отказался от роли и, на мой взгляд, поступил правильно, ибо и для него она так же малоинтересна и не подходяща, как и Ваша для Вас. Таким образом, пьеса идти не может. Это 1) дискредитирует меня в глазах труппы, ибо я пьесу принял и роли распределил, и 2) ставит театр в очень неловкое положение по отношению к Крамову, любезно отдавшему свой труд и время. Времени готовить новые номера сейчас нет, значит – это подрывает уже и самую вечеринку. Кроме того, это вносит рознь и враждебность в труппу в тот момент, когда единство необходимо более, чем когда бы то ни было. Не говорю уже о том, что это дает новую пищу уже притихшим разговорам о Вашей капризности и пр. Кроме того, Церетелли мне уже заявил, что должен иметь со мной серьезный разговор. Значит, это может отозваться и на дальнейшем существовании театра, когда отвоевать это существование можно только дружными усилиями. Как-никак, но [Вермель] и Хрущов сняли это помещение, а сегодня меня вызывали в Совет Театрального Общества и сказали, что они смогут войти с нами в дальнейшее соглашение лишь после уплаты денег, не внесенных Хрущовым – около 3 тысяч рублей. Мне надо: 1) доставать деньги 2) уговорить Совет действовать совместно с нами 3) вести все дела по Корпоративному суду 4) вести серьезные переговоры с Петроградом по поводу письма, полученного вчера от Мейерхольда 5) ставить “Обмен” 6) организовать будущий сезон.

У меня не хватает уже ни физических, ни моральных, ни умственных сил, чтобы преодолеть все это. Тем не менее, я согласился сделать вечеринку, понимая, что она

сейчас необходима и для театра, и для труппы. Надо собрать членов-соревнователей, надо поднять дух и подработать труппе. И Вы все это разрушаете.

Допустим, что Вам невыносимо играть эту роль. Разве мало я делаю каждый день невыносимого? Но делаю. Вы все время (может быть, Вы и правы, это не важно) фактически ставите меня в необходимость все склеивать то одно, то другое и вести невозможные для меня разговоры! Повторяю – ответьте себе прямо – нужен ли Вам Камерный театр или нет. Если нет – скажите. Если да – не вставляйте мне палок в колеса. Я и так еле держусь, еще мгновение, и я свалюсь окончательно. Требую категорического Вашего решения, не только по данному поводу, а вообще. Либо не нужно ничего, либо Вы не смеете утяжелять той ноши, которую я и так еле тяну.

Вы знаете, как на меня действуют Ваши недовольства и состояние – я так не могу работать, когда от каждой минуты зависит все будущее, и сугубо не могу ничего делать для вечеринки, к которой и вообще не лежит у меня душа. Я с трудом заставляю себя что-то делать. Это стоит мне нечеловеческих усилий, но мне необходим для этого хоть *minimum* спокойствия внутри.

Больше говорить ни о чем не буду.

Это последнее мое слово.

Я требую не пассивного подчинения, на которое я имею право как режиссер, а готовности и охоты.

А это все зависит от того, нужен ли Вам Камерный театр или нет.

Повторяю, больше объяснений ни устных, ни письменных я вести не буду.

По всем моим поступкам Вы убеждались, что я терплю до последнего предела, а потом рублю сразу.

Так будет и теперь» (Автограф. – ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. РО. Ф. 467. Ед. хр. 227).

160 *Б.Ш.* – неустановленное лицо.

161 *Кот* – предположительно К.В. Эггерт. См. о нем коммент. 184.

162 *Жоржик* – вероятно, Якулов Георгий Богданович (1884–1928) – художник-авангардист, график, театральный художник. В Камерном театре был художником спектаклей: «Обмен» П. Клоделя (1918), «Зеленый попугай» А. Шницлера (1918), «Принцесса Брамбилла» по Э.Т.А. Гофману (1920), «Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока (1922), «Розита» А. Глобы (1926).

163 *Ксаня* – Бутникова Ксения Яковлевна (1897–1992) – актриса, помощник режиссера. В 1915 г. окончила Мариинскую гимназию в Минске и уехала в Москву, где поступила в Школу театрального искусства Н.О. Массалитинова, Н.Г. Александрова, Н.А. Подгорного. С 1917 по 1923 г. участвовала в массовых сценах спектаклей Камерного театра и работала помощником режиссера. Сезон 1924–1925 гг. служила в Опытно-героическом театре Б.А. Фердинандова, 1925–1926 гг. – в Новом драматическом театре под руководством К.В. Эггерта. В 1926 г. перешла в Оперную студию К.С. Станиславского (позже Оперный театр им. К.С. Станиславского, затем Музыкальный театр им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко). С 1944 по 1959 г. – в труппе МХАТа (помощник режиссера). В 1949 г., в трудное для А.Г. Коонен и А.Я. Таирова время, Бутникова в письме Коонен благодарно обращалась по очереди к ним обоим: «<...> чудесный мой Капитан [*Бутникова и Коонен величали друг друга в письмах: Капитан и Юнга*], пригревший меня в дни моей бедной затерянной юности, меня – маленькую провинциалку. <...> Милый Александр Яковлевич, подчас строгий, но и добрый мой учитель, вы-

ведший меня на широкую дорогу искусства, первый научивший и давший мне такую специальность, которую я полюбила на всю жизнь <...>» (Автограф. – РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 207. Л. 12).

164 *Вера* – Эфрон Вера Яковлевна (1888–1945) – актриса Камерного театра (1915–1918). Училась на литературном отделении Женевского университета (1907–1910). Занималась в студии пластического танца Э.И. Рабенек, на драматических курсах С.В. Халютиной. После службы в Камерном театре работала инструктором драматического искусства при культурно-просветительной коллегии Виндаво-Рыбинской железной дороги, режиссером массовых представлений, заведовала музыкальной школой в Замоскворечье. С 1930 по 1942 г. – сотрудник Государственной библиотеки им. Ленина (ныне РГБ). Сестра С.Я. Эфрона, мужа М.И. Цветаевой.

165 *Смоленск* – о подготовке гастролей в Смоленске А.Г. Коонен писала в мемуарах: «Ценнин по поручению Таирова поехал на разведку. Вернувшись, он в полном упоении рассказывал, что город очень красивый, утопает в зелени, в Лопатинском саду играет оркестр, а в кафе подают кофе по-варшавски, с корицей, миндальные пирожные и даже плюшки. Одним словом – курорт. Перспектива провести лето в таких условиях показалась нам всем очень заманчивой» (Страницы жизни. С. 241).

По приезду в Смоленск А.Я. Таиров на общем собрании труппы выступил с воодушевляющей речью: «Театр – не развлечение для пресыщенного обывателя. Театр должен быть праздником. Должен будить мысль, воодушевлять зрителя!.. Мы призваны создать НОВЫЙ ТЕАТР и мы его создадим! ...Мы молоды, черт возьми! Мне, старшему среди вас, только 33 года! Все у нас впереди!» (*Строганская И.С.* О Камерном театре, А.Я. Таирове, Алисе Коонен и других. Машинопись. Начало 1970-х гг. – РГАЛИ. Ф. 2620. Оп. 3. Ед. хр. 566. Л. 8).

С приездом труппы Камерного театра в смоленских газетах появилось сообщение, что Союз тружеников сцены Смоленска и губернии протестует против гастролей москвичей, ибо в городе имеется 75 безработных актеров. Союз был вынужден дать официальное разъяснение и принять резолюцию: «<...> Общее Собрание считает своим долгом поставить в известность т. Таирова как руководителя Камерного театра, что со стороны Смоленского Союза Тружеников Сцены по вопросу о приезде этого театра никаких протестов не делалось, что весь этот вопрос является продуктом передачи фактов представителем Театрального Подотдела в извращенном виде, что Союз может только приветствовать приезд в наш город такого идейного театра, каким является Московский Камерный театр, и от всей актерской души пожелать ему быть любимым и по заслугам оцененным смоленской публикой» (Подписанная машинопись. – РГАЛИ. Ф. 2579. Оп. 1. Ед. хр. 1831).

В общей афише смоленских гастролей были заявлены следующие спектакли: «Океан» и «Профессор Сторицын» Л.Н. Андреева, «Павел I» Д.С. Мережковского, «Адриенна Лекуврёр» Э. Скриба и Э. Легуве, «Два мира» Т. Гедберга, «Принцесса Грёза» Э. Ростана, «Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса, «Тривиальная комедия» О. Уайльда, «В царстве скуки» Э. Пальерона, «Над пучиной» Г. Энгеля, «Сказка про волка» Ф. Мольнара (РГАЛИ. Ф. 2955. Оп. 1. Ед. хр. 19. Л. 10). Сохранившаяся скудная смоленская пресса не во всех случаях дает возможность прояснить, что из обещанного было поставлено и кем. Ясно только, что помимо А.Я. Таирова спектакли ставили А.Г. Крамов и В.Д. Королев, а также К.В. Эггерт и В.П. Базилевский. Имеются лишь сведения о предварительном распределении ролей (далеко не полном, в завершение было сказано: «Остальные

роли будут распределены потом») в спектаклях, которые должны были играть в Смоленске – «Принцесса Грёза», «Два мира», «Адриенна Лекуврёр», «Гибель “Надежды”», «Павел I», «В царстве скуки», «Профессор Сторицын», «Над пучиной», «Король-Арлекин» и «Голубой ковер» (см.: РГАЛИ. Ф. 2030. Оп. 2. Ед. хр. 94).

Подводя итоги гастролей, смоленский журналист писал: «После месячного пребывания труппы, после целого ряда поставленных ею пьес, к сожалению, констатируешь, что надежда эта труппа не оправдала. Ожидали, что труппа даст рабочим г. Смоленска народную драму, ожидали, что Советский театр Лопатинского сада будет центром культурной рабочей жизни, источником, который приобщит рабочих к красоте, искусству. Но что же мы видели? Что нам дала эта труппа? <...> Они нам дали мещанскую драму, великосветскую драму и совершенно почти не дали нам народной драмы. <...> А между тем рабочие жаждут народной драмы, они жаждут красоты, близкой их душе, их сердцу. <...>» (Известия Исполнительного Комитета Советов Западной области и Смоленского Совета Рабочих, Солдатских и Крестьянских Депутатов. 1918. № 158. 4 авг. С. 5). Ему вторил в «Журнале Отдела народного образования Западной области» другой рецензент под псевдонимом НЕМО: «...скомбинировав наспех 25–30 спектаклей для буржуазии и один для рабочих (“Гибель “Надежды”” Гейерманса), Московский Камерный театр окончил свои гастроли, не дав Смоленскому пролетариату ни новых форм, ни новых достижений своего искусства» (1918. № 7–8. С. 19). Здесь же сообщалось о прочитанной А.Я. Таировым 15 июля 1918 г. в Смоленске лекции «Театр и революция»: «В ней, в этой лекции, режиссер и идейный вдохновитель Камерного театра, прежде всего, выразил актерско-профессиональную предпосылку всей своей театральной теории. Насколько можно было уловить в его актерской красноречивости и многоречивости, сущность этой теории такова. “L’etat e’est mois” – “Театр – это я” <...>» (Там же. С. 20).

В московской же «Театральной газете» смоленский корреспондент заявлял, что гастроли сезона «Художественной драмы» идут с большим успехом: «Художественная сторона дела поставлена г. Таировым на должную высоту» (1918. № 26–29. 21 июля. С. 12), а по окончании летнего сезона на страницах того же издания обобщал впечатления: «Мы уже отчаивались было увидеть в этом сезоне что-нибудь действительно крупное, как вдруг, совершенно для нас неожиданно, приехала сюда труппа “художественной драмы” под руководством режиссера Московского Камерного театра А.Я. Таирова. – И теперь, когда кратковременный сезон окончился, толки и разговоры как о произведениях, поставленных ею, так и об ее исполнителях не умолкают, и, конечно, многие ждут более обстоятельной оценки прошедшего сезона, тем более что уровень театральной критики в местных газетах сильно понизился. Отзывы чрезвычайно редки, подвизаются на этом поприще большей частью случайные добровольцы, кому не лень, и дело по этой части обстоит у нас очень печально. <...> Труппа сильная, бюджет для летнего дела необыкновенно солидный – говорят, до 87 000 рублей (в месяц). Прежде всего приходится отметить, что в лице г. Таирова мы имели режиссера с большим вкусом, с большим художественным тактом, с большой эрудицией, энергией и настойчивостью и с тонким художественным чутьем. Его режиссура вне всякого упрека; с ним можно спорить, не соглашаться, но у него все делается сознательно, продуманно и искусно. В течение месячного сезона г. Таиров показал нам ряд прекрасно поставленных и срепетованных спектаклей <...>. Кто знает провинцию с ее спешной работой, когда все пьесы идут по два, по три раза, тот поймет, какой это колоссальный труд. Г-жа Коонен в “Адриенне Лекуврёр” создала

образ обольстительно изящной, мечтательной, утонченной женщины, всецело проникнутой красотой и поэзией любви. <...> В мужском персонале, несомненно более сильном, чем женский, мы видим крупную величину в лице г. Церетелли, хорошей игре которого несколько вредит манерность исполнения и ненужная местами приподнятость тона. <...> Тогда как большинство наших гастролеров повторяют “старую прогулку” и даже не всегда “на новый лад” – исполнители “художественной драмы” сделали настоящее живое дело. Бодростью веяло от них. Сборы от 1400 до 4700 р.» (1918. № 31–32. 11 авг. С. 14).

После возвращения Камерного театра в Москву пресса сообщала: «В Смоленске было дано 25 спектаклей, имевших очень большой успех, что видно и из суммы сделанных сборов: за 25 спектаклей взято 81 тысяча, т.е. 3250 рублей на круг. Из постановок Камерного театра были даны: “Покрывало Пьеретты”, “Король-Арлекин”, “Голубой ковер” и “Ящик с игрушками”. По техническим условиям не могли быть поставлены “Саломея” и “Фамира-Кифарэд» (1918. Вырезка без указания выходных данных. – РГАЛИ. Ф. 2030. Оп. 1. Ед. хр. 217. Л. 36).

- 166 *Мишка* – возможно, Миша Трубин, упомянутый в программке среди взрослых участников пародии «Благотворительный вечер в Смоленске», показанной в числе прочих 31 июля 1918 г. в «Прощальной вечеринке кабаре» в Смоленске.
- 167 *Репетиции «Грёзы»*. – «Принцесса Грёза» Э. Ростана. Поставлена в Смоленске, в Москве не была показана. Мелисинда – А.Г. Коонен, Бертран – Н.М. Церетелли, Жофруа Рюдель – Ю.Н. Васильев.
- 168 *...репетиция «Павла»*. – «Павел I» Д.С. Мережковского. Поставлен в Смоленске, в Москве не был показан. В заглавной роли – А.Г. Крамов.
- 169 *Блонье* – Сад Блонье – парк в центре Смоленска. Официально был заложен в 1830 г. на месте бывшей плац-парадной площади.
- 170 *Базилевский (по сцене Болтин) Владимир Платонович* (1886–1932) – актер МХТ и Первой студии с 1908 по 1915 г. В 1918 г. в Смоленске играл в спектаклях Камерного театра «Адриенна Лекуврёр», «Прощальная вечеринка кабаре». В 1920-х гг. актер Театра русской драмы в Минске, руководитель минского Театра революционной сатиры, а также многих других коллективов. В 1921 г. играл в Калуге.
- 171 *«Арлекин»* – «Король-Арлекин» Р. Лотара (перевод А.А. Александрова). Камерный театр. Постановка А.Я. Таирова. Художник – Б.А. Фердинандов. Музыка А. Фортера. Премьера – 29 ноября 1917 г.
- 172 *«Сторицын»* – «Профессор Сторицын» Л.Н. Андреева. Поставлен в Смоленске, в Москве не игрался. Заглавную роль исполнял К.Г. Сварожич.
- 173 *Крамов Александр Григорьевич* (1885–1951) – артист, режиссер, педагог, театральный и общественный деятель. Много играл в провинции, с 1913 г. в Театре К.Н. Незлобина, затем в мейерхольдовской Студии на Бородинской. В 1923 г. недолго в Театре Революции и в «Кривом Джимми». В 1923–1933 гг. в Театре МГСПС. С 1933 г. в труппе Харьковского русского драматического театра, с 1936 г. и до конца жизни его художественный руководитель. В 1918 г. принимал участие в летнем сезоне Камерного театра в Смоленске, начав сотрудничество с театром еще в конце сезона в Москве (номера для «Кабаре»).
- 174 *«Хан»* – настоящее имя Н.М. Церетелли – Саид Мир Худояр Хан. В спектакле «Голубой ковер» Церетелли играл роль хана. А.Г. Коонен писала: «Великолепен был Церетелли в роли хана. Он был так естествен в образе восточного владыки, что мы шутили, уверяя его, будто он играет собственного деда – эмира бухарского» (Страницы жизни. С. 230).

- 175 *Васильев Юрий Николаевич* (1898 – после 1939) – актер. С 1917 по 1920 г. в труппе Камерного театра, с 1922 г. в Первой студии МХТ, затем до 1933 г. во МХАТе Втором. С 1933 по 1936 г. в Театре им. ВЦСПС, затем сезон 1936–1937 гг. в Реалистическом театре. В Смоленске сыграл: Скапино («Король-Арлекин»), Жофруа («Принцесса Грёза»), Кобуса («Гибель “Надежды”»).
- 176 *Королевы* – Королев Владимир Данилович (1885–1966) – актер и режиссер, окончил Курсы драмы Адашева, где играл в ряде спектаклей Е.Б. Вахтангова, участник Первой студии МХТ, с 1918 по 1948 г. в труппе Камерного театра (с перерывами). Королева (во втором замужестве Козицкая) Зоя Михайловна (1894–1965), жена В.Д. Королева. Родители знаменитой Гули (наст. имя Марионелла) Королевой, киноактрисы, герой Великой Отечественной войны. В Смоленске В.Д. Королев сыграл: Арлекина («Покрывало Пьеретты»), Эразма («Принцесса Грёза»), Александра («Павел I»), принца Эццо («Король-Арлекин»), Баренда («Гибель “Надежды”»), Володю («Профессор Сторицын»), Полишинеля («Ящик с игрушками»), Мишоне («Адриенна Лекуврёр») и др.
- 177 «*Ранфт*» – музыкальный магазин «Ранфт и Гартван» в Смоленске.
- 178 *Лопатинский сад* – парк в центре Смоленска. Был создан в 1874 г. на месте бывшей Королевской крепости по приказу губернатора Александра Григорьевича Лопатина, чьим именем впоследствии и был назван.
- 179 «*Мозаика*» – ресторан в Смоленске.
- 180 «*Ящик*» – «Ящик с игрушками» пантомима на музыку К. Дебюсси. Камерный театр. Постановка А.Я. Таирова. Художник Б.А. Фердинандов. Премьера – 21 декабря 1917 г.
- 181 *...убийство Мирбаха...* – 6 июля (по новому стилю) 1918 г. в Москве левыми эсерами Я.Г. Блюмкиным и Н.А. Андреевым был убит посол кайзера Вильгельма II в советской России граф Вильгельм фон Мирбах (1971–1918).
- 182 «*Пучина*» – «Над пучиной» – драма Г. Энгеля. Поставлена в Смоленске, в Москве не игралась. В спектакле были заняты: М.Г. Егорова (Стина Кос), И.С. Строганская (Вестфален), Н.М. Церетелли (пастор Гольм), К.Г. Сварожич (Зиверт) и др.
- 183 *Фердинандов Борис Алексеевич* (1889–1959) – актер театра и кино, режиссер, педагог, художник и теоретик театра, драматург, переводчик, мемуарист. С 1911 по 1912 г. входил в труппу МХТ. В 1914 г. подписал контракт с Камерным театром, но был призван на военную службу и работу в Камерном театре мог начать лишь в 1917 г., где служил по 1918, а затем с 1919 по 1921 и с 1923 по 1925 г. Был художником спектаклей «Король-Арлекин», «Ящик с игрушками» (оба – 1917), «Адриенна Лекуврёр» (1919), членом режиссерского управления и педагогом. Участник вторых зарубежных гастролей Камерного театра. Основатель (вместе с В.Г. Шершеневичем) в 1921 г. Опытного-героического театра.
- 184 *Эггерт Константин Владимирович* (1883–1955) – актер, режиссер театра и кино. С 1912 г. актер МХТ. С 1917 по 1923 г. в труппе Камерного театра (с перерывом: в 1919 г. в Театре-студии ХСПРО, в 1920–1921 гг. в Театре РСФСР 1; в том же сезоне руководил Рогожско-Симоновским театром). В 1923 г. работал как режиссер в театре «Романеск». С 21 августа 1923 по 1 сентября 1924 г. в труппе Малого театра. С 1924 по 1938 г. актер, сценарист и режиссер киностудии «Межрабпом-Русь» (с 1928 г. «Межрабпомфильм», с 1936 г. «Союздетфильм»). В 1938 г. репрессирован, с 1938 по 1946 г. главный режиссер Театра музыкальной драмы и комедии в Ухте. С 1946 г. актер и режиссер Пензенского театра им. А.В. Луначарского. Про участие К.В. Эггерта в смоленском сезоне рецензент

- писал: «Корректный г. Эггерт выступал довольно часто, но в итоге ни одна роль не выдвинулась» (Театральная газета. 1918. № 31–32. 11 авг. С. 14).
- 185 «Сказка про волка» Ф. Мольнара. Поставлена в Смоленске, в Москве не игралась. В спектакле были заняты: Е.А. Уварова (Вильма), А.Г. Крамов (Эйген) и др.
- 186 «Адриенна» – «Адриенна Лекуврёр» Э. Скриба и Э. Легуве. Поставлена в Смоленске задолго до московской премьеры 1919 г. В спектакле были заняты А.Г. Коонен (Адриенна), Е.А. Уварова (герцогиня Атенаиса д’Омон), И.С. Строганская (принцесса Бульонская), Н.М. Церетелли (граф Морис Саксонский), В.Д. Королев (Мишоне) и др.
- 187 *Французов – Попов-Французов Александр Федорович* – актер.
- 188 *Премьера «Адриенны»...* – Смоленская пресса отзывалась о спектакле по-разному: одни называли спектакль «лучшей постановкой сезона, прошедшей с огромным успехом» (Известия Исполнительного комитета Советов Западной области и Смоленского Совета рабочих, солдатских и крестьянских депутатов. 1918. № 154. 31 июля. С. 5); другие в той же газете писали: «Тот внешний блеск, придворный лоск, которыми богато обставлена драма, оставляли холодным зрителя, оставляли безучастными даже самых романтических зрительниц. <...> трагедия придворной артистки, оторвавшейся от жизни, витающей в сферах и не имеющей никаких связей с подлинной общественностью. <...> “Адриенна Лекуврёр” – чуждый и непонятный жест умирающего искусства» (1918. № 152. 28 июля. С. 5); третьи на тех же страницах утверждали: «Эта вещь по содержанию и по выполнению не лучше и не хуже всех остальных, о ней отдельно говорить не приходится» (1918. № 160. 7 авг. С. 3).
- 189 «Кабаре» – «Прощальная вечеринка кабаре» – спектакль в стиле театра миниатюр, поставленный усилиями В.П. Базилевского и В.А. Громеко. Был сыгран 18 (31) июля 1918 г., на закрытии гастролей Камерного театра в Смоленске. Смоленские «Известия» писали: «Этот “Капустник” является продолжением, составной частью, так сказать, эпилогом всей деятельности труппы Камерного театра в области чистого, единого и внеклассового искусства, о котором так красноречиво и живописно глаголил теоретик и представитель этого театра. <...> В этом “Капустнике” мы видели и притон подозрительных личностей за обычным делом: дракой, выпивкой и пр., трагедию апашей, промышленную кокетку – танцовщицу с подобающими поклонниками, которые у нее на каждой руке по паре. <...> Во всем трафарет, шаблон, кривлянье и пошлость изжитого декадентского пошиба. Ясно чувствуется “чистое искусство” бить по нервам и вызвать хлопанье рук и ног буржуев, сидящих за столиками <...>» (1918. № 160. 7 авг. С. 3).
- 190 *...вальсы с Церетелли*... – В спектакле «Прощальная вечеринка кабаре» А.Г. Коонен и Н.М. Церетелли исполняли вальс «Boston» в III отделении вечера.
- 191 *Понимаю одно, что убила человека...* – В эти же июльские дни А.Я. Таиров посылает А.Г. Коонен письмо: «Итак, Алиса, прощайте! Если бы Вы знали, как ждал я все время, что Вы постучитесь ко мне, что Вы придете, что все разговоры, все слова, все непонимания – все [развеется] от одного Вашего движения, движения, в котором я снова почувствую как бы Вас... “Но Вы – Вы не пришли”, так поется в цыганском романсе. Итак, прощайте! Прошу Вас, отнеситесь ко мне серьезно и дружески. Мне очень скверно, я очень нетверд – дайте мне окрепнуть, дайте перебороть себя – я буду Вам благодарен за это. Я очень слаб, но не настолько, чтобы нуждаться в сожалении или в сладостном страдании. Прощайте, Алиса! Очевидно, чудес не бывает» (Автограф. – ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. РО. Ф. 467. Ед.хр. 212;

- было опубликовано с некоторыми разночтениями и без указания места хранения подлинника в книге: *Элкана А. Александр. Алиса. Камерный театр. С. 273*).
- 192 *Королев, Фердинандов, Эггерт и компания хулиганят и собираются оставаться на зиму в Смоленске.* – После официального закрытия гастролей Камерного театра в Смоленске часть труппы продолжала играть спектакли в августе под маркой «с участием и под руководством артистов Камерного театра», в том числе «Океан» Л.Н. Андреева (режиссер неизвестен), «Зимний сон» М. Дрейера (режиссер К.В. Эггерт), «Хирургия» по А.П. Чехову (режиссер В.П. Базилевский).
- 193 *...5 августа...* – Здесь описка: речь идет о 5 сентября. В «Кратких выписках из дневников» в связи с теми же событиями говорится именно о 5 сентября (Автограф. – РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 125. Л. 7об.).
- 194 *Головина* – Головина Ольга Федоровна – актриса, в МХТ с 1907 по 1911 г., вместе с А.Г. Коонен играла в «Синей птице». Или Головина Александра Аркадьевна (1887–1980) – актриса, в МХТ с 1908 по 1910 г. Выступала в провинции, жена антрепренера Свириденко-Бороздина.
- 195 *С извинениями за свое неприличие.* – Скорее всего речь идет о самовольных спектаклях в Смоленске под маркой Камерного театра. Автор рецензии в смоленском «Журнале Отдела народного образования Западной области» писал: «Уехал Камерный театр – остались его эпигоны. Август месяц в Смоленской театральной хронике отмечен разгаром эпигонизма. В театре Совета (бывшего Лопатинского сада) осталась “часть труппы” камерников. <...> В работах этой труппы обозначилось два противоположных течения: с одной стороны, тяготение некоторых артистов (Эггерт и др.) к идее таировского театра, с другой, стремление к психологическому реализму Станиславского (Базилевский и др.). Как бы, однако, там ни было, но о постановках этой части таировской труппы долго говорить не приходится. Центральные ее постановки: “Тот, кто получает пощечины” (Л. Андреева) и “Мистер Гоббс” (Джерома К. Джерома) никоим образом нельзя назвать удачными: слабые постановки, слабая игра. Да, как мне кажется, театр, создавший эти постановки, за лучшим и не гнался» (1918. № 7–8. С. 20).
- 196 *Получено письмо от Экстер: «есть возможность иметь театр, немедленно выезжайте».* – Речь идет о возможных гастролях в Киеве. В мемуарах А.Г. Коонен упоминает не о письме, а о телеграмме (Страницы жизни. С. 242).
- 197 *Цибик* – прозвище няни семейства Коонен: «Она считалась у нас членом семьи, вела хозяйство и была для нас как бы второй матерью. Маленькая, худенькая, мы звали ее Цибиком за малый рост, она еще помнила крепостное право. Отец ее был крепостным графа Шереметева» (Страницы жизни. С. 12).
- 198 *Горев Аполлон Федорович (1887/9–1912)* – артист МХТ с 1907 г. Сын актеров Ф.П. Горева (Васильева) и Е.Н. Горевой. В связи с его приходом в МХТ А.Г. Коонен делает несколько записей в дневнике от 19 декабря 1906 г. и 9 января 1907 г. соответственно: «С января у нас появится новая личность в театре – сын Горева – будет в труппе. Говорят, очень красивый. Меня это известие обрадовало, заинтересовало и разволновало ужасно!» (Три тетрадки Алисы Коонен. С. 58–59), «Был в театре новый актер Горев. Интересный мальчик, но во все не такой уж красивый, как говорили. А все-таки что-то подмывает влюбить его в себя или, по крайней мере, заставить ухаживать за собой...» (Там же. С. 75). Сохранилась фотография А.Ф. Горева с дарственной надписью: «Маленькой, прекрасной Але – преданный Аполлон. 1909. апреля 27-го. СПб.» (личный архив А.Б. Чижова). Умер от туберкулеза.

- 199 *«Редкий случай! – Алиса Коонен и Аполлон Горев – вальс!»* – Часто ли вальсировали А.Г. Коонен и А.Ф. Горев в реальности, неизвестно, но пьесу собственного сочинения – не на сцене, а в жизни – они охотно представляли: «...он [Горев. – М.Х.] с увлечением рассказал мне свой план, по которому мы с ним, недолго думая, разыграли любовный водевиль. В четыре часа дня, когда в Большом, Малом и Художественном театрах заканчивались репетиции, актеры имели обыкновение прогуливаться по Петровке и Кузнецкому мосту, обмениваясь свежими новостями. В это время Горев брал извозчика, мы усаживались в сани, он, нежно склонившись к моему плечу, обнимал меня за талию, я отвечала ему томными улыбками, и мы за двугривенный два или три раза проезжали по Петровке и Кузнецкому из конца в конец. <...> Скоро в театре заговорили о нашем романе, а мы, на глазах у всех обмениваясь нежными взглядами, от души забавлялись этой игрой» (Страницы жизни. С. 44–45).
- 200 *Мухина Вера Игнатьевна (1889–1953)* – скульптор. В период с 1916 по 1917 г. создала для Камерного театра эскизы костюмов к спектаклю «Покрывало Пьеретты» А. Шницлера – Э. Донаньи, а также эскизы декораций и костюмов к неосуществленному спектаклю «Роза и Крест» А. Блока. Не были воплощены и ее эскизы костюмов к уже шедшему спектаклю «Ужин шуток» С. Бенелли. Для сцены Камерного театра она выполнила декоративный лепной портал по мотивам древнегреческого искусства для спектакля «Фамира-Кифарэд» И.Ф. Анненского в постановке А.Я. Таирова.
- 201 *... письма Васи из Бретани...* – Лето 1911 г. семьи В.И. Качалова и К.С. Станиславского провели в Бретани.
- 202 *[Вырван лист.]* – Возможно, ликвидирована запись от 13 октября 1918 г., поскольку в «Кратких выписках из дневников» это число фигурирует: «Письмо от Королева в Правление. Уходит» (Автограф. – РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 125. Л. 70б).
- 203 *Сегодня письмо от Эггерта – уходит.* – Письмо было адресовано «Моим товарищам по сцене “Камерный театр”»: «Не причины разных психологических тонкостей, не вера или не вера в возможность дальнейшего существования Театра, а лишь катастрофическое положение моих личных материальных дел, неразрывно связанных с моей дочерью и так внезапно нагрянувших, заставляют меня уйти из Театра в тот момент, когда я должен был бы быть деятельным его работником. Я ухожу в другой театр только потому, что он спасает меня от безвыходного положения. <...> Нам не по пути: вы идейные борцы искусства, я – торгаш, ремесленник... Отныне я резко ухожу от идейной борьбы и иду туда, где деньги. Я кончил... <...> Друзья мои! Я протягиваю вам свою руку, и если она останется в воздухе, я не рассержусь, даже тени негодования не промелькнет на моем лице – я знаю, вам тяжело, вам горько и обидно за мой “поступок” – в нем вы видите лишь грязь и подлость! <...> Для вас я сейчас умираю. У меня у самого такое же ощущение, и поэтому мне хочется сказать вам много, много сказать. <...> Вижу я и честолюбие свое и досаду, не вижу лишь – вот счастье – зависти ни к кому. <...> Я знаю, что сердца ваши сейчас черствы, вы не верите в искренность моих слов и пожеланий, вам непонятен мой поступок, вы называете “барона” всяческими нелестными для него словами. Я принимаю их как должное. Я не дождался Александра Яковлевича, мне было бы слишком тяжело говорить с ним, но иначе поступить, как поступил, не мог бы. Я умер раньше, чем приехал тот человек, который мог бы поддержать меня. Нет – он тоже не мог бы! Утешает меня мысль, что с приездом Александра Яковлевича вы все-таки справитесь и Театр будет – дай бог – в это я верю. <...>

- Я мысленно обнимаю и целую вас всех. Обнимаю крепко, крепко для меня дорогого Александра Яковлевича, крепко жму его руку и говорю: “Спасибо, Вы мне дали много, спасибо!..” Очень, господа, глупо все построено на этом свете. Прощайте» (Автограф. – РГАЛИ. Ф. 2579. Оп. 1. Ед. хр. 1409). К.В. Эггерт уехал работать в Калугу, затем в сезон 1919/1920 гг. входил в труппу театра ХПСРО под руководством Ф.Ф. Комиссаржевского. После его закрытия волился в Театр РСФСР-1 (1920–1921).
- 204 *Ясно, что здесь, в Москве, театра не будет.* – Пессимизм не оправдался: помещение театра на Тверском бульваре, находившееся в распоряжении антрепренера Я. Южного с его Театром миниатюр, было возвращено А.Я. Таирову, несмотря на то, что на него претендовала и Первая студия МХТ.
- 205 *...приглашение в спектакль «Стенька Разин».* – «Стенька Разин» В.В. Каменского репетировался труппой, собранной из разных театров «в порядке мобилизации», в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской. Режиссеры А.П. Зонов и В.Г. Сахновский. Художник П.В. Кузнецов. А.Г. Коонен вспоминала: «...я вдруг получила бумагу, в которой значилось, что я мобилизована в Театр имени Комиссаржевской на роль принцессы Мейран в пьесе Василия Каменского “Стенька Разин”. Премьера спектакля была приурочена к первой годовщине Великой Октябрьской революции» (Страницы жизни. С. 242). Премьеру сыграли во Введенском народном доме, спектакль прошел всего несколько раз.
- 206 *Каменева (урожд. Бронштейн, наст. фам. Розенфельд) Ольга Давидовна (Давыдовна) (1883–1941)* – деятель российского революционного движения, заведующая ТЕО Наркомпроса с сентября 1918 по сентябрь 1919 г., позже – Художественно-просветительским подотделом МОНО. Сестра Л.Д. Троцкого и первая жена Л.Б. Каменева.
- 207 *...вызвана на чтение пьесы.* – Об этой читке А.Г. Коонен вспоминала: «Когда я вошла в театр, ни о какой репетиции еще не было и речи. В зале и на сцене царило вавилонское столпотворение. Народу было видимо-невидимо. Пьесы никто не читал, даже режиссеры Зонов и Сахновский. Актеры, мобилизованные для участия в этом спектакле из Художественного, Незлобинского и других театров, недоуменно спрашивали друг друга, для чего их собрали. Вдруг откуда-то появился очень веселый Вася Каменский, потрясая над головой толстой рукописью. Это сразу вызвало оживление, и обрадованные режиссеры усадили его читать пьесу» (Страницы жизни. С. 242).
- 208 *С дублершей.* – Дублерши у А.Г. Коонен в спектакле «Стенька Разин» не было.
- 209 *... репетиция в «чужом» театре.* – Репетиция в помещении РТО на Большой Никитской, 19.
- 210 *Страстной* – Страстной монастырь, был основан в 1654 г. царем Алексеем Михайловичем на месте встречи москвичами у ворот Белого города Страстной иконы Божией Матери, по которой и получил свое название. В 1919 г. был упразднен, в 1937 г. в ходе реконструкции ул. Горького (Тверской) и Пушкинской площади его постройки были снесены. Сейчас на месте монастыря – памятник А.С. Пушкину, сквер и кинотеатр «Пушкинский».
- 211 *Лемм Зинаида Григорьевна (1895–1935)* – актриса, помреж. В 1917–1924 гг. в труппе Камерного театра, в 1924–1925 гг. в Новом драматическом театре под руководством К.В. Эггерта. С 1925 г. и до конца жизни помреж во МХАТе Втором.
- 212 *... мечтаем об Украине, о Вене и Будапеште.* – Из Киева А.Я. Таиров привез контракт на гастроль, показавшийся всем фантастическим: Киев–Харьков–Одесса–Вена–Будапешт. Гастроли не состоялись.

- 213 *Сейчас Александр Яковлевич будет ставить «Зеленого попугая». К празднествам.* – Спектакль А.Я. Таирова по пьесе А. Шницлера (художник Г. Якулов) шел первым актом вечера из трех отделений (II отделение – кукольная комедия «Война Королей», постановка художников Ю.А. Оболенской и К.В. Кандаурова; III отделение – выступление Студии танцев Э.И. Рабенек) в дни празднования годовщины Октябрьской революции (6 и 7 ноября 1918 г.). Этим действием Театральный отдел Наркомпроса открывал Клуб-мастерскую искусств «Красный петух» (бывш. «Питтореск»). А.Г. Коонен не была занята в спектакле.
- 214 *...фешенебельный концерт в честь вояки Луначарского...* – Луначарский Анатолий Васильевич (1875–1933) – писатель, общественный и политический деятель, переводчик, публицист, критик, искусствовед. С октября 1917 по сентябрь 1929 г. нарком просвещения, в ведении которого находились театры. Способствовал возвращению Камерному театру здания на Тверском бульваре, 23; распорядился выделить средства для перестройки зала на 800 мест, ратовал за присвоение театру звания академического. Чествование А.В. Луначарского артистами московских и петроградских театров проходило в кафе на Петровских линиях (бывш. ресторан «Элит», ныне отель «Будапешт»): «Зал кафе был красиво декорирован. Тов. Луначарский скромно сидел у одного из столиков трибуны и смущенно выслушивал многочисленные приветствия. Распоряжался интересным вечером бодрый и хлопотливый режиссер А.А. Санин. От государственного Малого театра приветствовал тов. Луначарского артист Южин. <...> От Московского Художественного театра – В.И. Немирович-Данченко. <...> От Камерного театра – А.Я. Таиров. <...> Затем началось концертное отделение <...> Выступала артистка Ермолова, Нежданова, балерина Гельцер, пианист Гольденвейзер, Петров, балерина Балашова и много других. Дирижировал оркестром Э. Купер, [выступали] Жуков, Коонен. Концертное отделение, очень удачно составленное, затянулось до третьего часа ночи» (Чествование тов. А.В. Луначарского // Известия ВЦИК. 1918. 11 дек. № 271. С. 4).
- О концерте в честь Луначарского в декабре 1918 г. А.Г. Коонен вспоминала: «Решено было сразу же по приезде Анатолия Васильевича устроить ему встречу. Каждый театр должен был приготовить какое-нибудь веселое выступление. Чествование состоялось в бывшем ресторане “Элит”. Театры проявили большую изобретательность, было много интересных номеров. Я выступала в костюме принцессы Мейран с шуточным текстом, специально написанным Васей Каменским. Стихи были на выдуманном русско-персидском языке, что вызвало бурное веселье в зале. Атмосфера вечера была непринужденной и очень теплой. Было шумно, весело. Анатолий Васильевич очаровал всех своей необыкновенной простотой, блестящим остроумием, обаянием. Перспектива работать под руководством Луначарского вселяла самые радужные надежды» (Страницы жизни. С. 243).
- 215 *Вечер в «Питтореске», с большевиками.* – Кафе «Питтореск» было открыто на Кузнецком Мосту (ныне Московский дом художника) в январе 1918 г. (затевалось летом 1917 г.) известным предпринимателем и булочником Н.Д. Филипповым. В оформлении приняли участие многие известные художники: по эскизам Г.Б. Якулова на темы стихотворения А.А. Блока «Незнакомка» стены были расписаны художниками Л.А. Бруни, А.А. Осмеркиным, Н.А. Удальцовой, потолок – В.Е. Татлиным, дизайн необычных светильников из гнутой жести разрабатывал А.М. Родченко. В кафе имела эстрада, на которой выступали В.В. Маяковский, Д.Д. Бурлюк, В.В. Каменский. Г.Б. Якулов называл

- кафе «мировым вокзалом искусства», с барабана (арены) которого будут возвещаться «приказы по армии мастерам новой эры» (*Каменский В. Путь энтузиаста // Каменский В. Танго с коровами. Степан Разин. Звучаль веснянки. Путь энтузиаста. М., 1990. С. 519*). К осени 1918 г. кафе перешло в ведение театрального отдела Наркомпроса и получило новое название – «Красный петух». Это место, ставшее своеобразным клубом работников искусств, посещали В.Э. Мейерхольд, В.Я. Брюсов, В.В. Маяковский, а также деятели Наркомпроса, включая А.В. Луначарского. «Красный петух» был закрыт в 1919 г. А.Г. Коонен по привычке называет «Красный петух» «Питтोरеском». В «Кратких выписках из дневников» у А.Г. Коонен сделана уточняющая запись: «Вечер в “Питтореске” с Каменевоу. [Нрзб.]. Блок...», имеется более поздняя приписка: «Александр Яковлевич разругался с Каменевоу» (Автограф. – РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 125. Л. 8).
- 216 *Вечер в «Элите». Доклад Александра Яковлевича. – «Элит» («Элита»)* – одно из поэтических кафе, открывшееся в апреле 1918 г. на Петровских линиях. Возможно, что его владельцем был И.Г. Эренбург, который это не афишировал. В отличие от «Питтореска» авангардисты и революционеры это кафе не посещали. Здесь можно было встретить А.Н. Толстого, Е.Н. Чирикова, В.Ф. Ходасевича, К.Д. Бальмонта, В.М. Инбер, М.И. Цветаеву, Л.Н. Столицу, выступавших с литературными чтениями. В конце 1918 г. Художественно-просветительный союз рабочих организаций устраивал ряд бесед о театре на тему «Путь к пролетарскому искусству». Первая беседа проходила 18 ноября в кафе Ц.Р.К. (Петровские линии, бывший «Элит»). «Известия ВЦИК» сообщали: «...беседа о театре прошла многолюдно, довольно оживленно, но с малой пользой для друзей чаемого пролетарского театра. Докладчик А.Я. Таиров во вступительном слове развил те основоположения, на которых зиждется Камерный театр. Ничего по существу нового он не сказал. <...> Овации, сопровождавшие выступление К.С. Станиславского, явно показали преобладающее настроение большинства собрания. Между тем К.С. Станиславский определенно признал себя представителем буржуазного театра, который все хоронят и который все же не умирает <...>» (1918. № 253. 20 нояб. С. 4).
- 217 Возможно, перед этой записью отсутствуют листы, поскольку в «Кратких выписках из дневников» есть выписка от 8 декабря 1918 г.: «Вернулся Володя Соколов в театр» (Автограф. – РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 125. Л. 8).
- 218 *...с Натальей Юльевной. – Шиф (Шифф) Наталья Юльевна – жена Г.Б. Якулова, хозяйка «художественного» салона на Никитском бульваре, первая российская манекенщица. Считалась прототипом Зои Пельц из пьесы «Зойкина квартира», а также Геллы из романа «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова. В.А. Лёвшин вспоминал: «...жена Якулова, Наталия Юльевна Шиф, – женщина странной, броской внешности. Есть в ней что-то от героинь тулуз-лотрековских портретов. У нее великолепные золотистые волосы, редкой красоты фигура и горбоносое, асимметричное, в общем, далеко не миловидное лицо. Некрасивая красавица. О ней говорили по-разному. Иные восхищались ее элегантностью и широтой. Других шокировала свобода нравов в ее доме. Студия Якулова пользовалась скандальной известностью. Здесь, если верить слухам, появлялись не только люди богемы, но и личности сомнительные, каких немало расплодилось в эпоху нэпа» (*Лёвшин В.А. Садовая 302-бис // Воспоминания о Михаиле Булгакове / Сост. Е.С. Булгакова, С.А. Ляндрес. М., 1988. С. 171*). В 1928 г. была арестована и сослана.*
- 219 *Лурье Артур Сергеевич (наст. Лурья Наум Израилевич) (1892–1966)* – композитор, теоретик музыки, критик. С 1918 по 1921 г. работал начальником Музотдела Наркомпроса.

- 220 ... *показываемся Луначарскому*. – Приветствуя театральную Москву на вечере в свою честь, А.В. Луначарский объявил, что в ближайшие дни начнет знакомство с театрами и предложил художественным руководителям самим выбрать спектакль для показа. А.Я. Таиров решил показать «Саломею» О. Уайльда (преьера 9 октября 1917 г.) как наиболее полно отражающую творческое лицо театра. А.Г. Коонен пишет: «Через несколько дней был назначен просмотр. Шел он днем, без публики. В помещении, как и всюду в то время, было нетоплено, Анатолий Васильевич и несколько человек вместе с ним вошли в зал, не раздеваясь. Но когда открылся занавес и Луначарский увидел на сцене полуобнаженных актеров, он встал и сбросил свою меховую доху. Это нас очень тронуло, спектакль шел с большим подъемом» (Страницы жизни. С. 243).
- 221 Возможно, перед этой записью отсутствуют листы, поскольку в «Кратких выписках из дневников» есть выписка от 13 декабря 1918 г.: «Вернулся Карабанов» (Автограф. – РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 125. Л. 8).
- 222 «*Пьеретта*». *Введенский народный дом*. Таиров – Арлекин. – А.Я. Таиров заменял в районном спектакле «Покрывало Пьеретты» внезапно заболевшего А.А. Чаброва в роли Арлекина.
- 223 *Годовщина театра*. – Камерному театру 4 года.
- 224 Вальс «*Retenberance*» *Джойса...* – Вальс «Воспоминание» Арчибальда Джойса (1871–1963), британского эстрадного композитора и дирижера. Джойс считался «королем английского вальса».
- 225 *Виницкая Александра Иосифовна (Осиповна)* – известная в Москве портниха, приятельница А.А. Экстер. Была художником по костюмам спектаклей «Фамира-Кифарэд» и «Адриенна Лекуврёр», женских костюмов в «Принцессе Брамбилле» и «Благовещении». А.Г. Коонен писала: «Выполнить костюмы в ту пору было нелегко. Эпоха “Адриенны Лекуврёр” требовала шелка, бархата, дорогих тканей и, главное, хороших мастериц, которых у нас в театре не было. <...> Увидев эскизы Фердинандова к “Адриенне Лекуврёр”, она [Виницкая. – М.Х.] загорелась желанием одеть спектакль. Костюмы нуждались в тщательной обработке деталей – этого требовал стиль эпохи. Виницкая щедро открыла сундуки, где у нее хранились обрезки тканей, оставшихся от туалетов ее бывших богатых заказчиц. Эти лоскуты она великолепно использовала на всевозможные рюши, розетки, цветы, ленты и т. д., украсившие костюмы Адриенны, принцессы и знатных дам. Виницкая сумела увлечь своих бывших мастериц необычной для них задачей, они трудились ночами не покладая рук и блистательно выполнили все костюмы. Одна из мастериц, которая шила красный бархатный халат Адриенны для последнего акта, очень тронула меня, рассказав, что не спала несколько ночей, придумывая, как объединить линию Ватто с античными линиями, как того требовал эскиз. Большому искусству этих тружениц и заботам самой Виницкой я была обязана тем, что из четырех костюмов Адриенны – три служили мне беспрерывно все двадцать девять лет жизни этого спектакля» (Страницы жизни. С. 250–251).
- 226 *Готлиб Давид Львович* – врач, специалист по женским болезням.
- 227 ...*пятнадцатилетнее рождение Таирова*. – Таирову исполнилось 35 лет.
- 228 *Егорова (в замуж. Вибер) Мария Георгиевна* – актриса театра и кино. В 1919–1920 и 1923–1925 гг. в труппе Камерного театра. С 1921 по 1923 г. жила в Берлине, выступала в русских театральных антрепризах, в том числе под руководством Н.О. Массалитинова. В конце 1920-х гг. актриса Театра МГСПС, в 1934–1936 гг. в труппе МХАТа (актриса переменного состава). Жена Е.К. Вибера.

- 229 *Луша* – неустановленное лицо.
- 230 *Наталья Ефимовна* – неустановленное лицо.
- 231 *Крэг Эдвард Генри Гордон* (1872–1966) – английский режиссер, художник, теоретик театра. В своей постановке «Гамлета» в МХТ (1911) Крэг предполагал отдать А.Г. Коонен роль Офелии, но в спектакле в итоге играла О.В. Гзовская. А.Г. Коонен Г. Крэг подарил свою фотографию с надписью: «Моей идеальной Офелии – мисс Коонен» (Страницы жизни. С. 135). Познакомились А.Г. Коонен с Г. Крэгом еще раньше, в Петербурге, где Крэг полусуто заявил К.С. Станиславскому: «Что вы скажете, если я увезу мисс Коонен в Италию и сделаю для нее маленький театр, где она будет играть одна? Мне кажется, это может быть интересным экспериментом» (Там же. С. 134).
- 232 *Дорогой Киска...* – Обращение к А.Я. Таирову.
- 233 *Открытая генеральная «Адриенны»*. – «Адриенна Лекуврёр» Э. Скриба и Э. Легуве (перевод А. Иванова). Камерный театр. Постановка А.Я. Таирова. Художник Б.А. Фердинандов, музыка А.Н. Александрова. Премьера – 25 ноября 1919 г.
- 234 *Мой первый настоящий успех актрисы*. – А.Г. Коонен выступала в заглавной роли Адриенны Лекуврёр.
- 235 *Эфрос Николай Ефимович* (1867–1923) – театральный и кинокритик, журналист, редактор, сценарист, драматург, переводчик, историк театра, историограф МХАТа. А.Г. Коонен причисляла его восторги после генеральной «Адриенны Лекуврёр» к неожиданным: «Очень удивил меня Н.Е. Эфрос. Большой друг Художественного театра, он сердился на меня за уход от Станиславского и весьма сдержанно относился к моим работам в Камерном театре. Теперь он горячо поздравил меня и сказал, что рад и счастлив видеть то, как блестяще удалось мне в этой роли объединить традиции Станиславского с новаторством Таирова» (Страницы жизни. С. 252).
- 236 *Эфрос Абрам Маркович* (1888–1954) – искусствовед, литературовед, театровед, поэт и переводчик. Составитель и автор предисловия к книге «Камерный театр и его художники: 1914–1934» (М., 1934).
- 237 *Бальмонт Константин Дмитриевич* (1867–1942) – поэт-символист, переводчик, эссеист. В его переводе в Камерном театре шли «Сакунтала» Калидасы, «Жизнь есть сон» П. Кальдерона и «Саломея» О. Уайльда. После генеральной «Адриенны Лекуврёр» Бальмонт преподнес А.Г. Коонен сонет.
- 238 *...девочки*. – Дочери Ж.Г. Коонен, Нина (см. коммент. 372) и Валентина (1904–1920) Сухоцкие.
- 239 *Шура* – неустановленное лицо.
- 240 *Кира – Алексеева (Фальк) Кира Константиновна* (1891–1977) – дочь М.П. Лилиной и К.С. Станиславского.
- 241 *Лиля – Шик (Шик-Елагина) Елена Владимировна* (1895–1931) – актриса, режиссер и педагог. Участница Мансуровской и Третьей студий Е.Б. Вахтангова. Приятельница А.Г. Коонен, с нею вместе летом 1917 г. они отдыхали в Плесе на Волге.
- 242 *Жданова Мария Александровна* (1890–1944) – актриса МХАТа с 1907 по 1924 г. По окончании американских гастролей ей не нашлось места ни в Художественном театре, ни в его студиях. После нескольких лет душевного нездоровья оказалась в Прибалтике. В 1930-х гг. работала в Драматическом театре Каунаса, возглавляемом А.М. Жилинским. Умерла в Париже.
- 243 *Выдрин Максим Львович* (1870–1951) – врач-гинеколог.

- 244 ...*Бальмонт читал «Ромео и Джульетту»*. – К.Д. Бальмонт читал труппе Камерного театра свой новый перевод пьесы Шекспира, задуманной А.Я. Таировым к постановке. Тем не менее, спектакль «Ромео и Джульетта» шел впоследствии в переводе В.Г. Шершеневича. Художник А.А. Экстер, музыка А.Н. Александрова. Премьера – 17 мая 1921 г.
- 245 *В первый раз после скандала встретились не на сцене*. – Речь идет о встрече с Н.М. Церетелли.
- 246 *Пятилетие*. – Ниже А.Г. Коонен бегло обозначает события вечера. Более подробно о нем писала пресса: «25-го декабря московский Камерный театр отпраздновал пятилетие своей художественной деятельности. Возобновление первой постановки театра – “Сакунталы” – не состоялось вследствие отсутствия тока. Чествование театра, однако, состоялось при трепетном свете восковых свечей. Приветствовали Малый, Художественный и Новый театры – остальные московские театры не прислали своих представителей. Значительное место среди делегаций заняли художники, которым, по-видимому, особенно дорог Камерный театр. Две красноармейские театральные организации внесли в чествование элемент нашей революционной общественности. В чествовании принял участие нарком по просвещению тов. Луначарский, приветствовавший огромную работу театра, несмотря на ряд серьезных препятствий, и обещавший Камерному театру всемерную поддержку Наркомпроса. Трогательн был обмен приветствий труппы театра и ее руководителя тов. Таирова» (Вырезка без указания выходных данных хранится в ЦНБ СТА). А.В. Луначарский сказал: «Говорят, что <...> в вашем искусстве много надуманного. Я не мог верить этому уже потому, что из-за надуманного, из-за случайно найденного люди не могут так долго, упорно и самоотверженно страдать <...> Не может человек, который владеет случайно приобретенным внешним эффектом, внушить ту веру, ту преданность стремления, которые ваш вождь А.Я. Таиров сумел внушить вашей группе <...>» (цит. по: *Клейнер И.* Московский Камерный театр. Academia, МСМXXX. Сигнальный экземпляр книги. – РГАЛИ. Ф. 2700. Оп. 1. Ед. хр. 43. С. 58).
- 247 *Вечеринка. Я за [главным] столом между Луначарским и Эфросами. Луначарский гадает по руке*. – Актриса Камерного театра И.С. Строганская вспоминала: «В парадном фойе театра поставили мраморные столики. За одним из них сидела “сама” А.В. Нежданова, окруженная многочисленными поклонниками. <...> За другим столиком – А.В. Луначарский – друг Камерного театра, занимался “хиромантией” – гадал по руке Алисе Коонен. <...> Увидев, чем занимается Анатолий Васильевич, Таиров весело воскликнул: “Замечательно: марксист – занимается хиромантией!” Алиса Коонен мне потом рассказывала, что А.В. Луначарский серьезно занимался “физиогностикой” и изучал хиромантию. Он придавал этим наукам огромное значение для познания личности человека» (О Камерном театре, А.Я. Таирове, Алисе Коонен и других. Машинопись. Начало 1970-х гг. – РГАЛИ. Ф. 2620. Оп. 3. Ед. хр. 566. Л. 22).
- 248 ...*свадьба Леонида Яковлевича и Юдиной*. – Брат А.Я. Таирова Корнблит Леонид Яковлевич (1902–1958), член партии с 1918 г. Служил в войсках ВЧК – командир бригады, начальник войск ВЧК по охране и обороне железных дорог РСФСР, в 1920-е гг., – заместитель начальника конвойных войск СССР, затем на хозяйственной работе, во время Великой Отечественной войны – на руководящей работе в НКВД. Женился на актрисе Камерного театра Марии Петровне Юдиной (в этот момент еще учащаяся школы Камерного театра). Ушла из труппы в промежуток между 1923 и 1927 г.

- 249 «Саломея» О. Уайльда (перевод К. Бальмонта). Камерный театр. Постановка А.Я. Таирова. Художник – А.А. Экстер, композитор – И.И. Гютель. Премьера – 9 октября 1917 г.
- 250 *Игорь* – Алексеев Игорь Константинович (1894–1974) – сын М.П. Лилиной и К.С. Станиславского. С 1918 по 1922 г. в труппе МХТ.
- 251 *Азерская (урожд. Платовская) Елизавета Григорьевна* (1868–1946) – певица, с 1894 по 1897 г. работала в провинции, с 1897 по 1918 г. в оперной труппе Большого театра. С 1918 г. занималась преподавательской деятельностью.
- 252 *Штейн Глеб Николаевич* – неустановленное лицо.
- 253 *В Петроград к Андреевой.* – Андреева (урожд. Юровская, в первом браке Желябужская) Мария Федоровна (1868–1953) – актриса, общественный и политический деятель, гражданская жена М. Горького с 1904 по 1921 г. С 1894 г. играла в Обществе искусства и литературы, с 1898 по 1905 г. в МХТ. В 1918 г. стала заведующей театральным отделом Петросовета. Скорее всего, имеется в виду возможность перехода Н.М. Церетелли в БДТ (М.Ф. Андреева наряду с А.А. Блоком, М. Горьким и Ю.М. Юрьевым была создателем театра), который не состоялся.
- 254 *...Мэри в «Электрических куклах»...* – Героиня намечавшейся в 1919 г. А.Я. Таирым к постановке пьесы Ф.-Т. Маринетти «Электрические куклы». Спектакль не состоялся.
- 255 *Ужасные волнения за «Брамбиллу».* – «Принцесса Брамбилла» по Э.Т.А. Гофману. Камерный театр. Постановка А.Я. Таирова. Художник Г.Б. Якулов, музыка А. Фортера. Премьера – 4 мая 1920 г.
- 256 «О, Любовь, это летняя ночь со звездным небом и благоухающей землей». *Гамсун.* – Цитата из романа К. Гамсуна «Виктория».
- 257 *Беленькая Ольга Александровна* – неустановленное лицо.
- 258 *Агнесса* – возможно, домработница семьи Коонен–Таирова.
- 259 «Я суверен, я весь дрожу...» – Цитата из стихотворения Виктора Гофмана «Мимоза»: «Мы будем близки. Я в том уверен. / Я этой грёзой так дорожу. / Восторг предчувствий – о, он безмерен. / Я суверен. Я весь дрожу».
- 260 *Успех Александра Яковлевича, первый настоящий его успех...* – В мемуарах А.Г. Коонен писала об успехе «Каприччио Камерного театра по Гофману» более подробно: «Эта постановка органично влилась в бурный поток театральных исканий той поры. Фантастическая романтика Гофмана как-то удивительно сочеталась со всей атмосферой, царившей в то время в искусстве. <...> “Принцесса Брамбилла” стала огромным успехом Таирова. Здесь щедро проявились его умение работать с актерами, строить сложнейшие пластические композиции, его любовь к детали, неожиданной, но подчиненной общему замыслу» (Страницы жизни. С. 253–254).
- 261 *Пять лет мук.* – Постановка, по собственному признанию режиссера, «находилась в работе свыше пяти лет», т.е. с первых дней существования театра (*Таиров А.Я.* «Принцесса Брамбилла»: Лекция. 21 мая 1920 г. // Таиров А.Я. О театре / Сост. Ю. Головашенко и др. М., 1970. С. 270).
- 262 *Румнев (наст. фам. Зякин) Александр Александрович* (1899–1965) – актер театра и кино, танцовщик, мим, балетмейстер, педагог, автор трудов о танце и пантомиме. В 1919 г. поступил в школу Камерного театра. С 1920 по 1934 г. в труппе Камерного театра. С 1923 г. балетмейстер в ряде театров, в том числе в Камерном. В спектакле «Принцесса Брамбилла» играл роль пляшущего Арлекина.
- 263 *Николай ушел.* – В биографии Н.М. Церетелли уход в 1920 г. из Камерного театра не отражен.

- 264 *Пермь. Верхняя Курья.* – Брат А.Я. Таирова – Л.Я. Корнблит, который собирался в командировку в Пермь и по своей должности имел отдельный вагон, предложил поехать вместе и устроить их с А.Г. Коонен в какой-нибудь деревне под Пермью. Там предполагалось провести летний отпуск после трудного сезона. А.Г. Коонен вспоминала: «Поселились мы в Верхней Курье. В нашем распоряжении была просторная изба, в которой кроме нас жила хозяйка, одинокая милая женщина, типичная сибирячка, взявшая на себя все заботы по хозяйству. Александр Яковлевич сразу же принялся за работу. А я с восторгом бродила по лесам и часами сидела на берегу, глядя, как медленно-медленно плывут по Каме плоты, груженные лесом» (Страницы жизни. С. 257).
- 265 *Маруся* – неустановленное лицо.
- 266 *Кауровка* – деревня в Пермской области. А.Г. Коонен вспоминала: «Незадолго до отъезда мы решили совершить путешествие в Кауровку, неподалеку от Верхней Курьи, где в деревне в семье нашей актрисы Луканиной гостила целая компания молодых актеров. <...> В доме у Луканиной нас встретили с распростертыми объятиями. В веселой компании наших актеров мы чудесно прожили около двух недель» (Страницы жизни. С. 257).
- 267 *Виктория* – неустановленное лицо.
- 268 *Леля* – неустановленное лицо.
- 269 *...Александр Яковлевич пишет книгу.* – Речь идет о книге «Записки режиссера», которая вышла в 1921 г.
- 270 *Роджерс.* – См. запись от 10 июня 1920 г.
- 271 *Мать* – Коонен (урожд. Девилье) Алиса Львовна (?–1929) – училась в консерватории, но музыкальное образование не завершила.
- 272 *Шершеневич Вадим Габриэлевич* (1893–1942) – поэт, переводчик, один из основателей и главных теоретиков имажинизма. В начале 1920-х гг. заведовал литературной частью Камерного театра. В его переводах шли здесь «Благовещенье» П. Клоделя, «Ромео и Джульетта» В. Шекспира и «Трехгрошовая опера» Б. Брехта (последняя переведена совместно с Л.В. Никулиным). Шершеневич вместе с Б.А. Фердинандовым, Б.Р. Эрдманом и Б.А. Глубоковским составили творческую оппозицию внутри Камерного театра. Покинув в середине 1921 г. Камерный театр, Шершеневич с Фердинандовым организовали Опытно-героический театр (просуществовал до 1923 г.).
- 273 *Аллочка* – неустановленное лицо.
- 274 *Драчёна* – блюдо белорусской кухни (оладьи из картошки), распространенное также среди русского населения северо-западных областей России. В прошлом считалось не повседневным, а праздничным блюдом.
- 275 *...будем читать «Ноа-ноа»...* – Вероятно, имеется в виду автобиографическая книга П. Гогена «Ноа-ноа», рассказывающая о его жизни на Таити. Таитянское слово «ноа-ноа» означает «благоухающий». Название подразумевало – «Благоуханный остров».
- 276 *Фортер Анри* (*наст. имя Генри*; 1882–1958) – французский дирижер и композитор. С 1915 по 1920 г. сотрудничал с Камерным театром. Написал музыку к спектаклям: «Женитьба Фигаро», «Сирано де Бержерак» (оба – 1915), «Фамира-Кифарэд» (1916), «Голубой ковер», «Король-Арлекин» (оба – 1917), «Принцесса Брамбилла», «Благовещение» (оба – 1920). А.Г. Коонен вспоминала: «Вступив в театр, он сразу же стал одним из самых пламенных приверженцев режиссуры Таирова. <...> К сожалению, наше творческое содружество с Фортером оборвалось очень рано. Примерно в двадцатом году его жена, француженка, выросшая в Париже, настояла на их возвращении в Париж. Фортер переживал это трагиче-

- ски. Уезжая, он плакал и говорил, что Россия и Камерный театр стали его второй родиной. Мы встретились с ним через несколько лет во время гастролей Камерного театра в Париже. Это была печальная встреча. Фортер с горечью рассказывал, что в родном городе он никак не может пробиться и сильно бедствует, говорил, что свое пребывание и работу в Камерном театре вспоминает как самую прекрасную пору жизни» (Страницы жизни. С. 217–218).
- 277 *Юдин Григорий Петрович* (?–1923) – артист. Окончил школу Художественного театра. В 1917–1920 гг. в труппе Камерного театра. Разойдясь с театром идеологически, ушел из труппы, работал в качестве режиссера детских театров, а также в театре «Романеск».
- 278 *Аркадин Иван Иванович* (1878–1942) – актер. В 1908 г. в Передвижном театре П.П. Гайдебурова (в одно время с А.Я. Таировым). В 1914–1938 гг. в труппе Камерного театра. С 1938 г. актер ТЮЗа.
- 279 *Тардов Владимир Геннадиевич* (псевд.: Ар-в; Ард-ъ Т.; Ардов Т.; Т. А.; Т-в В.) (1879–1938) – поэт, критик, иранист: историк и дипломат. Писал о спектаклях Камерного театра.
- 280 *Лето – Новгород-Северский*. – Имеется в виду совместное выступление артистов Камерного и Художественного театров при участии актеров новгород-северского театра им. И.М. Уралова, организованное А.А. Ассингом (1872–1934), местным энтузиастом, пытавшимся приобщить жителей маленького городка (в 1921 г. не более 10 000 жителей) к театральному искусству. В новгород-северском Краеведческом музее сохранились две афиши, любезно предоставленные Е.П. Радченко, заместителем директора музея, из которых следует, что в спектаклях принимали участие А.Г. Коонен, И.И. Аркадин, М.Н. Гаркави, Н.В. Малой, В.А. Сумароков, Е.А. Уварова, П.И. Щирский, а также художественники А.Д. Диккий, Е.И. Корнакова, М.А. Дживелегова и др. Репертуар: «Сверчок на печи» по Ч. Диккенсу, «Казнь» Г.Г. Ге, «На дне» Максима Горького, «Вишневый сад» А.П. Чехова, «Зеленый попугай» А. Шницлера, «Сатана» Я. Гордина, «Ирландский герой» Дж. Синга, «Свадьба Кречинского» А.В. Сухово-Кобылина. Из афиш можно понять, что «Сверчок на печи» был сыгран 9 и 10 июля (возможно, именно 9 июля состоялось открытие гастролей), а прощальный водевильный спектакль, куда вошли «Недомерок» Д. Никкодеми, «Которая из двух» Н.И. Куликова, «Полюбовный дележ, или Комната с двумя кроватями» Ш. Варена и Ш. Лефевра, – 14 августа. Из скучных материалов не ясно, какие роли играла А.Г. Коонен. А.Я. Таиров, судя по всему, в поездке не участвовал. В качестве режиссера упоминается только А.Д. Диккий.
- 281 *Кожебаткины* – Кожебаткин Александр Мелентьевич (Мелетьевич) (1884–1942) – издатель и библиофил. Секретарь издательства «Мусaget» (1910–1912). Создал в Москве частное издательство «Альциона» (1910–1923), выпускал художественную литературу, историко-биографические и литературоведческие работы, книги по искусству. В 1920–1921 гг. входил в правление Русского общества друзей книги (РОДК). Собрал уникальную коллекцию масонских изданий, старинных альманахов и прижизненных изданий поэтов пушкинской поры. С 1918 г. тесно общался с С.А. Есениным. В начале 1920-х гг. вместе с ним, А.Б. Мариенгофом и Д.С. Айзенштадтом открыл книжную лавку «Библиофил» («Магазин трудовой артели художников слова») на Большой Никитской, 15; вышел из кооперативного магазина в начале 1923 г.
- 282 *Вальт (Walt) Эрнст* – немецкий танцовщик, пантомимист. В архиве А.Г. Коонен (РГА-ЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 211) хранится его три письма на французском языке, присланные из Вены (23 июня, 17 июля 1925 г. и одно письмо без даты), в которых идет речь о приглашении Вальта в Москву для совместной работы с А.Г. Коонен над пантомимой.

- 283 *Александрова* – см. коммент. 285.
- 284 Записи о событиях этого числа встречаются дважды.
- 285 *Александровы* – семья Александра Николая Григорьевича (1871–1930) – актера Художественного театра, которому в «Страницах жизни» посвящены благодарные страницы. Жена – Александрова Анна Николаевна (?–1933).
- 286 *Дункан Айседора* (1877–1927) – американская танцовщица, основоположница свободного танца. В 1922–1924 гг. жена С.А. Есенина.
- 287 *Нюра* – Никритина Анна Борисовна (1900–1982) – актриса театра и кино, в 1920–1928 гг. в труппе Камерного театра, в 1928–1962 гг. в труппе БДТ. С 1923 г. жена А.Б. Мариенгофа.
- 288 *Инка* – предположительно Мариенгоф (Судакова) Руфина Борисовна – младшая сестра А.Б. Мариенгофа.
- 289 *Сорин Григорий Михайлович (Минаевич)* (1894–1973) – актер. Работал в Театре К.Н. Незлобина (1913–1923), Театре им. Вс. Мейерхольда (1923–1927), Московском театре сатиры (1927–1931), театрах Одессы (1931–1936). В 1937 г. арестован. После освобождения в 1940 г. – в магаданских театрах, в 1942–1946 гг. – в театрах Калинина, Горького. В 1946–1973 гг. актер Азербайджанского русского драматического театра им. С. Вургуня, играл преимущественно характерные и комедийные роли.
- 290 «*Федра*» Ж. Расина (перевод и обработка В.Я. Брюсова). Камерный театр. Постановка А.Я. Таирова. Художник А.А. Веснин. Премьера – 8 февраля 1922 г.
- 291 *Мейерхольд пишет какую-то статью о книге Александра Яковлевича...* – Отзыв Вс.Э. Мейерхольда на книгу А.Я. Таирова «Записки режиссера» был напечатан в журнале «Печать и революция» (М., 1922. № 1. Январь–март. С. 305–309). Конец 1920 г. положил начало периоду острой идейной борьбы А.Я. Таирова и Вс.Э. Мейерхольда. Рецензия на книгу «Записки режиссера» появилась уже после многочисленных взаимных упреков на диспутах и в печати. Мейерхольд начинает свою глубоко пристрастную рецензию так: «Таирову, как дилетанту, не дано разобраться в одной сложнейшей области театра: в искусстве актера, в системе его игры, в познании тела, как материала, актером оформляемого» (цит. по: *Мейерхольд В.Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. Ч. 2 / Сост., ред., коммент. А.В. Февральского; общ. ред., вступ. статья Б.И. Ростоккого. М., 1968. С. 37). У А.Г. Коонен были все основания ожидать этот текст как неприятность. В числе прочего там имелось такое утверждение: «Мне никогда не было так ясно, как теперь, после выхода в свет “Записок режиссера”, что Камерный театр – театр *любительский*» (Там же. С. 39). А.Я. Таиров и его театр упрекались в эпигонстве, в перепевах «старых мотивов Условного театра периода В.Ф. Комиссаржевской» (Там же. С. 41). В выражениях Мейерхольд не стеснялся и в преувеличениях себя не ограничивал.
- 292 *...и еще одна статья должна быть скверная.* – Возможно, имеется в виду рецензия В. Морица «Камерный театр и “Записки режиссера” А.Я. Таирова» в журнале «Театральное обозрение» (М., 1921. № 4. С. 4–6). Общий тон статьи уважительный, но в числе прочего автор пишет: «...прочитав книгу Таирова, испытываешь чувство разочарования. Во многом она утратила силу “нового слова”, в этом смысле устарела. Этим в значительной степени ослабляется ее интерес; это затупляет ее остроту. <...> Многое уже стало неопровержимой истиной. Этого многого уже нет необходимости доказывать. Полемическому огню многих частей книги не осталось существенной пищи. А несколько лет тому назад он учинил бы великолепный пожар. <...> В части своих воззрений автор “За-

писок режиссера” совсем не пионер. Многие из того, что он доказывает, было высказано задолго до него. Например, С.М. Волконским» (с. 5). Но скорее всего речь идет о рецензии Э.М. Бескина, написанной наотмашь, перекликающейся со статьей В.Э. Мейерхольда: «“Записки режиссера” – так назвал А.Я. Таиров свою книгу. Она пройдет, конечно, незамеченной, ибо замечать в ней нечего, никаких проблем она перед собой не ставит, а посему и не разрешает. Искренние “заметы сердца”, хроника Камерного театра в его поисках “синей птицы” счастья. Эклектично, наугад, без особого компаса художественных устремлений, без организационно-художественного плана. <...> К тому же сценически “экзотический” Таиров лишен окончательно дара занимательного письма. <...> Он не умеет ни обосновать, ни обобщить, ни критически подойти к режиссуре. Не он владеет ею, а она им. Он бывает смел. Но не смелостью убежденного борца, а волнением дилетанта, трепетом эстетствующего стилиста, для которого один закон – субъективный вкус его художественного “сегодня”. Как и всякий дилетант, он уверен, что владеет “истиной”. И даже одним из лозунгов своей деятельности ставит борьбу с дилетантизмом, не замечая того, что все его творчество есть сплошной дилетантизм. В свое время дерзкий, сейчас, увы, академически остывший, холодный. <...> Вся книга Таирова ни одной строчкой не связана с великой пульсацией революционного дня. Он точно прчет свое искусство от яркого солнца “сегодня”, и поэтому оно быстро становится “вчера”» (Театральная Москва. 1921. № 17–18. 20–25 дек. С. 5).

- 293 ...*Александр Яковлевич* в «*Габиме*» на генеральной. – Речь идет об одном из пред-премьерных показов спектакля Е.Б. Вахтангова «Гадибук» С. Ан-ского, игравшегося на иврите, в Студии-театре «Габима». Премьера состоялась 31 января 1922 г., художник Н.И. Альтман, танцы Л.А. Лащилина, музыка Ю.Д. Энгеля. «Гадибук» наряду с таировской «Федрой» стал одним из главных событий сезона 1921–1922 гг.
- 294 *Позоева Елена Васильевна* (1893–1977) – актриса. Училась в Школе С.В. Халютиной. В труппе Камерного театра с 1914 по 1923 г. Затем выступала в провинции, с 1928 г. в московском Рабочем передвижном театре. В «Федре», репетиция которой отменилась из-за ее болезни, играла Энону.
- 295 «*Алиса, будем играть “Короля”*». – Имеется в виду спектакль «Король-Арлекин».
- 296 *Заходим к Белову за ветчиной, к Каде за бриошами и шоколадом*. – До революции на Тверской располагался магазин «Белова А.Д. наследники» (еще два были на Маросейке и Арбате), а в Брюсовском переулке кондитерский магазин, которым владели Октавий Львович и Ольга Октавиевна Каде. Либо они сохранили свои названия, либо А.Г. Коонен так их называет по старой памяти.
- 297 *Голубева Ольга Александровна* (1868–1942) – актриса. Играла в провинции, в Театре Корша (1899–1904), в 1905 г. в Театре В.Ф. Комиссаржевской, сезон 1913/1914 гг. в Свободном театре. После 1917 г. – снова в провинциальных театрах.
- 298 *Шухмина (Унтилова) Вера Алексеевна* (1882/83–1925) – актриса и педагог. Еще ученицей драматических курсов Московского театрального училища в сезоне 1901/1902 гг. дебютировала на сцене Нового театра. С 1903 г. в провинции. Работала в Товариществе новой драмы В.Э. Мейерхольда. С 1910 г. в Малом театре и до конца жизни. С сезона 1922/1923 гг. преподавала актерское мастерство в Студии им. М.Н. Ермоловой. Погибла в железнодорожной катастрофе.
- 299 *Крестовская (наст. фам. Крестовоздвиженская, по мужу Шпет) Марья Александровна* (1870–1940) – актриса и режиссер-педагог. Много играла в провинции (Киев, Яро-

- славль, Вологда, Воронеж, Рига и др.). Как актриса и режиссер активно участвовала в деятельности народных театров (Саратов, Москва). Оставила сцену в 1904 г. Вела педагогическую работу в театральных школах Москвы. Была первой женой Г.Г. Шпета.
- 300 *Брюсов Валерий Яковлевич* (1873–1924) – поэт, прозаик, драматург, переводчик, литературовед, литературный критик и историк. Перевел и обработал для Камерного театра «Федру» Ж. Расина.
- 301 *Игнатов Сергей Сергеевич* (1887–1959) – театровед, литературовед, педагог. Печатался в изданиях Камерного театра («7 дней МКТ», «Мастерство театра»), рецензировал его спектакли в общей прессе. Автор брошюры «“Федра” в Московском Камерном театре» (М., 1925). С 1934 г. преподаватель ГИТИСа.
- 302 *Ивенсен Ольга Брониславовна* (1877–1969) – во время Русско-японской войны была сестрой милосердия, позже сестра милосердия в лазарете МХТ, жена К.К. Ивенсена.
- 303 *Южин (наст. князь Сумбатов) Александр Иванович* (1857–1927) – актер, драматург, театральный деятель, в Малом театре с 1882 г. до конца жизни.
- 304 *Луначарский в восторге...* – Спустя 5 дней А.В. Луначарский писал: «А.Г. Коонен в своем исполнении Феды поднялась на ту высоту, где на ум приходят имена Рашель или давно ушедших, но как-то необыкновенно родных нам даже по именам русских артисток-мастеров, полных пафоса трагедии, каких-либо Семеновых и Асенковых» («Федра» в Камерном театре // Известия. 1922. 11 февр. Цит. по: *Луначарский А.В.* О театре и драматургии: В 2 т. М., 1958. Т. 1. С. 411).
- 305 *Немирович-Данченко Владимир Иванович* (1858–1943) – театральный режиссер, педагог, драматург, писатель, театральный критик и театральный деятель, создатель и руководитель МХАТа (вместе с К.С. Станиславским).
- 306 *Шура Шапошников* – неустановленное лицо.
- 307 *Ивенсен Карл Карлович* (1869–1836) – врач-хирург, работал внештатно врачом МХТ с 1898 г. и до конца жизни, организатор лазарета МХАТа.
- 308 *Брен Д.А.* – актер. В 1926 г. на эстраде.
- 309 *Мориц Владимир Эмильевич* (1890–1972) – поэт, переводчик, искусствовед, хореограф. В 1920-е был преподавателем школы Большого театра. В 1930 г. был арестован по обвинению в создании вместе с Г.Г. Шпетом в ГАХНе, где являлся сотрудником, «крепкой цитадели идеализма»; был сослан. После возвращения из ссылки преподавал актерское мастерство в Театральном училище им. М.С. Щепкина. Совместно с Н.И. Тарасовым и А.И. Чекрыгиным написал книгу «Методика классического тренажа» (М., 1940).
- 310 *Бакунин Алексей Ильич* (1874–1945) – терапевт, хирург. Учился на медицинском факультете Московского университета (1895–1899, с перерывами), по политическим мотивам арестован, выслан, отчислен, затем учился в Королевском Прусском университете в Бреславле (окончил в 1901 г.). Зимой 1898/99 гг. по просьбе Л.Н. Толстого в качестве врача помогал Л.А. Сулержицкому перевозить духоборов с Кавказа в Канаду. Главный врач госпиталя Московского кредитного общества (1914–1917), затем открыл собственную клинику на Остоженке. С мая по июль 1917 г. был товарищем министра народного призрения (по отделу раненых и инвалидов) во Временном правительстве. С 1926 г. (после того как его клиника была закрыта) с семьей в эмиграции (Италия, Франция, Югославия).
- 311 *Барсова (наст. фам. Владимирова) Валерия Владимировна* (1892–1967) – оперная певица (лирико-колоратурное сопрано), педагог. На сцене с 1915 г. В 1917 г. выступала в Опере С.И. Зимина и в «Летучей мыши». С 1920 по 1948 г. в Большом театре.

- 312 *Аганесова* – Оганезова Тамара Сумбатовна (1895–1976) – актриса, исполнительница комедийных и острохарактерных ролей. Окончила театральную школу Н.О. Массалиотинова, Н.Г. Александрова и Н.А. Подгорного в Москве (1917). Сценическую деятельность начала в «Летучей мыши» (1917–1922). Продолжила в театре малых форм «Павлиний хвост» (1922–1923), выступала в Театре б. Корш (1923–1924), саратовском Театре эксцентрических представлений (1924–1925), с 1925 г. и до конца жизни в Театре им. МГСПС/Моссювета.
- 313 *Записка от Готовцева: «Готовцев-потрясенный»*. – Готовцев Владимир Васильевич (1885–1976) – актер театра и кино, театральный педагог. С 1908 по 1924 и с 1936 по 1959 г. актер МХАТа, с 1924 по 1936 г. – МХАТа Второго. Преподавал в ГИТИСе. В фонде А.Г. Коонен в РГАЛИ сохранилась та самая записка: «Дорогая Алиса Георгиевна! Сердечное, большое спасибо Вам, Николаю Михайловичу и всем участникам сегодняшнего спектакля! Все просто, ясно – след[овательно] велико. С большой победой! Низкий поклон Вам всем актерам праздника! С глубоким уверением потрясенный В. Готовцев» (Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 231).
- 314 *Выходим кланяться без конца*. – А.Г. Коонен вспоминала: «Нечего и говорить о том, с каким волнением подошли мы к публичной генеральной “Федры”. Хотя прошло уже несколько генеральных, которые давали надежду на то, что бой за “Федру” Таиров выиграл, все же предстать на суд театральной Москвы было очень страшно. Очевидно, я была в совершенно невменяемом состоянии, потому что плохо помню этот спектакль. Помню только страшную тишину в зале, которая внушала нам, что мы предстали на какой-то ответственный суд. Когда кончился спектакль, тоже было очень страшно – публика не аплодировала. Мы уже собирались идти разгримировываться, когда вдруг раздался шум в зале и аплодисменты. Когда открылся занавес и мы вышли кланяться, весь зал встал» (Страницы жизни. С. 271).
- 315 *Сабанеев Леонид Леонидович* (1881–1968) – музыковед, композитор, музыкальный критик, ученый. Писал в газетах «Голос Москвы», «Утро России», «Русское слово», «Вечерняя Москва», «Одесские новости», в журналах «Музыка», «Музыкальный современник», «Мелос» и «Аполлон». Автор рецензий на спектакли Камерного театра. С 1926 г. жил во Франции.
- 316 *Яновицкие* – семья Яновицкого Вячеслава Ивановича (1879/1880–1937), инженера-электроэнергетика. С 1921 по 1930 г. работал в Московском объединении государственных электрических станций (МОГЭС), вместе с В.Д. Кирпичниковым. Член Правления МОГЭС, директор по технической части. Принимал участие в проектировании и строительстве Шатурской и Каширской ГРЭС. До 1937 г. – заместитель начальника Главэнергоцентра. В 1937 г. расстрелян. Жена – Яновицкая Ядвига Юлиановна, также была репрессирована как жена врага народа. В 1940-е гг. жила в г. Калязине в ссылке. Сохранилась переписка Я.Ю. Яновицкой и А.Г. Коонен 1940–1960-х гг. (РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 172, 406).
- 317 *Грибунин Владимир Федорович* (1873–1933) – актер МХАТа с 1898 г. и до конца жизни.
- 318 *...25 – годовщина...* – Речь идет о 10-летию Камерного театра 25 декабря 1924 г.
- 319 *Стеклов Юрий Михайлович* (1873–1941) – государственный и политический деятель. В 1917–1925 гг. редактор газеты «Известия ВЦИК». По его инициативе в 1925 г. начал издаваться ежемесячный литературно-художественный и общественно-политический журнал «Новый мир», которым первый год Стеклов руководил вместе с А.В. Луначарским.

- 320 *Квиринг* – сотрудник германского посольства в Москве.
- 321 *Берсенева (наст. фам. Павлицев) Иван Николаевич* (1889–1951) – актер, режиссер, театральный деятель. Учился в Киеве в одной гимназии с А.Я. Таировым, а затем, как и Таиров, на юридическом факультете Киевского университета. Работал в провинции у К.А. Марджанова, затем, по его рекомендации, в 1911 г. вступил в труппу МХТ. С 1922 г. актер и член Правления Первой студии, с 1924 г. в МХАТе Втором. Стал во главе театра после эмиграции М.А. Чехова. С 1936 г. в Театре им. МОСПС, с 1938 г. и до конца жизни – художественный руководитель Театра им. Ленинского комсомола.
- 322 *Альперовы* – семья Альперовых. Альперов Дмитрий Сергеевич (1895–1948) – цирковой артист, клоун. Альперов Константин Сергеевич (1897–1976) – танцовщик, акробат. Участник Первой мировой и Гражданской войн. В эмиграции жил в Париже, где и умер. Выступал в труппе Анны Павловой (1920-е гг.), партнер Алисии Вронской. Был балетмейстером парижской Оперы. Альперова Олимпиада Сергеевна (1899/1901–1953) – артистка балета. В середине 1920-х в труппе Большого театра. С 1927 г. выступала в Париже, в том числе в спектаклях Русской частной оперы (дирекция М.Н. Кузнецовой-Массне). Танцевала в Харбине, Шанхае и на Филиппинах. Умерла в США.
- 323 *Штейн Инна Николаевна* – актриса. С 1920 г. в труппе Камерного театра. Покинула ее не ранее 1925 г.
- 324 *«Гроза»* А.Н. Островского. Камерный театр. Постановка А.Я. Таирова. Художники В.А. Стенберг, Г.А. Стенберг, К.К. Медунецкий. Премьера – 18 марта 1924 г. А.Г. Коонен исполняла роль Катерины.
- 325 *Андроников Яссе Николаевич (наст. Иванович), князь* (1893–1937) – литератор, учитель танцев, драматург, театральный режиссер. В первой половине 1920-х гг. вел занятия по танцу в Камерном театре: «...в большом фойе были организованы для нас, актеров, уроки модных, популярных тогда, танцев: “ту-степ”, “кэжуок”, “танго”, “чететка”, а также только входивший в моду “фокстрот”. Руководил занятиями стройный элегантный молодой человек, Яссе Андроников» (*Строганская И.С.* О Камерном театре, А.Я. Таирове, Алисе Коонен и других. Машинопись. Начало 1970-х гг. – РГАЛИ. Ф. 2620. Оп. 3. Ед. хр. 566. Л. 15). В 1926 г. был арестован по обвинению в «контрреволюционных связях с сотрудниками иностранных миссий», но был выпущен. В 1932 г. обвинен в «шпионаже» и осужден на 10 лет лишения свободы. Находился в Соловецкой тюрьме. В 1937 г. был расстрелян. Брат Саломеи Андрониковой.
- 326 *Ермолова Мария Николаевна* (1853–1928) – выдающаяся трагедийная актриса. С 1871 по 1921 г. в Малом театре.
- 327 *Рашель (наст. Элиза Рашель Феликс; 1821–1858)* – французская актриса, возродившая на сцене классическую трагедию.
- 328 *Лекуврёр (урожд. Куврёр) Адриенна* (1692–1730) – французская актриса, с 1717 г. в труппе «Комеди Франсез». В ее трагедийный репертуар входили роли Иокасты, Гермiony, Федры, Роксаны и др. Существует версия об отравлении соперницей в любви. Героиня одноименных пьесы Э. Скриба и Э. Легуве и оперы Ф. Чилеа.
- 329 *Малыш* – А.Я. Таиров. Так А.Г. Коонен обращалась к мужу в письмах и в 1940-х гг.
- 330 *Определяю себе Катерину <...> Интересно!* – В мемуарах А.Г. Коонен работе над «Грозой» посвящен большой фрагмент (Страницы жизни. С. 295–300). В частности, она пишет: «Случайно у меня сохранилась запись в рабочей тетради о моих первых раздумьях над образом Катерины.

“Катерина – дремучая, сильная, очень молодая. Громадные глаза смотрят серьезно, раскрытые, как бы удивляются. А иногда вдруг посмотрят исподлобья. Она блуждает в себе. Призадумывается, как бы дремлет, чтобы потом вдруг неожиданно вскинуться. Страсть в ней кипит темная, неясная, дремучая. Отсюда насыщенность чувства, уговаривание себя. Потаенная. Глаза синие, русалочьи. Она – из русской песни, из русской сказки. В сказках лес, омут, баба-яга, ведьмы, домовые, волки, страшный черный кот. А с другой стороны – русский белый крест”» (Страницы жизни. С. 297).

Таким образом, мы имеем возможность наглядно убедиться, что мемуары А.Г. Коонен в очень большой мере опираются на ее дневники. В данном случае – почти дословно.

- 331 Ленин (*наст. фам. Ульянов*) Владимир Ильич (1870–1924) – революционер, советский политический и государственный деятель, один из организаторов и руководителей Октябрьской революции 1917 г. в России, председатель Совета народных комиссаров (правительства) РСФСР. Умер 21 января 1924 г.
- 332 ...получается монотонно... – Преодолеть монотонность в «Грозе» А.Г. Коонен не удалось, и критика ей этого не простила: «...слушать ее монотонную, однообразную, с характерным растягиванием гласных, какую-то бесстрастную декламацию было бесконечно тяжело» (*Масс В.* «Гроза» в Камерном театре // Новый зритель. 1924. № 11. С. 7). После неудачной премьеры Таиров и Коонен продолжали работать над спектаклем и ролью. Есть основания предполагать, что во второй и третьей редакциях «Грозы» (1925, 1928) Коонен удалось освободиться от монотонности.
- 333 ...репетиция на сцене с Варварами... – Речь идет о репетиции с двумя составами исполнителей на роль Варвары в «Грозе». В спектакле роль Варвары играли М.Г. Егорова или И.Н. Штейн.
- 334 Сумароков Василий Александрович (1897–1947) – актер. С 1919 г. в труппе Камерного театра. Покинул ее не ранее 1936 г.
- 335 Эренбург Илья Григорьевич (1891–1967) – прозаик, поэт, переводчик, публицист, драматург, общественный деятель. Познакомился и подружился с А.Г. Коонен и А.Я. Таировым в Москве в 1920 г. Встречались во время гастролей Камерного театра в Берлине и Париже. Сохранилась более поздняя дружеская переписка с Коонен, которая называла Эренбурга «душистым горошком», уподобляя персонажу бальзаковского романа «Брачный контракт» Полю де Манервилю, «признанным властителем моды». Написал две пьесы для Камерного театра. Первую в 1925 г., она не была поставлена и не сохранилась. Вторую – пьесу-памфлет «Лев на площади» – Таиров поставил в 1948 г. Эренбург не отвернулся от друзей в трудную пору закрытия Камерного театра. (Подробнее см.: Фрезинский Б. Алиса Георгиевна и душистый горошек // Экран и сцена. 1995. № 25 (285). 29 июня – 6 июля. С. 14–15.) В книге «А все-таки она вертится», вышедшей в Берлине в 1922 г., И.Г. Эренбург, включая Камерный театр в круг авангардного искусства, писал: «Что ж – я побывал в Париже, видел 100 кроватей + десять драм + Vieux Colombier + балеты Дягилева и теперь спрошу всякого, о чести не забывшего, разве путь от московского Камерного театра до какой-нибудь “Gymnase” не возвращение к допотопному ПРОЗЯБАНИЮ? “L’annonce faite à Marie” (“Благовещение”. – М.Х.) шла этой весной в Москве и в Париже. В “варварской” Москве католические упражнения клерикального автора, академика в потенции, а пока что генерального консула Третьей республики, трудами постановщика ТАИРОВА, архитектора ВЕСНИНА и актера ЦЕРЕТЕЛЛИ претворены во вневременную человеческую мистерию. В Париже – урок

- латыни, храп в зале, смех в буфете. Несколько случайных фотографий с постановок Камерного театра, привезенных мною, ходят теперь по театральной Европе, как некое откровение» (с. 109–110). См. также *Эренбург И.Г.* Люди, годы, жизнь: Воспоминания: В 3 т. М., 1990. Т. 1. С. 358–362.
- 336 *Подвел «Четверг»* – «Человек, который был четвергом» по Г. Честертону. Камерный театр. Постановка А.Я. Таирова. Художник А.А. Веснин, музыка А.К. Метнера. Премьера – 6 декабря 1923 г. Спектакль не делал полных сборов.
- 337 *Нас невыносимо травят все журналы...* – Спустя некоторое время после премьеры 6 декабря 1923 г. спектакля «Человек, который был Четвергом» журнал «Зрелища» опубликовал обзор сокрушительных рецензий под названием «О провале “Четверга”». Безымянный автор писал: «Как известно, еще не было случая, чтобы московская печать сошлась во мнениях о том или ином спектакле в любом из наших театров. Этой чести добился теперь лишь Камерный театр со своим “Четвергом”. Одинаково и “Известия”, и “Правда”, и “Вечерняя Москва”, и “Зрелища”, и “Театр и музыка” – все сошлись на одном и том же: запоздалый и скучный спектакль!.. В “Известиях” читаем: “И вообще эта последняя постановка лишний раз подчеркнула эклектичность Камерного театра, который вольно или невольно, но *следует по пятам* за постановками Мейерхольда, добросовестно заимствуя у последнего не только его трюки, но и его ошибки”. В “Правде” еще строже: “Зачем эта мистическая дребедень, тем паче, что работа шла “по Честертону” и с последним не церемонились?” В “Вечерней Москве” читаем: “Все у Таирова лучше, конструкция – изощреннее, лифты – подвижнее, мосты – интереснее, тротуар – замысловатее и т.д., а весь спектакль в целом – *скучнее*. В спектакле нет ни темпа “Люль”, ни ритма “Слышишь, Москва?!”. Даже эстет и старый друг Камерного театра, Георгий Чулков, и тот возмущился. В “Театре и музыке” он пишет: “Подумать только – театр без автора и без актеров. Ведь это чудовищно. Это уж действительно кошмар, а не мнимый “кошмар постановки””. <...> Единственным исключением в этой общей и дружной оценке московской прессой “Четверга” является статья Я. Т[угендхоль]да. Впрочем, и он весьма слабо защищает этот спектакль: “<...> Оспаривать конструктивных *тенденций* Камерного театра нельзя – исторически они сложились уже в “Фамире” и в “Короле-Арлекине”. Превосходно сказано, тов. Я. Т[угендхоль]д! Именно “*тенденций*”! Конструктивных и всяческих иных тенденций в Камерном театре было много, а вот *достижений* очень мало. А речь идет только о *достижениях*. <...>» (Зрелища. 1923. № 68. С. 11).
- 338 *Марков Павел Александрович* (1897–1980) – театровед, критик, режиссер, историк театра, педагог. С 1925 по 1949 (заведующий литературной частью) и с 1955 по 1959 г. (режиссер) во МХАТе. В 1944–1949 гг. художественный руководитель и режиссер Музыкального театра им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко. В начале 1950-х ставил спектакли в Малом театре. С 1939 г. преподавал в ГИТИСе. Отношения А.Г. Коонен и П.А. Маркова были теплые, в Музее МХАТа хранится ряд писем и открыток Коонен к нему 1923–1930 гг. с зарубежных гастролей (см. публикацию: *Шингарева Е.А.* Письма Алисы Георгиевны Коонен к Павлу Александровичу Маркову // Театральная жизнь. 1997. № 8. С. 55–56).
- 339 *...скверный Корш*. – Частный Театр Ф.А. Корша, существовавший с 1882 по 1933 г. (после 1917 г. под другими именами). А.Г. Коонен имеет в виду коммерческий актерский звездный театр.
- 340 *Сентерати* – неустановленное лицо.

- 341 *Фельдман (псевд. К. Полевой) Константин Исидорович* (1886–1968) – театральный критик, драматург. В начале 1920-х гг. был близок Камерному театру, принимал участие в изданиях театра «7 дней МКТ», «Мастерство театра», рецензировал его спектакли.
- 342 *Вероятно, будут ужасающие рецензии.* – Предчувствия А.Г. Коонен не обманули, пресса на «Грозу» была единодушно отрицательной. Об этом говорили уже названия рецензий: «Таиров-марксист», «Утрата лица – “Гроза” и Таиров». Так, газета «Вечерняя Москва» напечатала небольшой отзыв, написанный в ночь после премьеры: «О вчерашней премьере спорить не приходится. Несомненно, театр постигла большая и серьезная неудача. <...> Опрометчиво было сломать многолетний навык театра, тренировавшегося специально на западном репертуаре, только что вернувшегося из заграничной поездки, только что сдавшего сложнейшую постановку, всю насыщенную ритмами и стилем городской европейской современности. Не следовало театру серьезному, завоевавшему свое собственное интересное лицо, жертвовать всем, чтобы сломя голову гнаться за первенством в текущем “русском” сезоне. Уж если поворачивать на модный национальный репертуар – пусть первым был бы “Маскарад”, “Торе от ума”, но никак не “Гроза”, наиболее русская пьеса нашей драматургии <...> Поворот оказался слишком крут, слишком стремителен, чтоб не кончиться членовредительством. На повороте обнажились все слабые места театра – вплоть даже до слабой русской дикции!...» (К. «Гроза» // Вечерняя Москва. 1924. № 65. 19 марта. С. 3). На следующий день в той же газете вышла рецензия Мисаело (С.А. Марголина): «Пока Московский Камерный театр напоминает нам пассажирский поезд по сравнению с экспрессом театра Всеволода Мейерхольда. Экспресс прибывает на станцию и отъезжает дальше. Пассажирский со всей энергией спешит его догнать, но, конечно, опаздывает и прибывает уже тогда, когда экспресс далеко укатил вперед. <...> Катерина–Коонен очень своеобразна, вызывает недоумение. У Коонен – отсутствует лиризм в характере ее исполнения. Несомненно, ее Катерина скорее “Орлеанская дева”, чем грешная русская женщина, грех которой – только в любви. Нигде игра Коонен не волнует и не заражает – до такой степени неверно и не так играет в Катерине эта известная актриса. Между тем Катерина, конечно, в сценических средствах Коонен. Все остальные играют так неверно, что об этом было бы лучше не упоминать» (1924. № 66. 20 марта. С. 3). Несколько позже Э.М. Бескин писал: «Спектакль весь, целиком, начиная от “изобразительной” конструкции, пытавшейся “скрестить” *верстак с храмом* и запрятавшей все действие по каким-то совершенно неоправданным жестким и мучительно давившим закоулочкам, – неудачен, неудачен и неудачен. Томительно скучен» («Гроза» в Камерном // Зрелища. 1924. № 19. 30 марта. С. 3). Подхватывали и другие: «Опасная затея Таирова, как и следовало ожидать, окончилась тяжелой катастрофой. Спектакль получился “убийственный”. <...> самый беспристрастный анализ и самая благожелательная критика не могут не констатировать полной неудачи этого удручающего спектакля <...> Он нуден, тосклив и томителен, как зубная боль. <...> я уверенно могу сказать, что в роли Катерины она (А.Г. Коонен. – М.Х.) никого не захватила, не взволновала, не тронула...» (Масс Вл. «Гроза» в Камерном театре // Новый зритель. 1924. № 11. С. 7); «...режиссеру-постановщику в “Грозе” изменила и *техника* его ремесла. Ибо трудно представить более слабое выявление ее элементов: построения мизансцен, игры с вещами, рисунка образов, вязки действия и т.д. Такой результат не был случаен. Театр не овладел новой формой и в погоне за ней *привычная техника выпала из рук*» (Рудин В. Утрата лица – «Гроза» и Таиров // Новый зритель. 1924. № 12. С. 8).

- 343 ...о перестройке театра... – «По окончании зимнего сезона решено было перестроить зрительный зал, чтобы увеличить число мест. Зал, вместимостью в 575 человек, был явно недостаточен для непрерывно увеличивавшейся массы зрителей Камерного театра. Перестройка эта (надстройка второго яруса) требовала скорейшего закрытия зимнего сезона» (Клейнер И. Московский Камерный театр. Academia, МСМXXX. Сигнальный экземпляр книги. – РГАЛИ. Ф. 2700. Оп. 1. Ед. хр. 43. С. 117). При предыдущей перестройке в 1919 г. театр как раз стал одноярусным: был снят балкон и расширен амфитеатр.
- 344 *Стенберги* – братья Стенберг Владимир Августович (1899–1982) и Стенберг Георгий Августович (1900–1933) – художники-графики, конструктивисты, сценографы, мастера киноплаката. Выставлялись в кругу художников авангарда с 1919 г., в 1922 – на Первой Русской выставке в Берлине, в 1925 – на всемирной выставке в Париже. В 1923 г. стали штатными плакатистами «Совкино», менее чем за 10 лет выпустили около 300 плакатов. В Камерном театре оформили спектакли: «Гроза», «Святая Иоанна» (оба – 1924), «Кукироль» (1925), «Косматая обезьяна», «Любовь под вязами», «День и ночь» (все – 1926), «Негр» (1929), «Опера нищих» (1930), «Линия огня» (1931). Стали эпохой в жизни Камерного театра.
- 345 *Сварожич (наст. фам. Турусов) Константин Георгиевич* (1883–1937) – актер, режиссер, педагог. Закончил курсы А.И. Адашева. С 1913 по 1919 г. в труппе МХТ, в 1918 г. принимал участие в гастролях Камерного театра в Смоленске. В 1919 г. перешел в Камерный театр. С 1926 г. в Московском театре для детей – режиссер и заведующий труппой. Арестован в 1934 г. и сослан на строительство Беломоро-Балтийского канала, где выступал в лагерном театре. Освобожден в августе 1937 г., вернулся к родным в г. Спасск (тогда Беднодемьяновск) и 7 декабря того же года умер.
- 346 «*Эта гроза даром не пройдет*»... – Реплика из пьесы А.Н. Островского «Гроза» (действие 4, явление 5).
- 347 *Несчастье у Мейерхольда – падение с моста в «Лесе*». – В марте 1924 г. в Москве гастролировал знаменитый трагик Александр Моисси, играл Освальда в «Привидениях» Г. Ибсена на немецком языке вместе с труппой, состоявшей в основном из артистов Малого театра. Марк Местечкин, в ту пору актер ГосТИМа, позже вспоминал: «Гастролиер приезжал к нам в театр на репетицию и снимался с нашей труппой на “дороге”, которая была основной конструкцией спектакля “Лес”. Желавших сфотографироваться с известным трагиком набралось очень много, и, рассчитанная на нескольких человек, конструкция рухнула. Счастье, что никто не пострадал, но Мейерхольда этот случай очень огорчил» (*Местечкин М.* В театре и в цирке. М., 1976. С. 45–46). Судя по всему, это случилось 19 марта, поскольку следующий спектакль «Лес» 22 марта был отменен. Сфотографироваться все-таки успели (фото В. Мейерхольда и А. Моисси среди участников спектакля «Лес», см.: *Гладков А.* Мейерхольд: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 49), однако В.Э. Мейерхольд получил травму головы (фото З.Н. Райх и В.Э. Мейерхольд, Мейерхольд после обрушения конструкции «Леса», см.: *Есенина Т.С.* О Вс. Мейерхольде и Зинаиде Райх / Сост. Н. Панфилова и О. Фельдман. М., 2003. С. 26).
- 348 *Скверно с Сахновским – он попал под автомобиль, когда приходил за билетами в театр на «Грозу*». – Режиссер и театровед В.Г. Сахновский – крупный знаток творчества А.Н. Островского. Опубликовал ряд исследований в русле традиции Аполлона Григорьева: Театр А.Н. Островского (М., 1918; 2-е изд. 1919), Влияние театра Островского на русское сценическое искусство (Творчество А.Н. Островского: Юбилейный сб. / Под ред.

- С.К. Шамбинаго. М.; Пг., 1923. С. 200–240). Поставил «Грозу» (Московский драматический театр, 1923), «Бесприданницу» (Театр б. Корш, 1932). Будучи глубоким интерпретатором искусства Мейерхольда, остался одним из немногих, кто решительно не принял его «Лес». Сведений о его впечатлении от таировской «Грозы» обнаружить не удалось.
- 349 *Мариенгофы* – Мариенгоф Анатолий Борисович (1897–1962) – поэт, драматург, мемуарист и его жена Никритина Анна Борисовна (см. коммент. 287).
- 350 *Соколов Владимир Александрович* (1889–1962) – актер, режиссер, педагог, переводчик. С 1914 по 1916 и с 1919 по 1925 г. в труппе Камерного театра. Со второй половины 1925 г. жил и работал за границей: в Германии, Франции, США.
- 351 *Марголины* – семья *Марголина Самуила Акимовича* (1893–1953), театрального критика, режиссера. Ставил спектакли на идише и русском языке в театрах Украины и Москвы. Как критик известен с начала 1920-х гг., писал о спектаклях Камерного театра. Сорежиссер А.Я. Таирова в спектакле «Линия огня» Н.Н. Никитина (1931).
- 352 «*Жирофле*» – «Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока, текст А.М. Арго и Н.А. Адуева. Камерный театр. Постановка А.Я. Таирова. Художник Г.Б. Якулов. Премьера – 3 октября 1922 г. А.Г. Коонен исполняла роли сестер Жирофле и Жирофля.
- 353 *Приехали в святую пятницу 25 апреля в 11 часов утра.* – Гастроли Камерного театра в Петрограде проходили с 27 апреля по 30 мая 1924 г. в помещении театра «Палас» (ул. Ракова (б. Итальянская), 13). Репертуар: «Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока, «Гроза» А.Н. Островского, «Федра» Ж. Расина, «Адриенна Лекуврёр» Э. Скриба и Э. Легуве, «Человек, который был Четвергом» по Г.-К. Честертону.
- 354 *Марья Васильевна* – неустановленное лицо.
- 355 *Метнер Александр Карлович* (1877–1961) – дирижер, композитор. В 1899 г. в оркестре МХТ, в 1900–1902 гг. в оркестре Малого театра. С 1919 г. заведующий музыкальной частью и главный дирижер Камерного театра. Автор музыки к спектаклям: «Человек, который был Четвергом», «Розита», «Любовь под вязами», «Багровый остров», «Негр», «Оптимистическая трагедия» и др.
- 356 *Луканина Нина Константиновна* – актриса. С 1920 г. в труппе Камерного театра. Покинула ее не ранее 1929 г.
- 357 *Тина* – неустановленное лицо.
- 358 *Тихонравов Сергей Дмитриевич* (1887–1966) – актер Камерного театра, затем Театра им. А.С. Пушкина.
- 359 *Большой успех.* – Вскоре после открытия гастролей пресса писала: «После общей растерянности, под знаком которой прошел наш зимний сезон, спектакли москвичей радуют своей стройностью, темпом и законченностью во всех частях. Выдумка режиссера, сочетающаяся с большим его мастерством, оперирует с соответствующим актерским материалом и свидетельствует о том, как богат театр формальными достижениями. В них – сила Камерного театра, и не зря его руководители выбрали для первого спектакля “Жирофле-Жирофля”. Здесь все – жест, движение и слова актера, сценическая установка, расположение и движение групп – подчиняется основному замыслу и выполняется с большим техническим совершенством актерами своеобразной школы и манеры» (*Тверской К.* Искусство для искусства? // Еженедельник Академических театров. 1924. № 12. 6 мая. С. 7).
- 360 ...«*Четверг*» – *успех.* – Несмотря на успех у публики, отзывы критики были убийственны: «Можно было многое сделать из “Человека, который был Четвергом”, но Камерный

театр не сумел. <...> без современной идеологии этот детектив-спектакль становится пустым эстетством, демонстрированием интересной конструкции Таирова-Веснина. Не больше. <...> Актеры Камерного театра, тренированные на экзотических, вычурных позах и условной, театральной, декоративной читке, не сумели дать тона нужного для детективной урбанистической пьесы» (*Кузнецов Е.* Заметки на полях программы Камерного театра // Красная газета. Веч. вып. 1924. № 98. 3 мая. С. 3); «Человек, который был Четвергом» плох, и если бы им заключалась серия работ Камерного театра, то общий вывод был бы прост: крест» (*Пиотровский А.* О Камерном театре // Ленинградская правда. 1924. № 102. 7 мая. С. 8).

- 361 *Грановская Елена Маврикиевна (1877–1968)* – комедийная актриса. С 1903 г. выступала в различных антрепризах С.Ф. Сабурова, в том числе в петербургском театре «Пассаж», который в 1925 г. был преобразован в Ленинградский театр Комедии. В Никитском театре во второй половине 1900-х гг. спектакли фарса часто завершал концерт «Кабаре у Сабурова», где Грановская блистала в пародии «За синей птицей». «Ее превосходная имитация г-жи Коонен – исполнительницы роли Митиль в Художественном театре – вызывала взрывы заразительного смеха в публике», – писала 7 декабря 1908 г. газета «Голос Москвы». В 1939 г. Грановская перешла в БДТ. Скорее всего А.Г. Коонен была на спектакле «8-я жена Синей Бороды» А. Савуара в театре «Пассаж». Пресса писала: «Грановская, Надеждин, Лерский и Коханский образовали прекрасный ансамбль. Грановская давала удивительные по блеску и гибкости интонации» (*Старк Э.* Бенефис Надеждина // Красная газета. Веч. вып. 1924. № 96. 29 апр. С. 3).
- 362 *Травля жуткая в газетах. Уже почти угрожающая. Уже не только «ненужность Камерного театра», но и «вредность».* – Возможно, имеется в виду статья С.С. Мокульского «Гастроли Камерного театра. “Жирофле-Жирофля”»: «Консервативность Камерного театра поистине изумительна. Бури последнего семилетия не оказали влияния на эволюцию его форм. Камерный театр как был, так и остался театром эстетизма, театром живописной культуры и стилизации. Его нынешнее обличье отображает эстетические настроения интеллигенции 1914 года. Тогда, в 1914 году, позиция Камерного театра была почти “революционной”, ибо он являлся носителем протеста против натуралистического и психологического театра, против “системы” Станиславского, и противопоставлял ее основному лозунгу – “от внутреннего к внешнему” – свой лозунг – “от внешнего к внутреннему”. Сейчас все это уже – *эпигонство*, в корне противоречащее театральным запросам текущего момента, и потому – *реакционное*» (Ленинградская правда. 1924. 30 апр. С. 4). Вообще, пресса на ленинградские гастроли Камерного театра была в основном отрицательной. Даже предваряющие приезд театра статьи имели уничижительный тон: «Таиров выступил в самом начале борьбы нового театра со старым. Нельзя сказать, что в этой борьбе Таиров находился в первом ряду наступавших. Он колонизировал другими открытые земли, акклиматизировал цветы нового театра применительно к уровню среднего зрителя, сделал доступными и понятными для широкой публики теоретические построения подлинных новаторов. <...> Новый театр победил, перед победителем встали совсем другие задачи, а театр Таирова продолжал уточнять и уточнять когда-то избранную им формальную сторону, продолжал разрабатывать приемы своего специфического театрального искусства, не замечая того, что бывшее средством борьбы давно уже превращено им в самоцель, в нелепый самодовле-

- ющий прием, самодовольное эстетство, пустоту формалистики. Занятый ювелирной отделкой очаровательных безделушек, забывший за ними о современности и в то же время привыкший следовать последнему слову моды, театр Таирова стал внешне, бездушно, бессмысленно цепляться за перенимание новейших приемов. В прошлом году театр Таирова совершил гастрольное турне по Франции, Бельгии, Германии, Чехословакии. Как вы думаете, что привез с собой театр, прошедший девять долгих месяцев на Западе?.. Что?!. <...> Камерный театр привез с собой сотни папиросных коробок, папиросных этикеток и окурков, которые конструктивно (конечно, конечно, конструктивно!), по новейшим законам изобразительного искусства, расположил на особых щитах и развесил по стенам своего театра. Вдумайтесь в этот простой, в этот страшно простой и жуткий факт!.. В нем – ключ к пониманию Камерного театра *сегодняшнего* дня <...> Московский Камерный театр признан, канонизирован, и на его стенах висят конструктивные (конструктивные, конструктивные!) украшения из папиросных коробок, этикеток и окурков. Мне нечего прибавить к сказанному» (*Кузнецов Е.* Московский Камерный // Красная газета. Веч. вып. 1924. № 95. 25 апр. С. 3). Более подробно см.: Эстетский морг / Публ. М. Хализевой // Экран и сцена. 2013. № 11. Июнь. С. 9.
- 363 *Мархольм (Marholm) Бернхард* – организатор зарубежных гастролей Камерного театра (1923, 1925, 1930).
- 364 *...заклучил контракт: июль – Лейпциг, с возможностью дальше – Лондон.* – Гастроли состоялись год спустя, открылись в Лейпциге 16 апреля 1925 г. Выступление в Лондоне снова предполагалось, но не состоялось.
- 365 *Экскузович Иван Васильевич* (1882–1942) – театральный деятель. С 1918 г. руководил деятельностью государственных академических театров Петрограда, в 1923–1928 гг. управляющий государственными академическими театрами РСФСР; одновременно заведующий подотделом государственных театров Наркомпроса, художественным отделом Главнауки. С 1928 г. на организационной работе. Автор книги, посвященной технике театральной сцены.
- 366 *Здесь Первая студия.* – Гастроли Первой студии МХАТа в Ленинграде проходили с 7 мая по 17 июня 1924 г. Их репертуар составили: «Потоп» Ю.-Х. Бергера, «Сверчок на печи» по Ч. Диккенсу, «Балладина» Ю. Словацкого, «Двенадцатая ночь», «Король Лир» и «Укрощение строптивой» У. Шекспира.
- 367 *Хвалят единственно за «Федру».* – Так, Адриан Пиотровский в статье «О Камерном театре» писал: «Хоть в немногих строчках, но особо необходимо упомянуть искусство актрисы, более всего позволяющей надеяться на то, что путь к простому и большому спектаклю удастся Камерному театру, это Коонен. Ее Федра одна спасает эмоциональное напряжение в этой трагедии <...>» (Ленинградская правда. 1924. № 102. 7 мая. С. 8).
- 368 *Ругают «Адриенну»?!!* – Так, Евгений Кузнецов, не принимавший искусства А.Я. Таирова, в статье «Заметки на полях программы Камерного театра» писал: «Очень мало игры. Внепсихологическая, внеэмоциональная – холодная, строгая, скованная, декоративная читка. Изысканнейшие движения, театральные жесты, декоративные позы. Ничего, решительно ничего от переживания, от какого-либо внутреннего волнения. Зрелище – не драма. Холодно, холодно!.. Особенно заметно на Коонен–Адриенне и Соколове–Мишоне <...>» (Красная газета. Веч. вып. 1924. № 98. 3 мая. С. 3).
- 369 *«Жизель» в Мариинском...* – Балет А. Адана «Жизель». Скорее всего, А.Г. Коонен была в Академическом театре оперы и балета 14 мая на спектакле с Е.М. Люком в партии

- Жизели и Б.В. Шавровым в партии Альберта. Примерно в те же числа в Ленинграде гастролировала в «Жизели» московская балерина М.П. Кандаурова.
- 370 ...и Дункан вернули мне веру в театр... – Выступления Айседоры Дункан в Ленинграде состоялись 15 и 18 мая в Большом зале Филармонии с симфоническим оркестром под управлением А.В. Павлова-Арбенина и с программами из произведений Чайковского (увертюра «1812 год», 6 симфония (патетическая) и Славянский марш (полностью)) и Вагнера (увертюра к опере «Лоэнгрин», вступление и «смерть Изольды», «полет Валькирий», увертюра и вакханалия из оперы «Тангейзер», марш из оперы «Гибель богов»). После первого вечера Э. Старк писал: «Вчера Айседора Дункан явилась перед нами в своем втором воплощении. Первое было тогда, почти 20 лет назад. <...> Теперь гораздо больше статики, больше чисто скульптурной неподвижности, больше сосредоточенности в себе, больше таких ритмов, которые, как это было во время 1-й и 4-й частей 6-й симфонии Чайковского, говорят о глубоком внутреннем трагическом переживании человека. <...> В конце концов красота искусства Дункан, его своеобразность, его неповторимость остались те же, и было бы большою близорукостью утверждать, будто в нем нет совершенно необычайной и глубоко захватывающей выразительности» (Красная газета. Веч. вып. 1924. № 109. 16 мая. С. 3).
- 371 Мейерхольда 3-го дня (премьера «Лес») освистали. – Почти одновременно с Камерным театром, с 16 мая по 22 июня 1924 г., в Ленинграде и Кронштадте выступал Театр имени Вс. Мейерхольда с «Великодушным рогоносцем», «Лесом», «Д. Е.» и «Землей дыбом».
- 372 Ниночка – Сухоцкая Нина Станиславовна (1906–1988) – племянница А.Г. Коонен. Впоследствии актриса театра и кино, режиссер, педагог. С 1926 по 1936 г. актриса Камерного театра, с 1932 по 1941 г. преподавала в актерской мастерской и вела режиссерскую работу в Камерном театре. С 1942 по 1949 г. режиссер-ассистент А.Я. Таирова.
- 373 Вчера был последний спектакль Николая («Четверг»). – В спектакле «Человек, который был четвергом» Н.М. Церетелли исполнял заглавную роль Четверга.
- 374 Вибер Евгений Карлович (1890–?) – актер. Подданный Германии. В труппе Камерного театра с 1920 г. и не меньше чем по 1932 г. (с перерывом: с 1921 по 1923 г. жил и работал в Берлине).
- 375 ...смотрела «Танцовщицу Марион»... – В 1913 г. В.Р. Гардин и Я.А. Протазанов сняли фильм по популярному роману А.А. Вербицкой «Ключи счастья» с одноименным названием, его сюжетную основу составила судьба Марии Ельцовой, завоевавшей сцены мира как танцовщица Marion. В 1917 г. Б.Н. Светлов снял фильм «Победители и побежденные» по тому же роману. Скорее всего, в 1924 г. в советский прокат был запущен фильм Гардина и Протазанова под новым названием (газеты пестрели анонсами «Танцовщицы Марион»).
- 376 ...скоро придут Коренева и Качалов. – Коренева Лидия Михайловна (1885–1982) – актриса. С 1904 по 1958 г. в МХАТе. А.Г. Коонен была знакома с ней еще по школе МХТ. Газета «Известия» сообщала: «Вчера прибыл из-за границы один из руководителей МХАТа – народный артист республики К.С. Станиславский. Вместе с ним приехали: Е.М. Раевская, О.Л. Книппер, А.Л. Вишневский и Н.А. Подгорный. На прошлой неделе приехал А.М. Леонидов. Вскоре приедут еще А.М. Коренева и В.И. Качалов» (1924. № 181. 9 авг. С. 5).
- 377 11-го уезжаем [в] Киев и Харьков. – Гастроли Камерного театра в Киеве проходили с 13 по 22 сентября, в Харькове – с 23 сентября по 1 октября 1924 г. Были показаны:

«Жирофле-Жирофля», «Федра», «Адриенна Лекуврёр», «Саломея», «Покрывало Пьеретты». В обоих городах гастроль открывалась опереткой «Жирофле-Жирофля», и в каждом городе благодаря прекрасному приему публики театр дал по несколько незапланированных спектаклей (3 – в Киеве и 2 – в Харькове). И в Киеве, где Камерный театр играл в здании Театра им. В.И. Ленина (бывш. Соловцов), и в Харькове – в помещении Театра им. Т.Г. Шевченко (бывш. Театр Муссури, славившийся своей чудовищной акустикой), дополнительно состоялась лекция А.Я. Таирова «Кривая театра» (Киев, 19 сентября 1924 г., в помещении Пролетарского дома искусств; Харьков, 2 октября 1924 г., в помещении Медицинского общества), в которой он знакомил слушателей с теорией и идеологией театра, а также с планами на будущее. Содержание лекции анонсировалось так: «1) Элементы театра, 2) Дилетантизм и мастерство, 3) Искусство организации и организации искусства, 4) В трех соснах натурализма, 5) Откуда пошел есть театральные конструктивизм, 6) Человек и машина, НОТ и актер, 7) Современность в театре и театр в современности, 8) Театрализация жизни и театрализация театра» (Вечернее радио. 1924. № 37. 26 сент. С. 3).

По итогам выступлений театра в Харькове местная пресса писала: «Актерское мастерство в МКТ чувствуется в каждой позе, в каждой фразе и ярко показывает, что не оскудела еще сила актерская и “есть порох в пороховницах”. Можно не соглашаться с идеологической линией, проводимой МКТ, можно не соглашаться с трактовкой отдельных пьес и ролей, можно говорить о приторности эстетического фундамента, прочно и крепко заложенного в Камерном театре, но нельзя не признать художественной цельности всего коллектива и нельзя не заметить исключительное дарование и бездну вкуса у руководителей театра» (*Бойм Эм*. Впечатления за неделю // Театральная газета. Харьков, 1924. № 37. 30 сент. – 6 окт. С. 3).

- 378 *Репетируем «Иоанну»*. – «Святая Иоанна» Б. Шоу (перевод П.Б. Зенкевича и Н.М. Крымовой). Камерный театр. Постановка А.Я. Таирова. Художники В.А. и Г.А. Стенберги. Премьера – 21 октября 1924 г.
- 379 *Маркс (Степанова) Галина Константиновна* (1900–?) – актриса Камерного театра, играла Арикию в «Федре», герцогиню в «Адриенне Лекуврёр». С 1924 г. актриса МХАТа Второго, первый сезон выступала под фамилией Степанова. С сезона 1930/1931 гг. перешла в Московский рабочий художественный театр.
- 380 *Ходорович Наталья Евгеньевна* (? – не раньше 1958) – с 1921 по 1937 г. актриса Камерного театра. Репрессирована вместе с мужем Николаем Васильевичем Виноградским (Малой), актером Камерного театра. Выступала в лагерных театрах Магадана, с 1943 по 1958 г. в Сахалинском областном (с 1947 г. Александровск-Сахалинском городском) драматическом театре, с 1953 г. в Южно-Сахалинске.
- 381 *Увлекает образ Жанны*. – Образ Жанны д'Арк (Иоанны) в пьесе «Святая Иоанна» Б. Шоу.
- 382 *Ругали за репертуар*. – Так, всеукраинская рабочая газета «Пролетарий» писала: «К сожалению, театр не привез из Москвы своих последних постановок, отражающих современность» (1924. № 221. 26 сент. С. 4). Ей вторила харьковская «Театральная газета»: «К сожалению, своих последних достижений МКТ нам в этот приезд не показал. Харьковцы не видели ни “Вавилонского адвоката”, ни “Грозы”, ни “Человека, который был Четвергом”, а между тем эти постановки представляют большой интерес, так как они, вопреки остальным спектаклям МКТ, несколько (доза, правда, очень мала) осовреме-

нены и омоложены (*Бойм Эм*. Впечатления за неделю // Театральная газета. Харьков. 1924. № 37. 30 сент. – 6 окт. С. 3). Более подробно прессу по гастроям Камерного театра на Украине см.: Праздник в сарае. Публ. М. Хализевой // Экран и сцена. М., 2013. № 20. Окт. С. 8–9.

- 383 *Катастрофа на «Четверге»...* – В этот день, 29 ноября, во время спектакля «Человек, который был Четвергом» рухнул один из лифтов – элементов сценографической конструкции А.А. Веснина. Журнал «Новый зритель» сообщал: «...с высоты 9 аршин сорвалась кабинка лифта. <...> В кабинке по ходу действия находились актеры В. Соколов, Б. Фердинандов и С. Ценин. Удар кабинки о пол трюма был настолько значителен, что все трое понесли серьезные повреждения – у Соколова оказалось растяжение связок ног, у Фердинандова вывих ноги и ушиб руки, которые, по свидетельству врача, продержат его до 6 недель вне работы, у Ценина – раздробление костей ступни, требующее клинического лечения от 6 до 8 недель. <...> Лифт играл до этого в 48 спектаклях, опускаясь и поднимаясь в каждом около 14 раз, перед каждым спектаклем подвергался осмотру и проверке не только рабочими сцены, но и режиссурой. <...> Из акта технического осмотра, составленного т. Поляниным, видно, <...> что это не лифт, а суррогат его, устроенный не механиком, а архитектором вкупе со слесарем <...>. По категорическому мнению представителей охраны труда, <...> невозможность строжайшей проверки и технической рационализации пресловутых “конструкций” <...> вынудит вообще потребовать удаления “конструкций” из театральной практики» (1924. № 48. 9 дек. С. 14–15). А.Я. Таиров не согласился на требования представителей охраны труда об удалении лифта из сценографии, поэтому спектакль в России больше не игрался.
- 384 *Рыков Алексей Иванович* (1881–1938) – политический и государственный деятель. С 1924 г. председатель Совнаркома СССР.
- 385 *Калинин Михаил Иванович* (1875–1946) – политический и государственный деятель. С 1923 г. председатель ЦИК СССР.
- 386 *Фенин Лев Александрович* (1886–1952) – актер театра и кино. В 1908 г. окончил юридический факультет Петербургского университета. Одновременно учился драматическому искусству у Ю.М. Юрьева и В.Н. Давыдова, пению у И.В. Тартакова. Сценическую деятельность начал в 1904 г. в Театре В.Ф. Комиссаржевской. С 1905 г. актер в театрах Петербурга и Луги. С 1908 по 1917 г. в труппе театра «Кривое зеркало» в качестве актера и певца. С 1917 по 1922 г. был актером Киевского театра Соловцова и Симферопольского театра госдрамы. С 1922 по 1937 г. в труппе Камерного театра. Сезон 1937–1938 гг. в ГосТИМе, с 1938 по 1941 г. в Центральном театре транспорта, с 1941 по 1942 г. – актер и художественный руководитель театрального коллектива «Современный театр», с 1942 по 1944 г. – артист Тульского драмтеатра имени Горького. С 1944 г. и до конца жизни в Театре-студии киноактера.
- 387 *Жигачев Александр Андреевич* (?–1917) – актер. Служил в Театре К.Н. Незлобина. С сезона 1915–1916 гг. в труппе Камерного театра, где сыграл роли: Пьеро в «Карнавале жизни», Друга в «Покрывале Пьеретты», Сатира в «Фамире-Кифарэд», Ле Брэ в «Сирано де Бержераке». В некрологе А.Я. Таиров писал: «Он умер молодым, полным творческих порывов и неосуществленных исканий, когда после долгих скитаний по театрам и в провинции, и в столице он обрел, наконец, свой путь и свой театр» (Рампа и жизнь. 1917. № 26–27. С. 13).

- 388 *Громов (наст. фам. Дидерихс) Андрей Антонович* (1883–1922) – актер, режиссер, сценарист. Один из первых актеров раннего российского кино. Выступал в труппе московского Введенского народного дома, Театра К.Н. Незлобина. С 1914 по 1917 г. в труппе Камерного театра.
- 389 *...приветствует пострадавших...* – См. коммент. 383.
- 390 *Соколовский Николай Аркадьевич* – в 1920-е гг. артист вспомогательного состава Камерного театра и педагог школы при нем.
- 391 *...12-го шла 150-й раз «Адриенна» и 13-го 200-й раз «Саломея»...* – Первоначально должно было быть иначе: 12 декабря – «Саломея», 14 декабря – «Адриенна». Вероятно, к этим двум юбилейным спектаклям и к десятилетию театра была выпущена типографским способом отпечатанная листовка (тираж 500 экз.): «МКТ. 1914–1924. Великой трагической актрисе АЛИСЕ КООНЕН наш восторг. Благодарные поклонники. Адриенне. Федре. Саломее» (ЦНБ СТД. Фонд А.Я. Таирова и А.Г. Коонен. Оп. 1. Ед. хр. 103).
- 392 *...поехала в Большой театр на репетицию.* – Торжественный вечер 29 декабря 1924 г., посвященный празднованию 10-летнего юбилея Камерного театра, по предложению А.В. Луначарского проходил в Большом театре. Первоначально вечер планировался 15 декабря, но в связи с несчастным случаем на спектакле «Человек, который был Четвергом» (см. коммент. 380) оказался перенесен на 29 декабря. Зал Камерного театра на 800 мест сочли для этой цели недостаточно вместительным. А.Г. Коонен должна была играть в первом отделении вечера – IV и V акты «Федры». Она вспоминала: «Огромная сцена Большого театра потребовала изменений и в декорациях и даже в мизансценах. Нам пришлось провести там несколько репетиций» (Страницы жизни. С. 294).
- 393 *Сначала репетировали «Жирофле»...* – II и III акты «Жирофле-Жирофля» должны были быть показаны во втором отделении торжественного вечера.
- 394 *Уборная № 2 – Неждановой.* – А.Г. Коонен пишет о любезном отношении оперной певицы в мемуарах: «А.В. Нежданова предложила мне гримироваться в ее уборной: помню, номер 2. Мне это было очень приятно, так как с самых юных лет я всегда чтילה и нежно любила Антонину Васильевну» (Страницы жизни. С. 294).
- 395 *...слышу голоса Фердинандова...* – В сборном спектакле к 10-летию юбилею Камерного театра во фрагменте из «Федры» Фердинандов играл Ипполита.
- 396 *Галинский Василий Михайлович (?–1930)* – актер. С 1924 по 1926 г. в труппе Камерного театра. В сборном спектакле к 10-летию юбилею Камерного театра во фрагменте из «Федры» играл роль Тезея.
- 397 *Энона* – кормилица и наперсница Федры в одноименной трагедии Ж. Расина.
- 398 *Быковские Е. и М.* – сестры, преподаватели Московского техникума кустарных промыслов, художники мастерской кукольного театра под руководством художника-графика П.Я. Павлинова, созданной при Камерном театре В.А. Соколовым. Работали над масками и карнавальными фигурами шествия для спектакля «Принцесса Брамбилла».
- 399 *Плоха Назарова.* – Назарова (Санович) Лидия Николаевна – актриса. Училась в школе Камерного театра. С 1922 г. в труппе Камерного театра, дублер А.Г. Коонен в спектакле «Жирофле-Жирофля». На вечере чествования Камерного театра была занята во втором отделении. Покинула театр не ранее 1930 г. С 1933 по 1948 г. в труппе Малого театра.
- 400 *Моисси Александр (Сандро)* (1879/80)–1935) – немецкий и австрийский актер итало-албанского происхождения. С 1904 г. протагонист постановок Макса Рейнхардта.

- В 1910–1920-е гг. обретает общеевропейское признание. Автор статей о театральном искусстве. В 1924 и 1925 г. гастролировал в СССР.
- 401 *Пролог Каменского...* – Каменский Василий Васильевич (1884–1961) – поэт-футурист, автор пьесы «Стенька Разин» (1919), переработанной из одноименной поэмы. Третье отделение юбилейного вечера Камерного театра 29 декабря 1924 г. – собственное чествование – открылось прологом В.В. Каменского в исполнении автора. Далее последовали выступления и приветствия театров, общественно-литературных и художественных организаций. В. Каменский (вместе с А. Алексеевым) конферировал.
- 402 *Луначарский болен. Какой-то человек за него.* – Приветствие Наркомпроса огласил Лехт Фридрих Карлович (1887–1961) – общественный деятель, художник, скульптор, один из учредителей Ассоциации художников революционной России (АХРР). С 1921 г. на руководящей работе в Наркомпросе (заведующий художественным отделом).
- 403 *Они – прямо адресуются почти все время ко мне.* – «Ольга Леонардовна, сказав нам несколько ласковых слов, вынула из своей сумочки золотой пятирублевик и подарила мне “на счастье”. Халютина вручила мне большую игрушечную собаку со словами Шарлотты: “Моя собака орехи кушает”» (Страницы жизни. С. 294).
- 404 *...мое детство в старом Художественном театре, мое ученическое чудесное время.* – А.Г. Коонен служила в труппе МХТ с 1905 по 1913 г.
- 405 *Бесконечная вереница адресов...* – Описание газетой «Правда» юбилейного чествования несколько расходится с видением Алисы Коонен: «Особенно интересным моментом отчетного торжества было выступление представителей 15 тысяч беспризорников, нашедших себе приют в детских домах, колониях и коммунах Москвы. Они продефилировали через весь зрительный зал и сцену со щитами в руках. Затем, выстроившись на сцене, они по команде вознесли над головами щиты, которые составили из начертанных на них букв лозунг: “Камерный театр! Даешь театр массам!” Один из беспризорников обратился к Таирову: “Тов. Таиров, будь готов служить искусству пролетарского Октября!” – Всегда готов! – отвечает А. Таиров по-пионерски от имени всей труппы. Юбиляром были получены многочисленные приветствия от деятелей театра и искусства: М.Н. Ермоловой, А.И. Южина, Собинова и др., а также из Берлина и Парижа – от директоров театров, художников и проч.» (1924. № 297. 31 дек. С. 8).
- 406 *Я сижу рядом с Вячеславом...* – Иванов Вячеслав Иванович (1866–1949) – поэт-символист, философ, драматург. В первые годы Камерного театра входил в круг его друзей, принимал участие в проводившихся там «беседах о театре» (1916). В начале 1920-х гг. принимал активное участие в работе историко-театрального отдела Наркомпроса. В 1924 г. проездом из Баку в Италию провел несколько месяцев в Москве.
- 407 *...с женой Румнева...* – неустановленное лицо.
- 408 *Приходит Марков. Ругаемся с ним крепко.* – Скорее всего, полемика возникла в связи с точкой зрения П.А. Маркова на спектакль «Святая Иоанна» Б. Шоу, сформулированной в статье «Театральная жизнь в Москве. Начало сезона 1924/25 года», вышедшей в январе 1925 г.: «По существу, “Святая Иоанна” – чрезвычайно реальная вещь и, может быть, для ее воплощения необходим натуралистический театр: от Иоанны пахнет луком, король ходит оборвышем, Бодрикур отсылает Иоанну к королю, чтобы от нее отвязаться. Менее всего знающий “наивную серьезность”, Камерный театр колеблется в воплощении театрального парадокса между буффонадой и трагедией; он не чувствует стиля Шоу, и Шоу “портит” своим произведением монументальный замысел театра.

- Шоу играет в натурализм, а театр остается классическим. Автор заставляет Иоанну пахнуть луком, а в Камерном театре она пахнет тончайшими духами. Шоу дает сатиру в индивидуальном разрезе, Камерный театр пытается ее обобщить» (Марков П.А. О театре: В 4 т. М., 1976. Т. 3. С. 208).
- 409 *Солин Илья Сергеевич* (1892–?) – артист оркестра Камерного театра.
- 410 *Кирпичниковы* – семья Кирпичникова Виктора Дмитриевича (1881–1937), инженера-электроэнергетика. В 1922–1930 гг. входил в правление Московского объединения государственных электрических станций (МОГЭС). 29 сентября 1930 г. был арестован, приговорен к расстрелу с заменой его на 10 лет заключения. Содержался в особом конструкторском бюро (шарашке). После освобождения в декабре 1931 г. работал инженером технического отдела Мосэнерго. В январе 1933 г. был назначен начальником теплоэлектроцентрали на Березниковском химкомбинате в Пермской области, успешно наладил там работу импортного оборудования, за что нарком тяжелой промышленности Г.К. (Серго) Орджоникидзе наградил его в том же году «черным с красным лимузином Бьюик», квартирой в Москве и орденом Ленина. После повторного ареста 16 марта 1937 г. приговорен к расстрелу. Жена – Люция Ивановна Краузе умерла во время первого ареста мужа.
- 411 *Чествование Большого театра*. – В связи со 100-летним юбилеем. Проходило в два дня, 1 и 2 февраля 1925 г.
- 412 *Днем воскресенья торжественное заседание...* – 1 февраля 1925 г. в 12 часов дня на Торжественное заседание, посвященное столетию Большого театра, собрались представители от всех театральных организаций, от частей Московского гарнизона, пионеры, рабочие. На трибуне – нарком просвещения А.В. Луначарский и председатель ЦК Всероссийского профессионального союза работников искусств Ю.М. Славинский. На черном бархате горела бриллиантовая цифра «100», обрамленная лавровыми ветками. На подмостках – хор и солисты оперы: женщины – в длинных белых платьях, мужчины – во фраках. Программу торжеств открыл Н.С. Голованов, дирижировавший своей «Кантатой». Затем началось торжественное заседание. А.В. Луначарский выступил с развернутым докладом – обзорением творческого пути Большого театра за сто лет его существования. Следом с приветственными речами в адрес театра выступили рабочие фабрик, заводов, представители советских воинов и моряков, ЦК Рабис и многие другие делегаты. Во втором отделении сцену заняли артисты театра. Старейшие сидели в креслах, молодежь стояла полукругом. Фанфары оповестили начало приветствий и чтение адресов от театров. Здесь были К.С. Станиславский, В.И. Немирович-Данченко, О.А. Книппер-Чехова, И.М. Москвин, А.И. Южин, А.А. Яблочкина, Е.Н. Гоголева, Г.М. Ярон, И.В. Ильинский, А.Г. Коонен, А.Я. Таиров и многие другие артисты из всех театров Советского Союза. В качестве апофеоза торжественного заседания оркестр исполнил «Интернационал» в инструментовке Н.С. Голованова, его пели сцена и зал.
- 413 *В понедельник – спектакль Большого театра для нас. Чудесная «Сильфида»!* – Во второй день чествования Большого театра, 2 февраля 1925 г., вечером шел парадный сборный спектакль: первый акт оперы «Руслан и Людмила» М.И. Глинки с А.В. Неждановой – Людмилой и две картины балета «Сильфида» Х. Левенскольда с Е.В. Гельцер в заглавной партии. Второе отделение началось балетом «Петрушка» И.Ф. Стравинского и продолжилось четвертой картиной оперы «Садко» Н.А. Римского-Корсакова (партию Любавы исполняла Н.А. Обухова).

- 414 ...*Соколов подал заявление к Мейерхольду*. – В ГосТИМ В.А. Соколов не перешел, после гастролей Камерного театра 1925 г. по приглашению М. Рейнхардта остался работать в Германии.
- 415 *Кажется, театр их <...> закрывается*. – Имеется в виду Новый драматический театр под руководством К.В. Эггерта, который открылся в сентябре 1924 г. на базе Студии русского театра. 7 января 1925 г. здесь состоялась премьера пьесы А.В. Луначарского «Поджигатели» в постановке К.В. Эггерта и К.Г. Сварожича с Н.М. Церетелли в роли Руделико. Театр вскоре закрылся.
- 416 *Разговоры о Парижской выставке*. – Международная выставка декоративного искусства и художественной промышленности открылась в Париже 28 апреля 1925 г. Советский павильон разместился в Большой дворцовой галерее Эспланад. Был сооружен по проекту архитектора К.С. Мельникова. Главный художник павильона – А.М. Родченко. Триумф революционной сценографии был полным: А.А. Экстер – золотая медаль за эскизы и макеты к спектаклям Камерного театра, В.Г. Меллер – золотая медаль за оформление спектакля в театре «Березиль», Б.А. Фердинандов – серебряная медаль за макет к спектаклю «Царь Эдип», А.В. Лентулов – диплом выставки за оформление спектакля «Демон».
- 417 *«Обезьяна»* – «Косматая обезьяна» Ю. О'Нила (перевод П.Б. Зенкевича и Н.М. Крымовой). Камерный театр. Постановка А.Я. Таирова. Художники В.А. и Г.А. Стенберги. Премьера – 14 января 1926 г.
- 418 *«караси»* – жаргонное название для богатых почитателей актерских талантов, водивших их по ресторанам.
- 419 В спектакле МХТ *«Синяя птица»* А.Г. Коонен играла Митиль.
- 420 *...оборвались лифты...* – Московская авария повторилась во Франкфурте с еще более печальными последствиями. В.А. Соколов вспоминал в интервью (1961), неверно указывая город: «В Дрездене я оказался в лифте, который оборвался и упал в театральный подвал во время второго акта спектакля по Честертону, а я раздробил правую ступню и сломал ногу. На протяжении восьми месяцев оставался в Германии для лечения» (цит. по: *Сбоева С.* Таиров. Европа и Америка. Зарубежные гастроли Московского Камерного театра. 1923–1930. М., 2010. С. 503).
- 421 *Винтер Александр Васильевич* (1878–1958) – выдающийся российский инженер-электроэнергетик, строитель Шатурской ГРЭС и Днепрогэса. Академик АН СССР (1932). В 1925 г. был в командировке в Германии, Англии, Франции и Чехословакии.
- 422 *...обсуждали положение*. – Решалось, как быть со сценографической конструкцией спектакля «Человек, который был Четвергом».
- 423 *Дрейфус Альберт* (1876–?) – немецкий режиссер, театровед, театральный критик, поэт. Учился на философских факультетах в университетах Германии. С 1910 г. жил в Германии и Франции.

МОСКОВСКИЙ КАМЕРНЫЙ ТЕАТР

«Человек, который был
Четвергом» в немецкой и австрийской критике

*Публикация, литературная редакция переводов,
вступительная статья и комментарии С.Г. Сбоевой*

В начале 1920-х гг. активизировались связи России с миром, в диалог национальных культур вступило четыре театральные коллектива. «В настоящее время Советская Россия мудро рассылает образцы своих лучших духовных благ по Европе и Америке»¹, – писал в 1923 г. английский театровед Х. Картер². До этого, в ноябре 1921 г., о триумфальных гастролях Московского Художественного театра (1906) берлинцам напомнила Качаловская группа, с успехом выступавшая в Театре на Кёниггретцерштрассе. МХАТ два сезона – 1922/23 г. и 1923/24 г. – показывал в Берлине, Праге, Загребе, Париже и двенадцати городах США довоенные спектакли. Театр Станиславского за рубежом знали, высоко ценили как носителя русской культуры и признавали его влияние. В столице Германии гастролы открылись 26 сентября 1922 г. в Лессинг-театре, продолжались в начале октября и вызвали большой интерес, правда, прежде всего у русского зрителя. Чуть раньше – летом 1922-го – за границами России, в Риге, Ревеле (ныне Таллине), Висбадене и Берлине, дебютировала Первая студия МХАТ. Немцев – в августе месяце, в столичном театре Аполло, – несмотря на «мертвый сезон», впечатлила режиссура Е.Б. Вахтангова, они особо выделили игру М.А. Чехова, но широкого обсуждения в прессе (даже эмигрантской) и дискуссий в профессиональных кругах не было. Через год, тоже летом, Третья студия Художественного театра давала спектакли в Ревеле, Стокгольме, Гётеборге и Берлине. Германское турне прошло малозаметно, пресса сообщила, что труппа потерпела финансовый крах. Зарубежные гастролы МХАТа и студий нуждаются в основательном изучении, ждут своего исследователя.

Первые европейские гастролы московского Камерного театра проходили в Париже и Германии и длились шесть месяцев: с 6 марта по 6 сентября 1923 г. В Берлине труппа А.Я. Таирова выступала на сцене Немецкого театра с 7 по 22 апреля. Репертуар состоял из пяти спектаклей: «Саломея» О. Уайльда, «Адриенна Лекуврёр» О.-Э. Скриба и Э. Легуве, «Принцесса Брамбилла», каприччио по Э.Т.А. Гофману, «Федра» Ж. Расина, «Жирофле-Жирофля» по оперетте Ш. Лекока.

«...Что такое Камерный театр Таирова – этого не знают и доподлинные русские театралы, из тех, кто покинул Россию более или менее скоро после воцарения большевизма. Ибо жизни этого театра – восемь лет, и к моменту революции это был еще ребенок»³, – уверял С.В. Яблоновский⁴ в статье для берлинской газеты, которую писал в Париже. За рубежом, в Германии значи-

тельно реже, чем во Франции, в 1923 г. постановки неизвестных московских театров еще до их приезда воспринимали как «художественный большевизм». Таиров и студии МХАТ вынесли на суд Европы новые театральные модели – им, чтобы добиться признания, необходимо было опровергнуть не только этот прогноз, но и преодолеть сложившийся на Западе образ русского театра, созданный мхатовцами и в балетах С.П. Дягилева⁵. За неделю до открытия гастролей МКТ своим пониманием ситуации поделился А.Я. Левинсон⁶: «Если уважаемый Станиславский приехал в Европу, чтобы получить признание достигнутого в результате четверти века славного труда, то Таиров, основатель Камерного театра, приехал бороться за установление нового театрального порядка <...> он приехал, чтобы нанести и получить удары, освободить театр от узурпации и восстановить специфические, свойственные только ему качества, его независимость, его право на существование»⁷. Проницательность Левинсона в 1924 г. удостоверил Картер: у Художественного театра «осталась только слава его традиционной хорошей игры. <...> Нет никакого сомнения, что новый русский театр – самое интересное и важное на театральном горизонте наших дней, и чем скорее Англия увидит его, тем лучше»⁸.

Театральную общественность Германии заинтересовали таировские произведения, а также изданная накануне гастролей книга Таирова «Записки режиссера», в немецком переводе «Раскрепощенный театр»⁹, и руководитель МКТ принял предложение познакомиться со своими постановками еще десять городов. Гастроли продолжились в Лейпциге, Мюнхене, Галле, Дрездене, Франкфурте-на-Майне, Баден-Бадене, Бреслау (Вроцлав), Цопоте (Сопот), Кёнигсберге (Калининград), Мемеле (Клайпеда). Берлинский репертуар дополнила пантомима «Покрывало Пьеретты» А. Шницлера – Э. Донаньи. В качестве формулы, описывающей театральную жизнь Германии весны и лета 1923 г., нарком просвещения А.В. Луначарский привел заголовок одной из статей, «Таиров без конца», подчеркнув тем самым, что увлечение искусством Камерного театра в этой стране «имело характер повальный», и о Таирове немецкие критики и ученые «в течение нескольких месяцев писали немолчно»¹⁰. Добавлю, режиссеры-новаторы активизировали свои эксперименты.

В итоге большую и весьма ценную часть немецкой дискуссии о Камерном театре составили опубликованные вне Берлина проблемные статьи, зачастую содержащие глубокий эстетический анализ. Искусствоведам многих специализаций в столице, различных университетских и промышленных центрах Германии удалось продемонстрировать редкостную свободу и полноту суждений. Палитра науки о театре за счет новых ассоциаций и подходов, сопоставлений, выводов и прогнозов, нацеленных на выявление связей русской, немецкой и европейской сцены, шире, культур, при этом сильно обогатилась. Творческому международному взаимодействию способствовали следующие гастроли таировской труппы (1925, 1930 гг.) и Театра имени Вс. Мейерхольда (1930 г.).

Воплотить на сцене роман англичанина Г.К. Честертон¹¹ А.Я. Таиров задумал в начале ноября 1921 г. – тогда предполагалось сочетать в композиции прозаический текст со стихотворным и переговоры велись с поэтом и драматургом Н.А. Адуевым¹². Затем для подготовки «сценария» (или «пьесы» – в Камерном театре использовали оба определения) была образована специальная Драматургическая мастерская под

руководством Таирова, где в 1922-м «(с марта месяца, может быть) активно работал Глубоковский»¹³. Вскоре Б.А. Глубоковский¹⁴ упомянул: «Мы отказались от стихотворной передачи текста. Мы полагали, что проза в данной пьесе дает гораздо больше ритмических возможностей. На ритмизацию текста нами было обращено сугубое внимание, не оставлена без внимания и фонетическая сторона речи»¹⁵. В мае 1922 г. был готов «черновой сценарий» романа «Человек, который был Четвергом» и закончены А.А. Весниным¹⁶ чертежи монтажных планов его «действенного движения»¹⁷ (здесь и далее использована терминология МКТ).

Окончательное решение режиссера ввести спектакль по Честертону в репертуар есть возможность точно датировать – это середина июля 1922 г.¹⁸ Уже в сентябре того же года Веснин показал первый вариант макета. Позднее он писал: «В разработке сценической установки для детектива “Человек, который был Четвергом” я ставил задачу максимально использовать сценическое пространство по трем координатам для того, чтобы развернуть действие пьесы в предельно быстром темпе. По ходу действия здесь необходимо было сделать шесть перемен на сцене на глазах у зрителей. Поэтому все действие было развернуто на механизированной конструктивной установке с лифтами, движущимися тротуарами, вращающимся и опускающимся полом и т.д. <...> сосредоточенный свет прожекторов фиксировал место развертывания главного действия в данный момент»¹⁹.

В ноябре пресса сообщила: «Полным ходом идет работа по постановке “Человек, который был Четвергом”. Видоизменяется применительно к сцене макет <...> совместно А.А. Весниным и Л.Л. Лукьяновым²⁰». К участию в «новых экспериментальных работах <...> привлечены художники братья Стенберги и Медунецкий²¹. Корреспондент американских газет и редактор одного из журналов, Savel Zimand²², заинтересованный лабораторной работой Камерного театра, осматривал Макетную и другие мастерские театра»²³.

Дорабатывать текст, принимая во внимание динамику сценической конструкции, а также музыку, написанную и подобранную А.К. Метнером²⁴, Таиров поручил – не ранее конца октября 1922 г. – С.Д. Кржижановскому²⁵. С начинающим писателем, на редкость одаренным, руководитель Камерного театра познакомился летом 1922 г. «Первые же встречи Кржижановского с Таировым надолго определили их взаимоотношения, – по словам актрисы А.Г. Бовшек²⁶, – сначала внимательные, затем теплые, дружественные»²⁷. Н.С. Сухоцкая²⁸ – ученица студии, в дальнейшем актриса и режиссер МКТ – вспоминала, что Таиров предложил новому сотруднику «самому “придумать курс” – и тот назвал свой предмет “Психология сцены”». В нем объединялись «история театра и литературы, основы общей психологии и психологии творчества, знакомство с наиболее существенными для театра эстетическими теориями и философскими системами»²⁹. Осенью 1922 г. под официальным названием «Основы внутренней техники актера» курс был включен в программу актерской Мастерской-студии при Камерном театре, а потом и Экспериментальных театральных мастерских (Эктемас, открыты Таировым 1 октября 1923 г.³⁰). Кстати сказать, в ноябре–декабре 1922 г. МКТ организовал циклы лекций по истории и теории театра³¹. Первый, с 12 по 29 ноября, читали Таиров – «Современная театральная ситуация», П.А. Марков³² – «Драматургия экспрессионизма в Германии», Г.Г. Шпет³³ – «Театр как искусство», Л.Л. Сабанеев³⁴ – «Музыка сценической речи»,

С.С. Игнатов³⁵ – «Камерный театр и его позиция», А.К. Дживелегов³⁶ – «Итальянский театр». В следующий цикл предполагалось включить лекции В.А. Соколова³⁷ «О марионетках» и Н.Д. Волкова³⁸ «О театре Блока».

Во второй год сотрудничества – уже при самом активном участии Кржижановского, который тогда не только преподавал, но и работал в литературной части театра, – воплотился еще один замысел: в сезоне 1923/1924 г. вышло двадцать номеров вновь созданной газеты «7 дней М.К.Т.». Она начала издаваться за месяц до премьеры «Человека, который был Четвергом». Реализовалась потребность (прежде всего в связи с честертонской постановкой) публиковать обширный «календарь» и «фазы развития» школы и театра. А главное – четче обозначить собственную «доступную лишь шагу мастера» «стежу» в театральном искусстве³⁹ и обнародовать хотя бы некоторые из того «вороха писем», который после зарубежного турне поступал на адрес Камерного театра и «указывал на совпадение проблематики театра – и у “них” [в Европе. – С.С.], и у нас»⁴⁰. Часть опубликованных в шестнадцати номерах газеты статей и заметок Кржижановского, справедливо отмечает В.Г. Перельмутер⁴¹, «явно связана с написанной в конце 1923 г. (т.е. как раз тогда, когда начиналась газета) “Философемой о театре”»⁴². Эта «Философема», открывшая ряд теоретических работ писателя, до сих пор по достоинству не оценена.

Но вернусь к сезону 1922/1923 гг. В первых числах сентября сподвижник Вс.Э. Мейерхольда И.А. Аксенов⁴³ заявил – «В пространстве», так он назвал статью для журнала «Зрелища» – о «моральном приоритете» Государственных высших театральных мастерских в их «главной теоретической работе» – «изобретения» в области «неодушевленного материала»⁴⁴. И с этого времени – с письма в редакцию «Зрелищ» Таирова, Лукьянова и Веснина, где перечислялись включенные Весниным в «систему макета» технические «приспособления» и говорилось, что «Камерный театр не защищает никаких своих приоритетов»⁴⁵, – глава МКТ считал себя обязанным публиковать информацию о ведущихся в театре работах. Предусмотрительность таировцев не была излишней: в начале октября свои претензии Аксенов переадресовал «По назначению»⁴⁶ (как гласил заголовок его следующей «сигнализации») – тем, кто занимался постановкой «Четверга». «...Уже в первый год подготовительных работ этот спектакль имел “плохую прессу”»⁴⁷, – засвидетельствовал один из рецензентов премьеры. Чем это было вызвано?

Таиров еще в 1910-е гг. «сформировал первоклассный поэтический репертуар, в котором современные пьесы занимали не меньшее место, чем классика»⁴⁸. Спектакль по «вакхической драме» И.Ф. Анненского «Фамира-Кифарэд» (опубликована в 1913), созданный вместе с А.А. Экстер⁴⁹ в 1916 г., стал программным при формировании таировского метода. Теперь, опираясь на роман «провидца» (характеристика Н.А. Трауберг) Честертона, режиссер в первый раз напрямую обращался к современности и, конечно, подчеркивал значимость сценической версии «Четверга». Критики же пребывали в уверенности: в пору, когда советский театр только нащупывает контакт с эпохой, идет по пути формальных исканий, «без всяких промежуточных ступеней, сразу ввести современность, бунт, заговор»⁵⁰ на сцену Камерного театра Таиров не сумеет.

На самом деле режиссер к этой работе основательно подготовился. Во время полемики сотрудников МКТ с Аксеновым художник А.А. Осмёркин⁵¹ объявил в

прессе, что в 1917 г. в одной из бесед Таиров говорил ему о желании поставить «городскую пьесу»⁵², т.е. уже размышлял о том, к чему с воодушевлением приступил в «Четверге». Он несколько лет собирал и направлял творческие силы театра и в 1922 г. решился воплотить, по возможности полно, наиболее современное из всего накопленного в кубизме – «характерную для этого направления тягу к конструктивности»⁵³. Принялся за постановку по Честертону, имея проверенного в работе над «Благовещением» и «Федрой»⁵⁴ союзника – Веснина.

В исследованиях рубежа XX–XXI вв. подчеркивается: сценографические формы художника и архитектора Веснина на первом этапе отличала «способность к органичному соединению разностильных разнокачественных начал, трудно достижимому другими видами искусства»⁵⁵. В феврале 1922 г. не один он, а оба постановщика «Федры», Таиров и Веснин, предстали перед публикой сразу в двух ипостасях: неоклассиков и авангардистов. Сделанные в наши дни выводы развивают мысль А.М. Эфроса⁵⁶, сформулированную в 1934 г.: «Это была, в самом деле, “неоклассика” кубизма»⁵⁷; именно она ошеломила и москвичей, и парижан на гастролях МКТ (1923). Несколько месяцев спустя, сосредоточив внимание на театральном конструктивизме, зодчий Веснин по-прежнему «решительно противостоял его сталкиванию в плоскую утилитарность, к которой тяготели теоретики производственничества», считал делом художника «воздействие формы на сознание»⁵⁸.

В спектакле по Честертону он не ограничился укрупнением динамической строительной конструкции, вынесенной А.С. Поповой⁵⁹ на сцену в мейерхольдовском «Великодушном рогоносце». Современные авторы трудов об архитектуре и сценографии утверждают: в отличие от станка Поповой «установка А. Веснина решена архитектурно». «Это не столько развитый автономный помост (как в “Рогоносце”), на котором (или около которого) играют актеры, сколько объемно-пространственная ажурная композиция, внутри которой разворачивается действие»⁶⁰. А.В. Иконников, один из ведущих ученых названного направления, резюмирует: «Не случайно, что А.А. Веснин создал эту декорацию, столь важную для развития конструктивизма, в Камерном театре, который ортодоксальные производственники, тянувшие конструктивизм в утилитарность, резко критиковали за эстетство». При осуществлении своего видения театра Таиров начиная с середины 1910-х гг. исходил из «театрального действия, уводимого с единой плоскости планшета сцены на систему плоскостей и площадок, имеющих разные уровни, горизонтальных и наклонных»⁶¹.

Не сомневаясь в самостоятельности приведенных выше выводов, и здесь стоит отметить: авторитетные современники восемь десятилетий спустя идут по проложенным единичным следам, на сей раз – публикаций в прессе. Таких, например, как рассказ Глубоковского в газете Камерного театра о Макетной мастерской и ряде «интереснейших опытов в деле театрального монтажа», которые проводил Лукьянов. «Театральный эскиз уступил свое место макету. В макете открывается вся картина спектакля. <...> Калейдоскопичность театра – то есть движение красочных пятен – не учитывается в эскизе, в макете же она может быть учтена в любой момент. То же самое касается и групповых построений. <...> Больше того, эскиз играет в монтаже такую же роль, как текст в спектакле. Он может трактоваться каждым театром по-своему», – рассуждал Глубоковский. «Искусство монтажа»,

говоря его словами, способно «придать эскизу на макете тот специфический акцент, который присущ данному театру». «Только макет» в силах «точно передать на сцене замыслы режиссера. В макете определены детали, точно выверены планы. Эскиз – картина – двумерен. Макет – трехмерен. Эскиз отмечен всеми качествами и недостатками картины. Макет, сохраняя театральную сущность картины» (эскиза), соответствует «сценическим законам».

В придачу «макет костюма облегчает работу костюмерной, укладывает ее в рамки закономерности, так как в макете костюма так же точно выверены все детали <...> в Макетной мастерской Камерного театра создается собственный театральный музей»⁶².

Суть новой модели театра, которую вместе с Таировым воплощали разные художники – как до, так и после Веснина, – в апреле 1924 г. в предпоследнем номере «7 дней М.К.Т.» очень точно передал чуткий Кржижановский. «Отброшенный от стен, макет М.К.Т. уже несколько лет сряду ведет правильную и смелую атаку на вертикаль: пустота между сводом и помостом всегда заполнена линиями и плоскостями; пол дыбится кверху, ступенчат или наклонен, воздух изрезан излучинами мостов. <...> Так, упорно “защищая” свою маленькую, 14 на 16, “землю”, М.К.Т., первый среди театров, начал (давно еще) и длит и сейчас упорную и организованную работу за “высь” – вертикаль, – фиксировал он. – Линии его конструкции не стекаются, не лежат, а либо растут, точно стебли, снизу вверх (“Человек, который был Четвергом”), либо дают и бьют землю сверху вниз (“Гроза”⁶³). <...> Если вдеть эти линии в макет, они сочленяются в нем, как кости внутри тела»⁶⁴.

Во время первых выступлений труппы за рубежом, в марте 1923 г., конструкция Веснина демонстрировалась в Париже, – для выставки «Макеты, декорации, костюмы Московского Камерного театра» свою галерею предоставил Поль Гийом⁶⁵. Летом 1923 г. с макетом могли познакомиться все желающие в России – на выставке «Театрально-декорационное искусство Москвы. 1918–1923», организованной Музеем декорационной живописи (бывшим музеем С.И. Зимина)⁶⁶. Весной и летом он был представлен в Германии: Таиров публиковал фотографии макета «Четверга» в программах, буклетах и прессе, устраивал экспозиции в Берлине и в большинстве других немецких городов, где показывались его спектакли. В мае на лейпцигских гастролях, к примеру, «установка в виде патерностера»⁶⁷ для «Человека, который был Четвергом» выставлялась в художественном салоне П.Г. Бейера⁶⁸ рядом с другими вещами»⁶⁹ художников МКТ. С приездом таировцев интерес к поискам советских театральных конструктивистов и направлению театрального конструктивизма в Европе значительно усилился. «Заграничная печать отмечала, что этот макет будет иметь несомненное влияние на новые установки на западной сцене. В Москве это влияние уже налицо»⁷⁰, – сообщал Кржижановский в ноябре 1923 г.

Ближе к премьере по Москве поползли слухи о будто бы разительной схожести макетов «Человека, который был Четвергом» и «Озера Люль» – постановки Мейерхольда и А.М. Роома⁷¹ по пьесе А.М. Файко⁷² в оформлении В.А. Шестакова⁷³, готовящейся в Театре Революции. Мейерхольд взялся за эту работу вскоре после возвращения из Германии⁷⁴, где проводил летний отпуск и расширял знания о немецком театре и мировом кинематографе. Руководитель МКТ, вероятно,

предвидел подобный ход событий, без промедления реагируя на заметки в прессе. Особого внимания заслуживает его ответ – уже 10 октября 1922 г. – на «сигнализацию» Аксенова. Придя к выводу, что ректор ГИТИСа писал свою статью «По назначению», облачившись «в вицмундир следователя», Таиров счел возможным на сей раз выступить в журнале «Театр» как дипломированный юрист, сам себе адвокат: дал пояснения по каждому «непозволительному извращению фактов», касавшемуся его постановки «Четверга», с гарантией предоставить, стоит только Аксенову пожелать, необходимые доказательства. Главное же, предложил взамен спора о приоритетах в изобретении технического оборудования и подвижных элементов сценической установки принципиально важную тему для обсуждения: «И движущийся тротуар, и вагонетки, и лифты существовали давным-давно, и вопрос идет только о введении их в структуру театрального построения. Этот же вопрос вообще разрешается не тем, кто что ввел, а как ввел – а это покажет работа. Все вопросы на театре разрешаются художественным результатом, а не прокламациями, патентами и прочей ерундой»⁷⁵.

«Постановка должна была состояться в марте 1923 г.», – зафиксировал Кржижановский, но в конце февраля театр отправился в первое турне за границей. Предполагалось начать ею следующий сезон, «однако выяснившаяся потребность в переработке текста сценария отодвинула постановку»⁷⁶ во второй раз. В МКТ такая переработка была неременной на завершающем этапе – при согласовании «действенного движения» актерской речи и пластики с динамикой сценической установки, музыки, света и цвета. В случае, когда архитектурная конструкция менялась на глазах у зрителей, когда действие развивалось в «предельно быстром темпе», значимость этого этапа работы резко возросла. По ходу репетиций Таиров своей рукой вносил в текст правку, расставлял акценты⁷⁷.

Сначала зрители увидели спектакль Мейерхольда – 7 ноября 1923 г., в шестую годовщину Октябрьской революции. Премьеру «Человека, который был Четвергом» Таиров показал 6 декабря 1923 г. – через семнадцать месяцев после анонсирования в прессе, шесть из которых Камерный театр гастролировал в Париже и Германии. В афише спектакля значилось: «Пьеса С. Кржижановского по схеме Честертона». Подзаголовок английского писателя «Страшный сон» был заменен на другой: «Ночной кошмар».

К сожалению, после премьер критиков (за редким исключением) не заинтересовал эстетический анализ. Они не сопоставляли принципы Мейерхольда и Таирова, Шестакова и Веснина, статьи начинали с противоречивых выводов, спешили раздать оценки – почти всегда в пользу Мейерхольда и Веснина и, под конец, подтвердить безыдейность новых произведений, чуждость буржуазного урбанизма для социалистической России. Приведу выразительные примеры не самых радикальных высказываний. «...Очевидно, что конструктивный театр, а тем более урбанистический театр, начат Мейерхольдом постановкой “Великодушного рогоносца”. Сомневаться же в том, что очень одаренному конструктору Шестакову еще далеко до зрелого мастерства Веснина – не приходится»⁷⁸, – констатировал С.А. Марголин. «“Великодушный рогоносец” и, в особенности, отрывок из клоделевской “Тиары века”⁷⁹, показанной еще в прошлом году на вечере Мастерской Мейерхольда, где уже двигались лифты с пассажирами, – вот откуда конструкция и “Озера Люль”, и “Четверга”!»⁸⁰ – вос-

хищался своим открытием М.Б. Загорский, не задумываясь о том, зачем понадобилось режиссерам движение лифтов с людьми. А В.Г. Шершеневич именно в перемене местонахождения, непрерывном движении персонажей Честертон видел причину заведомой несостоятельности постановки, лишенной, на взгляд критика, каких-либо серьезных смыслов. «К роману, который, кстати сказать, не поддается театрализации уже по одному тому, что центр тяжести его лежит на неединстве места, на беге, на постоянных перемещениях с места на место, должно было подойти, как к современному скетчу-детективу, – заверял он. – Честертон только в шутку назвал его “кошмаром”» (в действительности «страшным сном»). И вместе с тем сетовал: «Мне даже жаль МКТ: если бы упорство этого театра в работе было применено к какой-нибудь полезной идеологии, как много он мог бы сделать!»⁸¹.

По сути проблемы, точнее, о том, что хотя бы касалось миропонимания Таирова, основ театрального конструктивизма и соответствующего ему способа актерской игры, после выхода спектакля было сказано удивительно мало. Марголин считал: «Без всех этих электротехнических, механических, инженерных и т.д. и т.п. изобретений А.А. Веснина актеры Камерного театра не смогли бы выбраться <...> в гущу приключений, возможных в Европе в 1923 г. Конструкция А.А. Веснина <...> большое достижение для театра. Талант архитектора Веснина довлеет над всем в постановке “Четверга”. Но здесь – старая беда Камерного театра, у которого художник, а теперь конструктор, всегда сильнее актера»⁸². Показательно, что рецензент, признав ответственность конструкции за спектакль в целом (включая принципы актерской игры), поместив несовершенные, на его взгляд, актерские создания в гущу современных событий, не придал сказанному никакого значения. Вл. Сибиряков отнесся к игре актеров не столь категорично: актеры, «видимо, еще не совсем привыкли пользоваться теми сложными сооружениями, какие мы видели на сцене. <...> Таирову не удалось полностью использовать все свои громоздкие сооружения, и те массовые сцены, которые должны были дать общую картину густонаселенного капиталистического Лондона, определенно не удалась»⁸³.

На фоне весьма схожих суждений выделяются выводы и одновременно ответы многочисленным оппонентам Я.А. Тугендхольда: «Спектакль и не претендует на идейно-революционную значимость <...> оспаривать конструктивных тенденций Камерного театра нельзя – исторически они сложились уже в “Фамире” и в “Короле-Арлекине”⁸⁴. <...> Артисты Камерного театра вытренированы отлично, и некоторые сцены, как, например, погоня профессора Вормса за Четвергом, превосходны по кинематографическому темпу (Вормс–Соколов вообще прекрасно играл). <...> С другой стороны, как ни блестящи эта установка и световые эффекты, однако это не дает той богатой и жуткой гаммы света и красок, которая есть в самом романе»⁸⁵. Примечательна и еще одна публикация: летом 1924 г. спектакли ТИМа и МКТ упомянул в написанной на французском языке статье «Русский театр в наши дни» внимательный к московским режиссерам-новаторам Левинсон. «В “Озере Ляль”, запечатлевшем образ нового времени, Мейерхольд, чтобы вовлечь в движение своих актеров, использует установку в виде лесов – тот же способ, который применил Таиров с целью насытить движением плод собственной “урбанистической” фантазии в честертоновском “Человеке, который был Четвергом”, – отметил он. – По этому поводу два реформатора беспощадно ссорились»⁸⁶.

Раскрываемые режиссерами смыслы и способы их художественного воплощения советские рецензенты воспринимали не в полной мере и определяли предвзято. Через неделю после премьеры МКТ в «Правде» выступил председатель Реперткома Наркомпроса И.П. Трайнин (именно он вносил в текст пьесы Файко правку, которая касалась прежде всего ролей революционеров-рабочих). «Озеро Люль», поскольку там имеется мелодраматический элемент, <пьеса>, уснащенная к тому же так называемым «легким жанром» (фокстротами и т.п.), рядовым зрителем смотрится с большим любопытством, – писал он. – В «Четверге» чувствуется тенденция не гнаться «за дешевками», да и сам материал пьесы не позволяет этим широко пользоваться, и поэтому «Четверг» кажется многим «скучнее». В «Четверге» подчеркнут к тому же и «трагический элемент». Выявлен он, по мнению корреспондента «Правды», «картинами, изображающими лиц, копящихся в себе, живущих кошмарами, навеянными “некто” <...> в действительности, хорошо законсервированным главой сыщиков и одновременно председателем Совета семи под кличкой Воскресенье». Таиров «сгущает краски, окружает Воскресенье фатальной мистической силой, перед которой люди чувствуют себя роковым образом подавленными. Зачем эта мистическая дребедень, тем паче, что работа шла “по Честертону” и с последним не церемонились?». ⁸⁷ Здесь наблюдения явно противоречат сделанным выводам: обнаруженная критиком тема трагической раздвоенности персонажей, безусловно, и честертоновская, и современная. На сцену выведен разлученный с собственным «я», занятый поисками себя человек. Не замечает Трайнин и того, что в многоликом Воскресенье олицетворяется и произвол власти, и отсутствие власти; ему претят все краски, сближающие один из ликов этого героя с роком, судьбой.

Организация пространства в «Озере Люль» была воспринята и оценена поразному. Х.Н. Херсонский заметил: «Четырехэтажная урбанистическая установка Шестакова, забавная в первом акте, слабо развивается по ходу действия. Вот здесь бы пустить вращаемый, динамично перестраиваемый станок! <...> Проектора, освещающие поочередно только фигуры и лица подающих реплики, среди остающейся в тени общей постройки, подчеркивают кинофикацию спектакля, так же кинематографичны и некоторые мизансцены, и движения. Но общие массовые планы освещены слабее (кино это умеет хорошо показать)» ⁸⁸. М.Ю. Левидов полагал: «Стержень» постановки – «условный реализм гротеска <...> вытяжка из реализма, не слепки, а сгустки. Многое внес в этом отношении Шестаков: его конструкция и установка – эффектно просты и максимально красноречивы, словно яркий музыкальный аккомпанемент мелодии текста. Идея, данная слишком навязчиво и абстрактно в “Рогоносце” <...> здесь, в “Озере Люль”, выявилась вполне уместно и убедительно» ⁸⁹. Обоим рецензентам – когда они характеризовали работу театрального конструктора Шестакова – вспомнился станок для игры актеров, сочиненный Поповой. При этом Херсонскому «урбанистическая установка» «Озера Люль» показалась малоактивной, ему не хватило перемен и динамики – того, что ускоряет действие, раскрывает новые возможности актеров (как было в «Рогоносце»), а Левидов предпочел станку Поповой «конструкцию и установку» (!) Шестакова, увлекшись самой простой ее функцией: «аккомпанементом» к «мелодии текста» Файко.

«Мейерхольд построил спектакль на динамике, по остроте своей ничуть не уступающей кинематографу, – делился впечатлениями Ю.В. Соболев. – Своему замыслу он подчинил исполнителей, дав им такую форму для проявления той же динамичности кино, которая передана в конструкции Шестакова. Эта форма – плакатность». Исполнители ролей революционеров «прошли в этом спектакле бледными тенями». И заключал: «Детектив в маске романтизма, под которой лишь плоское лицо сыщика, острый и занимательный сценарий, сработанный по всем правилам бульварного романа, замечательно ярко и убедительно оформлены на сцене Театра Революции»⁹⁰.

Подвести итоги характерной для своего времени и малоплодотворной дискуссии советских рецензентов о спектаклях сезона 1923/24 г., наиболее интересные из которых – «все с Запада», попытался Г.И. Геронский. «Не может быть речи о краже Мейерхольдом у Таирова и наоборот. Оба хорошо чувствуют современность и обоим честно сняты одинаковые конструкции, лифты и заговорщики, – уверял он. – Но только не нюхающая заграницы и в общем никуда не годная, разнокалиберная труппа Театра Революции»⁹¹ спешила со своим спектаклем и дала его раньше, чем искавшие зарубежных вдохновений и триумфов, высококвалифицированные актеры Камерной академии, считавшие свой «Четверг» чудом». По мнению саркастически настроенного критика, увлечься мелодрамой Файко «требовательного народного артиста» Мейерхольда заставило общее для обоих «стремление выработать, наконец, каноны, “академию” агитационной пьесы». В результате «первой нашей записью на неотлитых, к сожалению, скрижалях мировой мелодрамы, этой настоящей хроники человеческого героизма, стало “Озеро Люль”. <...> Мосты, прыжки, аресты, заговоры, провокаторы – теперь альфа и омега драматически-революционной романтики». А на академической сцене Таирова, по его словам, «спутались нюансы затейливой постановки, мистика готических соборов исчезла в освещенных лифтах, в железобетонных формах архисовременного вокзала, воздвигнутого Веснинным взамен приличествующих Честертону полуподвальных сводов. <...> Но... русский театр был и остается – не только по свидетельству Луначарского, Таирова и Грановского»⁹² – наиболее передовым театром мира. Но... как будто русские режиссеры ездят учиться за границу – иностранных в Москве не видно <...> какой театр на Западе, кому нужен наш театр?»⁹³. Основательные ответы на заданные Геронским принципиальные вопросы дали рецензенты гастрольных спектаклей, показанных советскими театрами в разных странах в течение 1920-х гг.

Особо нужно сказать о том, что немецкие критики постоянно отмечали, приветствуя, экспрессию Камерного театра. Лотар Шрейер⁹⁴, в 1921–1923 гг. возглавлявший сценические мастерские Баухауза в Веймаре, даже заявил: Таиров – «единственный, кому удалось превратить современный спектакль в произведение искусства, которое определяет экспрессия»⁹⁵. И больше того, причисляя те или иные мировоззренческие начала и эстетические черты таировских постановок к системе ценностей разработанного в Германии художественного направления, немцы иногда называли спектакли МКТ произведениями экспрессионизма. В нашей стране как раз во время работы театра над честертоновской постановкой содержательную статью о нем написал П.А. Марков. «Рожденный в условиях и рамках старого мира, экспрессионизм еще неразрывно с ним связан; у него два лица: одно из них – “ненавидя и любя”, обращено к прошлому с беспощадной его оцен-

кой, другое – беспредельной нереально-экстатической верой [устремлено] в будущее». Он являет собой «последнее и существеннейшее свидетельство времени, ставшего беспочвенным, потерявшего единство духа и тела, – полагал Марков. – В том лице, которое так сурово и жестоко-отрицательно обращено к прошлому, отражена “вся разорванность жизни, возведенной в пронзительную гримасу”; в другом – отпечатлена “тоска по обетованной земле”». Сегодняшний день пропущен! И далее: «Экспрессионизм не знает “драмы”, не знает “пьесы”; он создает трагедию, фарс и чаще всего трагикомедию <...> философия создается в динамике действия; в динамике действия растут и ширятся образы его героев <...> не об отдельной душе, а о духе говорит экспрессионизм. Образ никогда не тип, так как тип складывается из данных психологического порядка; раздвоенность не приводит к единству, а утверждается как неисцелимая разорванность»⁹⁶. Выводы, сделанные Марковым, по существу (а иногда и лексически) близки суждениям немецких обозревателей гастролей МКТ 1923 и 1925 гг. в той их части, которая, на их взгляд, имеет отношение к экспрессионизму, и потому важны.

Своими мыслями о Таирове – постановщике «Человека, который был Четвергом» и «приоритетах», как их понимали в начале 1920-х, Марков поделился в 1968 г. «Он <Таиров> приехал с Запада отнюдь не очарованным западной жизнью. <...> Он искал новую репертуарную линию. Я редко встречал людей, которые с таким упорством, как Таиров, преодолевали внутренние и внешние препятствия, возникавшие на их пути <...> – напоминал Марков. – Возник даже забавный спор между защитниками Мейерхольда (“Озеро Люль”) и Таирова (“Человек, который был Четвергом”) по поводу приоритета каждого из них в изобретении макета с движущимися лифтами. Эти макеты создавались независимо друг от друга, но тема урбанизма, несшаяся с Запада, стала очередной, она возникла перед всеми режиссерами, и появление такого макета стало неизбежностью»⁹⁷. Театровед, сотрудничавший с МКТ в 1921–1924 гг. (до службы во МХАТе), очень много писавший о советском театральном искусстве и одновременно изучавший европейский театр в середине 1920-х, к сожалению, не проанализировал таировский спектакль сколь-либо серьезно.

В сезоне 1923/1924 гг. за шесть месяцев и в следующем за месяц «Человека, который был Четвергом» в Камерном театре разыграли 49 раз⁹⁸. Поспешные выводы: «Озеро Люль» имеет оглушительный успех не только у публики, но и у профессионалов, а Таирову достались лишь «редкие аплодисменты почитателей» (Геронский) да единственный отзыв Тугендхольда в защиту⁹⁹, – не подтвердились. Европейская периодическая печать осветила произведение таировского театра с разных сторон – даровала нам возможность «взглянуть» на него.

Представление о том, что в романе Честертона привлекло создателей спектакля, дают две статьи работавшего в Драматургической мастерской актера Глубоковского. Обе вышли с подзаголовком «Интерпретация Камерного театра», первую в декабре 1922 г. опубликовал журнал МКТ «Мастерство театра» (в нем Глубоковский выступал не однажды), – все это позволяет полагать: его статьи выражали не личное мнение, а общую позицию творческого коллектива. «Люди-оборотни, которые меняют личину, как верхнее платье», «кошмар, полный лжи и предательства», будто «обрызганный острой усмешкой автора», этого современного «Гофмана»¹⁰⁰,

усовершенствованного “по последнему слову техники”, – вот что заинтересовало Таирова, его сотрудников и актеров в «Человеке, который был Четвергом». А заключительная часть романа – бал в старом саду – не была воспринята из-за схожести с «вымученным маскарадом». «Можно подумать, – писал Глубоковский, – что в Честертоне борются два его же героя. Поэт беспорядка Грегори и поэт законности и порядка Сайм»¹⁰¹. Велеречивый красавец, фанатик без юмора Грегори появляется только в первых и последней главах романа, участвует в первом акте и двух завершающих спектакль эпизодах. За сценой анархист Грегори готовит покушение и убивает короля – в то время, когда в живущем своей жизнью городе разыгрывают действие агенты «политического сыска»¹⁰², которые за анархистов себя выдают.

На «эксцентрическое <...> начало – ядро честертонской композиции» – в 1922 г. ориентировались и структура спектакля, и трактовка ролей, и отношение актера к персонажу. «Эксцентрическая трактовка роли – это “возвышение” <главного. – С.С.> над “периферическим”. Это иронизм, одновременно критикующий и творящий», воплощение «страха и насмешки над ним одновременно, – объяснял Глубоковский. – Актеры должны увидеть в строчках своих ролей улыбку-издевку ядовитого Честертона, должны проникнуться той иронией, которой расцвел свое произведение этот удивительный автор»¹⁰³.

Вторая статья появилась в январе 1923 г. как продолжение первой. Глубоковский еще раз подтвердил изложенное прежде: театр отказался от сцены в саду – она противоречила «необычной фантастике современности». И тут же обозначил существенную опасность свести «Четверга» к «детективному скетчу, в котором один сыщик изобличает другого». Согласно его свидетельству, для постановки «эта опасность была едва ли не больше», чем венчающая «Страшный сон» Честертона «риторическая идиаллия»¹⁰⁴. (Интересно, что в 2011 г. по вопросу о жанре с Глубоковским солидаризируется американский ученый К. Эмерсон: он называет «Человека, который был Четвергом» антидетективным романом¹⁰⁵.)

Далее речь велась о привнесённом в сценическую версию «Четверга» Кржижановским. Важной была признана «фантазмагоричность честертонских вещей»: «Она вскрывает их истинную сущность и бьет по лицу апологетов и рабов Его Величества – вещи. Не правила <...> меняют порядок вещей, а отношение к ним», содержащее в себе и шкалу ценностей человека, и творческое воображение. Подоплеку случившегося не во сне, а наяву участники репетиций «Ночного кошмара» (подзаголовок спектакля) «увидели в той издевке над миром вещей, которой пропитаны страницы романа», и в «утверждении того высшего познания, которое возвышается над миром вещей»¹⁰⁶.

Вещь в себе – что-либо самодостаточное, в отношении с актером не вступающее, театром творчески не преображенное, – Таириным на сцену не допускалась. Примечательно, что в 1922 г., когда немецкие театроведы заговорили о конце экспрессионизма в Германии, Марков воспринимал и его «непререкаемую ценность» – поэтическое «я» человека, и течение событий, композицию, используемые приемы, образы героев, речь персонажей в экспрессионистической драме как, хотя и логически выстроенные, и эстетически окрашенные, но исключительно «вещи в себе», в большинстве случаев не слившиеся в художественном единстве. Он знакомил читателя с позицией театрального критика В.Э. Тормана¹⁰⁷, который

писал о многообразии и даже отсутствии соответственных мироотношению форм у многочисленных «поэтов-экспрессионистов» и своей готовности отказаться по этой причине от эстетического критерия применительно к данному направлению. Однако собственное внимание русский исследователь акцентировал на «некоторых внеэстетических ценностях», обдуманно вводимых экспрессионистами в художественную систему: «Обнажение приема приводит к образу – абстракции, к действию – скелету, к речи – схеме. Желаемый синтез духовного содержания и формы грозит разрывом. Стилистические приемы, раскрывая самоценность словесного и композиционного материала, ведут к вещиности, к конструктивизму. Разработка образа понуждает к его развитию путем психологического обогащения; образ стремится конкретизироваться»¹⁰⁸, во внутреннем своем наполнении, вполне традиционным способом. Организовать в самом деле новую целостность пьесы или спектакля немецким экспрессионистам не удается.

В начале 1924 г. Торман констатировал: на немецких сценах завершается эпоха экспрессионизма, в литературе и театре появились новые устремления. «Теперь на сцене снова пытаются придать значение человеку, которого до самого последнего времени надлежало решать в чистоте его духа – как всего лишь безвольную пешку в игре таинственных и магических сил, которого сочли возможным признать живым символом борьбы потусторонних идей и сил между собой. Но, возвращая значимость человеку, – отметил он, – бояться возврата к натурализму, бояться по той причине, что он затрагивает только внешнюю сторону вещей и теряется в догадках при постановке глобальных вопросов о смысле жизни и жизненных явлений целиком. Задача видится в преодолении разлада между духом человека и его природой! Перед нами вечная проблема человечества, которая лишь по-разному, исходя из своей собственной ситуации, заостряется в любое время и для каждого человека»¹⁰⁹.

В таировской постановке отправной точкой и ориентиром всего предстоящего действия был пролог, непрерываемой ценностью – человек, исполненный сомнений:

«(За разомкнувшимся занавесом – тьма, в ней Голос:)

Пусть войдет Четвертый. Имя.

(Узкая светящаяся вертикаль разрезает тьму надвое; линия ширится в полосу; полоса – в прямоугольник двери. Поперек порога легла тень; за тенью, будто ведомый ею, возникает силуэт человека.)

Силуэт: Сайм.

Голос: Я прикажу дать другое имя. Профессия?

Сайм: Человек. Или этого мало?

Голос: Достаточно. Вас ждет борьба и смерть. Если ты принес сюда надежду, оставь ее у порога и отвечай: вырвавшему у тебя надежду отдашь ли и меч?

Сайм: Нет.

Голос: Правда приняла тебя в бойцы. Что ты ей можешь дать?

Сайм: Не знаю. Моя профессия – человек. И только. Опыт мой мал и узок. Я не знаю, годе ли я...

Голос: Ты полон готовности: это всё.

Сайм: Но я не знаю профессии, которая оправдывалась бы простой готовностью.

Голос: А я знаю: мученичество. Приговариваю тебя к смерти. Впрочем, там за порогом ее зовут жизнь. Иди»¹¹⁰.

Финал последнего акта (согласно режиссерскому экземпляру пьесы Кржижановского) – вторую встречу идейных противников, Грегори и Сайма, – театр теснейшим образом связал с прологом. Убийство короля, казалось бы, до предела обостряло взаимоотношения анархиста и полицейского. Однако они расходились мирно: первый, дав признание, желал утвердиться, но по-прежнему опасался ареста и лишь повторял слова оппонента; второй, подавленный и разочарованный, не отвечал на вызов.

«Воскресенье. Свет.

(Читают газету). Король убит.

[Грегори:] Что Вы тут делаете... Человек, который был Четвергом?

[Сайм:] ... игры. Король...

[Грегори:] Да, вы ловко отняли имя; мы – жизнь.

[Сайм:] ...это значит...

[Грегори:] Но пока вы, ищейки Скотланд-Ярда, кружили по собственному следу и арестовывали друг друга, мы – анархисты – успели спокойно сделать свое дело. *(Хватается за револьвер.)* Или Вы забыли о своем слове не выдавать дела анархистов. Помнится, Вы добавили: не дуло против дула – ум против ума. Мы использовали вас шестерых, наемных комедиантов. Теперь можете повторять вашу комедию где хотите, хоть на театре. Нам она больше не нужна. Приятного отдыха, мистер получетверг, полу... *(Уходит.)*

*([Сайм] окаменел. После колебания, вынув голубую карточку, разрывает ее)*¹¹¹.

Сайм – полицейский, приговоренный Воскресеньем к смерти, – избегал этой страшной участи. Воскресенье – у Таирова Всемогущий вождь и одновременно фантазмагорический шутник, перемешивающий роли людей и понятия подобно гениальному клоуну, – перед объявлением об убийстве исчезал со сцены так же, как пропадает у всех на глазах мыльный пузырь – уносился в воздух и превращался в воздух. Анархизм демонстрировал свое могущество на деле. Игра тени оказывалась результативней игры света. В целом зло побеждало. И при этом никто не торжествовал, не радовался собственной победе. В международном центре – мировом пространстве XX в. – по-прежнему царил неопределенность. Все ощущали себя обманутыми исполнителями фарса, страшного и смешного в равной мере. По природе своей очень разных персонажей «театр жизни» не просто объединял, но приговаривал к обезличиванию и взаимозаменяемости, сводил к функции: «шестерка», а затем и «шестеренка» в механизме государственной машины и машины-города.

Порвав удостоверение полицейского, Сайм сделал свой выбор: человека в нем борьба не убила. Сразу за тем следовал эпилог или второй – сугубо театральный – финал, контрастный первому, сильно приглушенный и намеренно многозначный, не всеми рецензентами, по крайней мере зарубежными, понятый. (Советские критики его редко упоминали и не пытались анализировать – возможно потому, что поняли вполне.) Это был финал, открытый для размышлений и выводов каждого из собравшихся в зрительном зале:

«(Просытающийся город.

<...> Грегори медленно подходит... слышен его мерный, как метроном, шаг... в течение этой сцены быстро светает.)

[Четверг:] ...До сих пор я думал, что так может случиться лишь на театре. Но сейчас... я, <решу> рассказать людям историю этой недели... приняли бы за лжеца.

[Грегори:] [Кладет ему] руку на плечо. Не печалься, старина: пока [нрзб.]> и на Реджен-стрите кричат об отрывном календаре за два пенса штука, нашей истории не забыть-ся... Каждое утро имена наши будут комкать и швырять... но лишь с тем, чтобы снова и снова они воскресали пред людьми. Четверг, у тебя остался тот нескрытый конверт, может быть, там последняя тайна.

[Четверг:] Не будем ее тревожить. Пусть спит в бумажном мешке... Воскресенье идет нам на смену. Улицы <пуст>ынны; бездымны трубы; отстучав, стала сталь станка; фабричные гудки не зовут на работу: зачем им будить трудившихся, воскресными снами обласканных... и на нищие кварталы Уайт-Чайпля низойдет долгожданный покой. Роздых и праздник усталой земле. Праздник и роздых и нам, Дням»¹¹².

Под занавес спектакля беседу ведут не противники, а партнеры: спокойные, дружелюбные люди, которые умудрены собственным опытом, уже открыли для себя некоторые «тайны» жизни и задалась самым главным вопросом. Они друг с другом на «ты», и этим тоже отличаются от честертоновских героев. Обращение «Четверг» (взамен унижающего прозвища «получетверг, полу...») применено здесь осмысленно и воспринимается как философское: Четверг – один из череды Дней (и людей) XX в. От своего имени действуют на сцене в эпилоге уже не столько Сайм и Грегори, сколько актеры (сегодняшние Дни) – создатели образов побывшего Четвергом Сайма и несостоявшегося Четверга Грегори. Им, прошедшим сквозь «Ночной кошмар», есть чем поделиться со зрителем. Система, которая породила безумие анархистов и энтузиазм сыщиков, продолжает накапливать силы. Для того, чья профессия – человек, «праздник и роздых» короток.

Самый чуткий и преданный исследователь творчества Г.К. Честертон в России, переводчик романа Н.Л. Трауберг вспоминала: рассказы и романы англичанина, который защищал здравый смысл, справедливость и чудеса, в 1920-е гг. интересовали главным образом писателей и кинематографистов, особенно С.М. Эйзенштейна¹¹³. И «никто не сомневался в том, что Честертон – именно тот “эксцентрик ради эксцентрики”, которых тогда так любили <...> был он в моде не как мыслитель»¹¹⁴. «Человек, который был Четвергом» Камерного театра Трауберг не упомянут. Статьи Глубоковского отчасти проясняют эстетические и смысловые его ориентиры, во всяком случае на стадии замысла, и позволяют отыскать «один из бесчисленных ключей к тайне романа»¹¹⁵ – таировский. Насмешка и ирония здесь неотделимы от самой серьезной сути, «издевка над миром вещей» совмещается с уверенностью в необходимости «высшего познания». В спектакль вошло немного массовых сцен по очевидной причине: истина может открыться человеку (хотя и далеко не любому), но недоступна толпе. Толпа либо повинуетя (что фиксирует сцена погони за полицейскими), либо бунтует и сносит все на своем пути.

Понять, в каком направлении развивалась работа на завершающем этапе, помогают воспоминания писателя-урбаниста Кржижановского о своих «блужданиях по смыслам Москвы»: «...Я не мог и предполагать, что когда-нибудь все это ляжет

гигантской грудой поперек моего мышления как трудноразрешимая задача. <...> Но мне уйти из своей темы – никак: я живу внутри ее <...> – писал он. – Проблема материализовалась, обступила меня тысячью каменных коробов, протянулась под подошвами тысячью кривых и ломаных улиц, – и я, смешной чудака, исследующий свое где, попал в него, как мышшь в мышеловку»¹¹⁶.

«Свое где» и Кржижановский, и Таиров, и Веснин ощущали как хронотоп, в их произведениях пространство всегда было соотнесено со временем. Проникая в общие смыслы, писатель настойчиво заявлял о неразрывности этики с поэтикой, поступка со словом, режиссер ратовал за творчество, нерасторжимое с созданием, оба раскрывали тесную связь прошлого и настоящего с будущим.

«Но бывают государственные новообразования, навсегда покончившие с вчера и призывающие отречься от сегодня – ради грядущего, к которому и направлены все усилия, вся воля государственного новообразования. <...> Приискивать примеры не приходится: мы все, включенные в Россию, люди без вчера и без сегодня: революция убила вчера и отвернулась от сегодня. <...> Вот почему только театр, из всех искусств, и нужен революции. Вот почему обнищавшая Москва <...> отдающая всю бумагу под декреты <...> каждый вечер подымала сотню занавесов. <...> Декреты могли лишь сказать о человеке, который придет завтра, ради которого убивали и гибли: но только театр мог показать его»¹¹⁷, – утверждал в 1923 г. непричастный к литературе социалистического реализма Кржижановский.

«Честертон парадоксален не только потому, что хотел удивлением разбудить читателя, но и потому, что для него не разделимы ценности, которые мир упорно противопоставляет друг другу. Он рыцарь порядка и свободы <...> поодиночке ценности эти гибнут»¹¹⁸, – была убеждена Трауберг.

А.М. Эфрос в превосходном введении к альбому «Камерный театр и его художники. 1914–1934» зафиксировал: «Неугомонно подымались, шмыгали, пропадали люди в клетчатых костюмах, плащах, кепи, цилиндрах. Преступление, алчность, жестокость, нищета, эксплуатация, безнадежность глядели сквозь сеть прутьев и темноту провалов. Город-спрут смотрел в зрительный зал»¹¹⁹. И терпеливо ожидал реакции зала. Возможно, кто-то из познакомившихся с публикуемой подборкой статей разделит мнение: таировцы, как и Честертон, и Кржижановский, стремились «показать растерянным, усталым, замороженным людям, где они живут»¹²⁰. Разве только к их современникам обращен вопрос, стоит ли ради грядущего отрекаться от вчера и сегодня, обманывать и обманываться.

Спектакль Таирова игрался во время второго европейского турне. С 16 апреля по 29 августа 1925 г. Камерный театр выступал в Лейпциге, Франкфурте-на-Майне, Баден-Бадене, Штутгарте, Мангейме, Галле, Дрездене, столице Австрии Вене, Гамбурге, Кёльне, Дюссельдорфе, столице Литвы Ковно (Каунас). В репертуар входили уже известные в Германии «Жирофле-Жирофля», пантомима «Покрывало Пьеретты», «Саломея», «Адриенна Лекуврёр» и новые постановки: «Человек, который был Четвергом», «Святая Иоанна» Б. Шоу и «Гроза» А.Н. Островского (вторая редакция театра). Подзаголовок «Четверга» в зарубежной афише изменился и звучал так: «Гротесковый кино-ревю-скетч в 3-х действиях (27-ми эпизодах) С. Кржижановского по Честертону».

«Человек, который был Четвергом». 2-й вечер гастролой
Таирова в Драматическом театре

Нужно ли начать разговор с «действия» скетча в 3-х актах и 27-ми эпизодах? Говорить ли о «пьесе», которую с помощью карандаша, ножниц и клея извлек русский Кржижановский из известного криминального гротеска англичанина Честертона? Открывать ли тайну абсурдно звучащего названия? Отматывать ли назад ленту причудливой истории?..

По-видимому, необходимо! Даже при том, что все перечисленное, если брать за отправную точку собственный успех Таирова, совершенно несущественно в этот редкостный вечер. Из причудливости сценической истории, которая, кувыркаясь, мчитсЯ между страшным и смешным, между романтикой преступника и клоунадой законника, которая, фыркаЯ и скалясь, плетет грубую, запросто связывающую друг с другом приемы кино, черные ходы детективного романа и цирковой аттракцион нить, Таиров как раз и создал стилевой принцип собственной постановки. Явленная в столь невиданном облике, его постановка вообще-то – уже не просто кульминация «раскрепощенного театра», а нечто абсолютно беспримерное в истории сцены...

Перед нами борьба двух фанатиков в Лондоне. Борьба буржуазного порядка с анархией; Сайма, человека из Скотланд-Ярда, против Грегори, фанатика разрушения. Приговорить короля к смерти запланировано на анархистском Совете семи, который всегда ведет кто-то из семерки с соответствующим названием дня недели псевдонимом. Сайму, одетому в штатское, удастся проникнуть на Совет, заслужить доверие и быть выбранным его членом под именем Четверг на место Грегори, попавшего под подозрение и потому исключенного. Убийство короля должно быть осуществлено. Сайм замечает, что один из членов Совета ему не доверяет. После изматывающего преследования, задыхаясь, анархист Сайма останавливает и – оказывается точно таким же переодетым полицейским... Теперь двое открывают совместную охоту за тем, кому поручена подготовка к убийству. Когда же и его арестовывают, то обнаруживают в нем третьего коллегу из Скотланд-Ярда! В подобном духе все идет и дальше. Число разоблаченных полицейских среди членов анархистского клуба растет, и желание поймать преступника передается от одного к другому... В конце концов остается только главарь, жуткий Воскресенье. В нем весь псевдоанархистский консорциум – таков итог фантастического одурачивания – распознает напоследок самого главного шефа Скотланд-Ярда... Но сразу же экстренный выпуск газеты режет правду в глаза: убийство короля совершилось. Пока детективы занимались охотой друг за другом, Грегори, исключенный из клуба, действовал и достиг того, чему они все с огромными усилиями хотели помешать... На этом завершается злая криминальная сатира Честертона... Следующий за тем еще один финал – апофеоз празднующих триумф анархистов, дань преклонения власть предержащим в России – нам, немцам, невыносим и, несомненно, должен быть вычеркнут^{121!}

Итак, все и во всем – конгломерат необузданного, собранного из несхожих элементов действия и стиля, какой мы ни в коем случае не позволили бы себе принять за серьезное достижение в искусстве, если бы согласованность в соединении его разнородных частей не преподносилась в столь поразительной сценической форме! Таиров осуществляет в беспримерном устройстве сцены гениально придуманный сценический синтез такого рода действия. Колоссальная, ужасающая, фантастическая и вместе с тем математически точная конструкция предстает перед нами: загадочный небоскреб устремляется вверх лишь одними рельсами, несущими конструкциями, железными опорами, совершенно без связующих стен – возникает насквозь просматриваемое чудовище из кусков железа в белую полосу, разбегающихся вдоль и поперек, соединяющихся в мосты, косые плоскости, круто взмывающие башни, которые исчезают где-то в высоте... Одна-единственная гигантская, абсурдная *черная лестница* с коварными углами, подвалами и подземельями выглядит здесь колоссом во тьме... Но затем в небоскребе начинается жизнь, в нем вспыхивает свет наверху, внизу, по бокам; сверкают дуговые лампы; световые рекламы неистовствуют там и тут; в железной башне начинают беспокойно подниматься и опускаться лифты; люди лезут, кишат, вольтижируют с шестами; гудят автомобильные клаксоны; пронзительно кричат мальчишки-газетчики; неизвестно откуда возникает тяжелый дикий ритм джаз-банда и перебивает все вокруг своим фокстротным угаром... И теперь в великолепной, чудовищной громаде города-экспрессии ужасающими гротескными скачками, вприпрыжку движется «действие», оно находит приют то там, то тут, немедленно уподобляется раскату грома, исходящему из вдруг разверзнувшейся бездны подвала, потом либо бросает усмешку с недостигаемых высот башни вниз, под мост, либо захватывает в пылу охоты весь темный, заплеванной помост...

Кто знает, как создать что-либо подобное такому целому, – творец в высшей степени! Что поделаешь, если в чужом месте, крохотном пространстве не всегда удастся полностью проявить огромный потенциал своих возможностей. Однако и в данных условиях налицо результаты, каких до сих пор мы никогда не видели, и результаты эти, достигнутые на самой вершине обобщений художественно организованного времени, вознесли стиль криминального гротеска над самим собой.

Итак, *сценическое пространство* было сенсацией этого вечера! Кишащая толпа людей в нем сведена до вещей второстепенных – очень редкий для русских факт. Разумеется, среди действующих лиц видны и очень остроумные маски. Но актерская игра не более блестяща, чем обычно. Сайм Фердинандова¹²² даже поразительно вял. Лишь Среда Соколова был блестящим юмористическим лакомством.

Все-таки Таиров – постановщик, не знающий пределов господин раскрепощенного пространства сцены – остался на этой своей чудесной высоте одиноким, следующим внутреннему влечению триумфатором.

Leipziger Neueste Nachrichten. 1925. 20. Apr.

Пер. Б.Е. Грачева

Таиров. «Человек, который был Четвергом» в Лейпцигском драматическом театре

Из романа Честертона, говорившего на цивилизованном языке, которого мы здесь не понимаем, перенесена к нам атмосфера этого вечера. Однако в такого рода скетче абсолютно все равно, на каком языке ведется речь. Каждый вполне подходящ, ибо может гротескно разбалансироваться и танцевать в некоем акробатическом ритме. Русские проделывают свою работу великолепно. Они умеют в художественном образе выражать бесчинство скетча столь же совершенно, сколь и трагедию. Выразить, прежде всего, даже в том, чего и не увидишь, – парадокс, снова касающийся сценического оформления. На сей раз на сцене возвышается неотделанное сооружение, кажущееся машиной. Но на самом деле, как мы вскоре понимаем, перед нами всего лишь конструкция, собранная из арматуры. Вот из нее выскочил тент – и сразу ясно: это кафе. Вот вверх идет лифт – ясно: это многоэтажный дом. Вот поднимается покров – обнажается свод подземелья заговорщиков. И так далее. Где-то вверху трепещет световая реклама: это ночь, большой город. Точный намек на простейшие основные формы – и готово. Единственная конструкция таит в себе фокусы всех двадцати семи эпизодов, а также те места действия, которых скетч по своему ходу требует. Хочется кричать караул – таков математически выверенный, поразительный механизм. Но если затратишь на его продумывание лишь минуту, то и принадлежность кулис сцене уже воспринимается второстепенным обстоятельством, что доказывает: согласно новому методу осуществлялась полная всеохватченность пространства. Со стороны архитектуры проблема «Человека, который был Четвергом» прослеживается Таировым отлично. Вместе с тем, и последующий вывод соответствует одному из положений вчерашнего обсуждения (по мысли Таирова, «все принадлежащее театру следует преодолевать, исходя из специфики самого театра»): им представлена победившая архитектуру сцены архитектурная конструкция¹²³. Осуществить задуманное Таирову помогает *Александр Веснин*.

На переднем плане внутри механизма стоит актер. У артистов принято говорить: он работает. Ему предписаны чисто физические функции. Из мощной активности корпуса [актерского тела. – С.С.] вырастает образное воплощение замысла. В соответствии с данным посылом осуществляется и основательная тренировка тела, почти цирковая выучка. То, чем в пантомиме и оперетте потчуют как само собой разумеющимся, в драматическом спектакле приводит к совсем новому результату.

Наша сцена пространственно ограничена полем актерского исполнения. Чувства человека, покидающего сцену, минута или час его жизни за кулисами уходят в небытие, здесь же, предоставленные нашей фантазии, они учитываются во время дальнейшего хода спектакля. И человек, который сначала шатается где-то по городу, кого-то разыскивает и преследует, восседает в кафе, танцует в баре, а затем возвращается к месту действия, к драматическому диалогу, в последующем целиком принадлежит этому ходу. Таиров не заикливается на тексте драмы: прозрачность сценической конструкции позволяет ясно увидеть, как разыскивают человека, как дви-

жется лифт, как пьют шампанское. Можно рассмотреть, каким образом повсюду усиливается связь между разрозненными явлениями: многократно в течение действия вспыхивают ночные рекламы, время от времени появляется круговая реклама. И мы предполагаем, что везде течет жизнь, а драматический диалог лишь частично ее отражает, и оцениваем это по достоинству. Даже задворки – часть общей жизни. В таком случае, манипулируя включением сильного или слабого либо красного или синего света, Таиров может изменять сценический момент и место действия и способен даже вычленил отдельного исполнителя из актерского ансамбля.

Далее отмечу, что произнесенным словом не пренебрегают, а, наоборот, используют мощнее, сознательнее, рациональнее. Речь актеров богата нюансами, чиста, отличается очевидным остроумием в интонациях и смыслово очень тонко выполненным *crescendo** роли. Даже не понимающие языка с восхищением постигают ритмизацию, которая усиливается во время сцены, испытывают подъем в процессе перехода от монологического голосоведения к действительно полифоническому складу голосов. События большинства сцен схожи: детектив разоблачает в подозреваемом анархисте такого же детектива. Эти разоблачения столь же гротескны, сколь и умно сложены наподобие чудо-лестницы, одна ступенька которой надстраивается над другой.

Совершенно великолепно игра интонаций у *Владимира Соколова* в сцене, где он, детектив, прикидывается профессором-подагриком <Вормсом. – С.С.>, используя – сообразуясь с обстоятельствами – свое красноречие, и сама перемена манеры произношения здесь безумно убедительна. В моменты, когда детективу не нужно притворяться, чудная смесь всякой всячины обоих видов речи у актера естественна, совершенно лишена виртуозничанья, звездности. Внутри же точнейшим образом построенной сцены с участием профессора игра интонаций Соколова действует поразительно и грандиозно, употреблен в дело приводящий в восторг законченный элемент речи, ранее не обсуждаемый. Этот прием доминирует в должной мере и с сознательной скромностью, что весьма идет на пользу общему впечатлению¹²⁴. То же чувство меры можно обнаружить и в тяготении действия к пантомиме. Действие строится исходя из пантомимы – поскольку оживает каждое безмолвное мгновение – развивается, движется вместе с ней, течет; в непрерывной пантомиме отдельный момент уже не требует особого внимания.

Сказанное выше: у Таирова нет ничего второстепенного ни в персонажах, ни в сценических деталях, – на высочайшем уровне осуществлено в сегодняшнем скетче. Даже кривляние преступников в подвале, если можно так сказать, играет свою партию. Натурализм, по сути своей обманчивый, несомненно, вызван повсеместным введением пантомимы с целью полнее реализовать замысел. Нечто такое, что мы знали до сих пор по хореографическим и цирковым представлениям, на драматической сцене всплыло на поверхность лишь у Таирова и благодаря его примеру, между прочим, быстро проскользнуло на европейскую сцену. Перспективы подобного начинания скетч по Честертону показывает в самом чистом виде.

Кроме анализа скетча, необходим разговор – едва ли не с тех же позиций – и о привлекательности высокого мастерства больших актеров. В основном вращаясь

* *Crescendo* (итал.) – крещендо, постепенно усиливая (муз.).

вокруг шутовства над слишком недолговечным романом Г.К. Честертон «Человек, который был Четвергом»¹²⁵, актерское мастерство питается подтруниванием над анархистской тайноманией. Текст скетча в 3-х действиях и 27-ми эпизодах по мотивам романа написал Сигизмунд *Кржижановский*. От немецкого слушателя смысл русской речи остается скрытым, хотя из шуточных диалогов до него доносятся остроумные мысли. Этим мы обязаны актерскому исполнению. Лишь Таиров – режиссер, преодолевающий время и пространство, стартовый в присущем Лондону темпе, – дает скетчу собственную жизненную силу <...>¹²⁶.

У каждого из анархистов-детективов, прозванных по названиям дней недели, – своя особая маска. Ошеломителен вид вьющихся один вокруг другого парней, прекрасных моделей образов, но не распространенных типов в общепринятом смысле. Перед нами персонажи, духовность и душевность которых умеренно карикатурны. С характерной скромностью костюмы для них разработал Александр Веснин. Его костюмы, как и актерские создания, отличаются чувством меры и строгостью определенной школы. В игре актеров наблюдалось интенсивное, глубочайшее раскрытие роли, присутствовала одержимость, схожая с той, что ранее привлекала в «Жирофле-Жирофля» и «Покрывале Пьеретты». Без всяких сомнений, с первой до последней секунды представления эти люди со страстной серьезностью отдаются исключительно спектаклю; ими, очевидно, овладевает некая форма трансa, они полностью подчинены закону и жизни своего образа. Только так и мыслимо по большому счету добиться того, чтобы даже воспринимаемое обычно второстепенным было прочно скреплено с целым.

В воспоминаниях Шаляпина¹²⁷ есть короткая запись о том, что он считал бы проделанную работу напрасной, если бы после выступления ему сказали, что он снова на миг был только Шаляпиным, тогда, как сам хотел дойти до саморастворения в Мефистофеле (или какой-то другой роли). О любом из актеров Таирова сообщить нужно вот что: в каждой маске и каждом образе он появляется будто отлитым вновь и как-то иначе и становится настоящей маской: это справедливо и по отношению к *Соколову*, и к *Фердинандову*, *Фенину*¹²⁸, *Виберу*¹²⁹, и ко всем остальным. И если творческую волю Александра Таирова можно, вероятно, назвать гениальной, то способность его актеров оставаться накрепко обреченными с ролями, пожалуй, не менее важна. Только в этом случае мастерство режиссера и достигает такого глубочайшего, не передаваемого словами смысла.

Leipziger Tageblatt. 1925. 20. Apr.

Пер. Б.Е. Грачева

Этот скетч – до сих пор пока самая дерзкая и сильно действующая «наглость» в театре – колеблется между удобным случаем пошутить и принципиальным экспериментом, предпринятым для раскрепощения сцены. Мы наблюдаем пример

редкостного единства двух противоположностей и одновременно с непокрытой головой и энтузиазмом склоняемся перед ним, готовые вступить в страну нового, чтобы сопровождать шутовскую постановку с гримасами, которые она сама себе корчит. Прежде всего, изумляют занимающая всю ширь сцены высокая установка, костюмы персонажей и то, какие метаморфозы могут совершать со своими костюмами все исполнители ролей. Перечисленное – великолепное поле для экспериментирования, а мы, немцы, – известнейшие и терпеливейшие поклонники всяческого эксперимента. Почему сценическому пространству и не быть неким высоким каркасом, снабженным лифтами, движущимися вверх и вниз, висячими мостами, приставными лестницами, мостиками, створчатым полом; по какой причине ему не принять вид напоминающей геометрические тела конструкции, собранной из строительных кубиков каким-то буйным ребенком или сумасшедшим архитектором! Почему нет? Сценическое оформление ирреально – это сделано осознанно и дерзко возведено в принцип. И по какой же причине геометрический скелет (конструктор – Александр Веснин) совместно с джазовой музыкой и вспыхивающей световой рекламой в данном случае не должен пробудить ассоциацию: на сцене выстроен *международный центр*, в сетях которого мы все долгое время проживаем свою жизнь! Почему нет? В театре мы со своими напряженными нервами всегда демонстрируем готовность достроить некую ассоциацию в соответствии со средствами предлагаемого стиля постановки, особенно при условии, если ассоциация неотступно преследует нас под натиском обязательной для достижения желаемого результата фанатической воли. А такого фанатизма у москвичей в избытке. Правда, когда нас, приведенных в возбуждение, которое усиливает нашу впечатлительность, в эпоху наивысшего развития транспорта ставят перед Главным Лейпцигским вокзалом, – я требую указать место тому снобу, что утверждает: Таиров создает нечто более сильное, чем демонстрация большого, несущегося с головокружительной быстротой города и произведенное им впечатление. Можно поставить на место и критика, высказывающего противоположное мнение, а именно: абстрактной конструкцией лишь приблизительно достигнута художественная образность, переданы видения большого города, примерно на том же уровне, как в фильме «Последний человек»¹³⁰. К сказанному я добавлю: Таиров набрасывается на проблему с достойной восхищения отвагой, разрешает ее, выстраивая на своей сцене – а стало быть, в объеме очень большой высоты, без разрисованных холстов и декорационных вставок – срез крупного города.

Конструктивистское сечение, кроме собственной экспрессии, распространяющейся и на темп, и на звук, вдобавок имеет особую сверхзадачу – быть подходящей частью сценической композиции пародийного детективного скетча, написанного Сигизмундом Кржижановским по одному, несомненно, из самых смешных романов Честертона. К сожалению, в русской постановке мы, немцы, видим только пластическими средствами решенное шутовское действие, следовательно, суть материальную, возможно, даже ощущаем и остроумие идеи, то есть суть духовную, но не способны оценить легкость языковой разработки темы <...>¹³¹.

Шпионы следят друг за другом, хромые оказываются способны бежать, носы, за которые дергают, остаются в руках, – вместе эпизоды образуют какой-то бешеный вихрь остроумия, проносщийся сквозь смелую театральную конструкцию.

Сценическое пространство – идейное здание таировского спектакля – выступает соисполнителем. Даже если на сцене ничего не происходит, оно само по себе – праздник остроумия, механизм одухотворенный, где все вращается, все движется, все – ярмарка жизни, которая радует глаз.

Владимир *Соколов*, который в роли хромого старика-профессора с красными растрескавшимися веками с восхищающим вдохновением отшвыривает от себя фальшивую ногу и искрит собственной ловкостью и молодостью, и Лев *Фенин*, маркиз с головы (да еще какой головы!) до ног, были самыми одаренными детективами. Напротив, Четверг (Борис *Фердинандов*) свою роль выучил лишь серединой на половину. Русские суфлеры кричат еще громче, чем саксонские. Но подсказки, предположительно, – результат непредвиденной замены актера в роли. Итак, шесть человек ищут одного, который был Четвергом.

Neue Leipziger Zeitung. 1925. N 109. 20. Apr.

Пер. Б.Е. Грачева

4

Люц Вельтман

Цирк Честертон, или Шесть детективов ищут одного анархиста

Утративший отчасти глубину мысли, воспринятый с несколько умеренной серьезностью известный роман Честертон «Человек, который был Четвергом» усилиями русских художников возродился в виде театрального произведения (идет в Новом театре). Из романа Сигизмунд Кржижановский создал «кино-ревю-скетч» в 3-х актах, а *Таиров* – незабываемый, исполненный собственным творчеством спектакль.

Символ отрывного календаря – люди, сдуваемые ветром в пространстве мира с той же легкостью, что и листы бумаги, люди, порхающие мимо друг друга, – такое могло бы побудить к обработке своих сочинений даже эпигона Чехова, потрясенного Андреевым¹³² или Сургучевым¹³³ («Дни нашей жизни», «Осенние скрипки»). Театрального деятеля Советской России в романе вдохновили среда революционеров, столкновение порядка и анархии, созидание и разрушение; театрального деятеля Таирова – возможность развернуть фантастику гротеска, обнаружить нигилизм по отношению к духовному началу – в качестве повода для эксцентрического движения и подчеркивающей своеобразие персонажей иронической игры. Шесть детективов – членов анархистского клуба следят друг за другом с целью узнать правду о своих коллегах до тех пор, пока не выясняется: председатель клуба и начальник полиции – одно и то же лицо; вовсе не тот человек, которому они хотят помешать убить короля, совершил это убийство.

Что делает Таиров из пьесы, уже определенной международной публикой как увлекательная детективная драма? Он строит на сцене каркас с различными уровнями, предназначенными для актерской игры: люками, подъемными мостами, спиралями, платформами, которые в равной степени подходят для показа бега с препятствиями и акробатического мастерства скалолазания, молниеносно меняющих сценическую образность. Превращения совершаются актерами на открытой

сцене, словно на сцене шекспировской. Не используемые в отдельные моменты спектакля игровые площадки скрывают затемнением или при помощи падающих жалюзи. Эта сценическая модель уже нашла немецких подражателей. Если говорить об отвратительной «пространственной сцене»¹³⁴ г-на Кислера¹³⁵, которая демонстрировалась на Международной театральной выставке в Вене¹³⁶, и о постановке Карла Хайнца Мартина «Франциска»¹³⁷, увлекающей подробностями следующих друг за другом событий, то в них легко можно было бы обойтись без такого сценического аппарата.

Неверно возводить модель сцены *Александра Веснина* в общераспространенный художественный принцип. Таировская сценическая архитектура к «Человеку, который был Четвергом» строится, исходя из самого произведения; она выступает в роли единой декорации, которая передает атмосферу большого города, видение большого города, сущность большого города. (Раньше, вероятно, с помощью вращающейся сцены¹³⁸ принудили бы 27 эпизодов молниеносно проскальзывать мимо.) Единственное всеобщее достояние (и, вероятно, вневременное, сейчас забытое) современного театрального искусства – членение пространства в пределах подобной архитектуры.

Спектакль не был бы таким веским, если бы режиссерская работа Таирова исходила исключительно из декораций. Возбуждавшая восторг уже в «Жирофле-Жирофля» сущностная связь исполнителей со сценическим пространством и музыкой проявляется здесь в усиленной степени. Мерцает световая реклама, и вопят затравленные газетчики – улица. Одолевают слух автомобильные клаксоны – преследование; опускается косяя штора – и часть сцены совместно с ней и столом со стульями становится кафе. Когда же по принципу лейтмотива возвращаются автомобильные клаксоны, световая реклама, мальчишки-газетчики, интерьер снова оказывается деталью улицы. Все постоянно видоизменяется, вплоть до заключительного подъема действия, когда газета возвещает об убийстве короля. Сцена намекающая может заменить сцену, создающую иллюзии, если – как здесь – главная мысль собрания [Совета семи. – С.С.] предстает в образном выражении: воздействие слов оратора распространяется не исключительно на собственное тело его исполнителя, но отражается и в напряжении ритма игры (не только мимики) участников сцены. Режиссерская фантазия Таирова удачно совпадает с актерскими силами. В одной из сцен шесть детективов-анархистов приходят в ужас от неожиданного вида своего президента. Известно, каким образом показало бы этот ужас большинство наших режиссеров – в виде шестикратного одинакового оцепенения марионетки. А как варьирует Таиров выразительные средства шесть раз в зависимости от темперамента и внешнего облика шести людей!

Самыми значительными в его привлекающем актерским исполнением спектакле были: Борис Фердинандов в главной роли, Лев Фенин и прежде всего Владимир Соколов. Соколов превращается из тяжело ступающего старика в легко движущегося актера и опять в того же старика просто великолепно! Публика, заинтересованная спектаклем с самого начала, усиливала свои аплодисменты от акта к акту.

Frankfurter General-Anzeiger. Frankfurt a. M., 1925. 1. Mai

Пер. Б.Е. Грачева

«...гротесковый кино-ревю-скетч...»

«Человек, который был Четвергом». Гротесковый кино-ревю-скетч в 3-х действиях (27-ми эпизодах) С. Кржижановского по Честертону. Премьера Московского Камерного театра Александра Таирова во Франкфуртском Новом театре: 30 апреля 1925 г.

Этот спектакль надо смотреть, ибо он ни много, ни мало «гротесковый кино-ревю-скетч».

Когда кино склоняется к театру, оно совершает глупость: само может сделаться эрзацем театра. Такое тщеславие становится для него гибельным.

Если же театр – как было вчера вечером на гастролях русской труппы, приехавшей из Москвы, – старается с достойным вниманием чистосердечием спуститься со своей олимпийской высоты до «гротескового кино-ревю-скетча», то у режиссера, божьей милостью одаренного подобно Таирову, такое желание должно иметь более глубокий смысл. «Если это безумие, есть же тому причина», – говорит Полоний¹³⁹.

Русские стремятся к кинодействию не для подражания кино, а с целью представить нашу механизированную гудящую современность в свойственном ей, уже освоенном кино темпе. Нам ту же технику, пользуясь немецкими выразительными средствами, дал Георг Кайзер¹⁴⁰. Кино превращается в символ духа времени в целом – подобие «ревю» и «скетча», уже являющихся ярко выраженными символическими отражениями рябщей поверхности бытия. Настроение, подразумевающее «гротесковость» всего происходящего, идет от Ведекинда¹⁴¹, Шоу¹⁴² и также, пожалуй, от Честертона, по философской детективной истории которого г-н Кржижановский «снял» театральным фильмом¹⁴³, послав, правда, к черту всю философию.

Честертон хочет объяснить нам две элементарные человеческие склонности: устремленность к анархии и волю к организации, – одновременно давая понять, что наша душа хранит обе склонности. Мы испытываем влечение к хаосу и вечному изменению. У нас, вместе с тем, имеется совесть, взывающая к порядку, – она наш бунт гасит и душит законом.

Крайности соприкасаются и взаимно уничтожаются. В конце концов речь всегда ведется о человечестве. Последовательный анархист и последовательный законник тянут за одну и ту же веревку, разница только в том, что каждый – со своего конца. Первый убивает королей ради человечества. Второй препятствует убийству королей ради человечества.

Душа – проблемный объект. Каждый несет в душе своего преступника и своего полицейского.

Такая логика приводит к следующему гротеску: семь главных вожаков анархистской банды общими усилиями разоблачают сами себя как детективов, служащих в уголовном розыске лондонской полиции. Все они, ревностно занимаясь искоренением анархии, поддерживают ее видимость. Единственный истинный анархист из глубоко законспирированной миссии – поэт Грегори – по причине своей слишком большой веры в человечество¹⁴⁴ исключается из банды фальшивых анархистов. Грегори убьет короля, и детективы не смогут короля защитить. Детективы – маски.

Таиров и автор текста к фильму Кржижановский создают из материала уютного резонерствующего Честертона дикую гонку. Какое-то состязание в скорости разоблачений. Один сыщик наступает другому на мозоль и только по крику боли замечает, что перед ним не анархист, а такой же криминалист с синим удостоверением личности.

Семь раз использован синий билет для сценического трюка узнавания. Господа, которые именуют себя днями недели – Понедельник, Вторник, Среда и так далее, – разоблачены. «Человек, который был Четвергом», истинный анархист Грегори, изгнан. На его место выбирают настоящего полицейского, Сайма. Только Грегори и Сайм – противники без масок, фальшивых бород или наклеенных носов. Они – не условные фигуры и должны в конце концов обоюдно открыть друг другу свои предпочтения – полярные, как хаос и закон.

Семь этапов в развитии действия делают его слишком длинным. Уже после третьего синего билета знаешь, что и седьмой обнаружится. Но эта «драматургическая» ошибка переигрывается театром благодаря бешеному темпу Таирова. Из-за технических неточностей в сценической машинерии во вчерашнем спектакле отсутствовало необходимое *prestissimo*^{*}, в порыве которого мог бы дать себе волю изощренный скетч. Тем не менее, насколько можно было распознать, еще ни один театр не показывал подобную механизированную картину мира с такой окончательной безотрадностью, как театр Таирова!

«Сценическая конструкция» *Александра Веснина* – комплекс помостов из железа, дерева и проволоки. Прозрачные клеточки, башни, лифты, подъемники, лестницы, жалюзи, корабельные трапы и стремянки образуют подвижный лабиринт для комедии недоразумений. Любая сентиментальность в оформлении сцены или романтическое настроение на сцене исключены. Здесь не может всходить солнце, и лунный свет – играть сонаты. Это сцена без дымки, без воздуха, без реалий и иллюзий, сцена-машина, в отдельных рабочих камерах, чуланах и укрытых местах которой символично помещаются то салон или логово преступников, то танцевальная площадка или увеселительная кофейня-терраса. Тут происходят собрания, дуэли, бегство и преследования. Однако самое внушительное из происходящего – суэта большого города, вся часть действия, где под танцевальную музыку и гудки автомобилей сквозь систему тяг и рычагов несутся с выкриками газетчики, прохожие, проститутки. Мелькают рекламы, дуговые лампы висят в пространстве, плакаты кричат своими буквами и – так же, как в кино поясняющие тексты, – пытаются приправить «смыслом» наслаждение для глаз. В результате разворачивается бесконечная лента жизни. Каждый из «27-ми эпизодов» этой ленты предваряется кратким объявлением: например, «Порядок или анархия!», либо «Ум против ума», либо «Сайм клянется сохранить свою тайну», либо «Предатель – в центре». Вывешенные лаконичные плакаты для немцев в русскоязычной неразберихе – единственный выраженный в слове след честертоновского духа.

Впрочем, на сей раз в словах заключен меньший смысл, чем в игре. Игра, в свою очередь, не столько служит показу людей – отдельных личностей, сколько воплощению суеты большого города, где все настроены против всех. Не в слове за-

* *Prestissimo* (итал.) – престоциссимо, самый быстрый темп (муз.).

ключается сила русских актеров Таирова, а в том, что выражено их телами. Здесь с помощью воска и грима конструируют и стилизуют. *Фенин* карикатурно изображает достойного маркиза, *Соколов* играет маской, озаряя нас непременно для человека стремление к *пантомиме*, в данном случае поэзия – что-то вторичное. *Фердинандов* и покоряющий своей игрой *Аркадин*¹⁴⁵ говорят опять скорее ради красного словца; один – с темпераментом, другой – с саркастическим спокойствием. Главное достижение показанной гротесковой фантазмагии – Таиров, превращающий людей-кукол в послушных рабов мировой машины. Как и у Георга Кайзера, в спектакле Таирова техника становится стилем. Стилем, заимствованным у кино, которое самым достойным образом запечатлевает темп нашей эпохи.

Frankfurter Zeitung. Frankfurt a. M., 1925. 2. Mai

Пер. И.Г. Бауэр и Б.Е. Грачева

6

Альберт Дрейфус

Театр Александра Таирова

Спустя два года московский Камерный театр снова вернулся во Франкфурт¹⁴⁶ со старыми и новыми спектаклями, которые из вечера в вечер со все возрастающим успехом проходят в Новом театре.

Сперва явная необычность этого театра может озадачить. Чтобы полностью соответствовать новой силе и красоте, требуется какой-то иной темп, иной размах колебаний сенсорного аппарата у зрителей.

Раскрепощенный театр. Раскрепощенный от чего? Прежде всего, от длиннот, медлительности, дешевых попыток ввести в заблуждение, побудить к традиционному глубокомыслию. Сложнейшая театральная машинерия у Таирова всегда приводится в движение посредством простейших, до предела насыщенных эффектов. Все перечисленное усиливает устремленность к форме.

Механика – всего лишь средство и никогда – цель. С помощью предельных выразительных возможностей материала в этом театре стремятся ухватить сущность литературного сочинения, музыки, танца. Материалом могут быть сценические подмостки, костюм или человеческое тело. Я говорю сущность, а не дух; понятие «дух» – в обычном смысле слова, в том, который должен оправдывать условный театр, – Таириным осуждается. Дух сам собой появляется здесь, когда пробуждается энергия.

И немецкому режиссеру знакомы плоскости, расположенные на сцене друг за другом или одна над другой, и он концентрирует свет и цвет на определенной точке, организует их в определенной взаимосвязи. Но немецкий театр по сравнению с этим русским выглядит как тряпье рядом с кружевом, словно тюремный двор рядом с парком, – так много отверстий в их плоскостях, настолько свободны пути, со всех сторон ведущие на русскую сцену и со сцены.

Таиров стремится вовсе не иметь дела и с натуралистическим, и с условным театром. Подражание природе, какое до сих пор практиковал Рейнхардт¹⁴⁷, для него – все равно что наклеивание ярлыка на объект, порабощение объекта из-за присущей ему в жизни тяжести и связанности.

Таиров мастерит свою собственную природу, он творчески подходит к созданию сценического пространства, как писатель – к сочинению события. Он верно понял, что цель театра – пробудить воображение – подражанием природе может быть только скомпрометирована. (Коварство вещей!) Исходя из простых геометрических форм, он выстраивает трехмерный помост, любая плоскость которого – на переднем и на заднем плане, наверху, внизу – предоставляет площадку и возможность для действия.

Каждый уголок его сценической конструкции может внезапно взорваться жизнью, с нею соединится и жизнь, вырывающаяся из других мест: они стремятся друг к другу, поднимаясь как волны и как волны угасая.

Высвобождается энергия, но человеческое тело, которое ее выразило, подчинено при этом чрезвычайно сильному принуждению воли. И в результате сценическое создание становится актом творческим.

Задумаемся об игре, о проторенном ею пути, обычно господствующем в театре: дело сводится к шаблону, отсбегитине (талант еще выручает!), общим установкам, отданным на произвол одиночек, к механическому поделкам, игре на фортепиано с прижатыми к коленям локтями.

У Таирова, несмотря на взрывное действие, нет ничего отданного на волю случая, каждое отдельное движение и движение масс организовано, всякая интонация отработана и соразмерена с целым. Рутинка у Таирова – это крайняя степень дисциплины мускулов и нервов. Проложенный его театром путь ведет к достижению мастерства, и именно оно нейтрализует стихийный темперамент, к которому прибегает каждый из художников.

Правда, такое искусство – плод, прежде всего, долголетних упражнений. По своей важности выучка актера здесь равна таланту. Московский Камерный театр включает в себя школу¹⁴⁸, в ней, кроме дикции, фехтования, танца, обучают любым видам пластического движения, вплоть до акробатики. Сейчас там учатся 160 учеников; многие получают аттестат, требующийся для классического театра, и лишь небольшое число – необходимый для театра таировского. И только с овладения какой-либо маленькой ролью второго плана начинается учеба как таковая <...>¹⁴⁹.

Новинками для Франкфурта явились «Гроза» Островского, «Святая Иоанна» Шоу, «Человек, который был Четвергом» Честертон. Можно поспорить о таировской интерпретации. Но нельзя спорить с ним. Каждое из его представлений следует считать органичным творением, возникшим из ядра литературного произведения. Может, и неожиданно для себя, но вдруг понимаешь, что глубину мира писателя, которого он инсценирует, видишь таировскими глазами. Таиров писателя к этому даже принуждает <...>¹⁵⁰.

Кржижановский переделал роман Честертон в скетч, состоящий из 27-ми явлений, в котором друг за другом в дикой спешке следуют сцены заговоров, разоблачений и погонь. Веснин – это имя сценического зодчего следует взять на заметку – создал для спектакля четырехэтажное сооружение, приспособив его для жизни при помощи схожих с лоджиями помещений. Нижний этаж имеет свое особое значение. Здесь незаметно готовится убийство короля, которому нужно помешать и которое в конце концов все-таки совершается. Внизу сцены разгорается пожар, а наверху видны лишь языки пламени. Они извиваются, и шипят, и опаляют, и могут

в каком-то своем диком хаосе, пройдя сквозь эти четыре этажа, поразить все будущие поколения¹⁵¹. Герои спектакля стремглав взлетают вверх по лестницам, сползают вниз по стремянкам, перепрыгивают через барьеры, с шумом поднимаются и спускаются на лифте, спасаются бегством по соединительным деталям конструкции, которые можно убрать подобно подъемным мостам, скользят, летят кубарем, спотыкаются на движущемся тротуаре. В таировском спектакле остроумие и подвижность образуют никогда ранее не осуществляемое единство.

На площадке, находящейся внизу, в помещении под вторым этажом башни, мгновенно история преобразуется в концентрат сценического действия. По сравнению с этой декорацией поворотный круг сцены – инфантильный реквизит. Если нужно, чтобы место действия исчезло при ярком свете (освещение функционирует настолько раскрепощенно и своенравно, что становится еще одним средством режиссуры), – его просто делают невидимым: перед ним опускают жалюзи или сдвигают шторы.

Конечно, такое решение сцены пригодно лишь для пьес определенного сорта; его, однако, не обязательно использовать единственно в спектаклях гротесковых и схожих с кино, подобных *«Человеку, который был Четвергом»*. Сценическая установка Веснина предназначена для передачи быстрого темпа, но она годится и для драмы, по крайней мере, драмы нашего времени, которая требует, скорее, любит ускоренный темп. На таировской сцене сделавший несколько шагов герой попадает совсем в другое помещение, в другой город, в другой мир, да и в другое время.

Такого рода сценическая архитектура исключает праздничность, но не взволнованность старого стиля. Она позволяет сконцентрировать происходящее – видимое и слышимое, позволяет изменять все сразу – как это делается в калейдоскопе, что свойственно сегодняшней жизни.

В спектакле московского Камерного театра создана сцена с совершенно новыми возможностями. А где же *«Человек, который пишет пьесу»*?

У нас есть сцена, но нет для нее автора.

Все-таки это, само по себе, уже драма.

Das Stachelschwein. Frankfurt a. M., 1925. H. 9. Mitte Mai. S. 27–32

Пер. Б.Е. Грачева

Г.К. Честертон – католик и ирландец, любитель сказок, чудес и вина, короче говоря: убежденный противник Манчестера, адское вырождение которого ему видится во всем, что для современного интеллектуала достойно поклонения, а именно в прогрессе цивилизации и культуре большого города. Его анархический и детективный роман *«Человек, который был Четвергом»* (Генрих Лаутензак¹⁵² дал ему в переводе подзаголовок *«Страшный сон»*) – самое допустимо желчное и забавное издевательство над псевдокультурой. Честертон действительно «схватил быка за

рога» в своем противостоянии крайности социального разложения и разрушения жизни; достается от него анархистам и чиновникам, существующим для наведения порядка, – он изображает их деятельность и ежедневную работу весело и абсурдно. Лондонский клуб анархистов, исполнительные органы которого состоят из шпиков, названных по дням недели, так же бессмысленен, как и рыжий поэт и анархист мистер Грегори, после совершенного убийства короля отвечающий противнику лозунгом о победе силы ума над физической силой. Мягко действующему детективу Габриэлю Сайму путем трюка удается вместо сверххитрого Грегори проникнуть в анархистский Совет семи в качестве Четверга. Но это, принимая во внимание факт: находящиеся под надзором и замаскированные члены общества – тоже детективы, – ни в малейшей степени не помогает ему. Крайности террора соприкасаются, анархисты и детективы достойны друг друга. Триумфатором остается уважаемый и загадочный Воскресенье, президент клуба (и одновременно таинственный глава полицейской организации Скотланд-Ярда), перемешивающий, как небесный шутник, людей и понятия; и, в конце концов, он – единственно *действенный* элемент в этом хаосе.

Кино-ревью-скетч, сделанный из романа Честертона *Сигизмундом Кржижановским*, оставил от его глубокой символики в точности столько, сколько нужно, чтобы под видом страшного механизированного космоса показать безумие перемальвающей живое суеты мирового города – чуда современной сценической архитектуры. Сложный механизм с мостками, лестницами, подъемниками, парапетами, клубными комнатами, кафе, танцевальными площадками, надземными и подземными железными дорогами, небоскребами и подъемными мостами (его, как и выразительные костюмы, создал *Александр Веснин*) – идеальный эквивалент концентрации, присущей многостороннему и бессмысленному спектаклю жизни большого города. В трех актах и двадцати семи эпизодах люди несутся друг за другом затем, чтобы в конце понять собственную прожженную глупость: каждый из «дней» Совета анархистского клуба удостоверяет свою личность синей картой детектива из Скотланд-Ярда. Мистификация современной жизни находит выход в джазовом ритме. Орут мальчишки-газетчики. Гудки, звонки, шипение, рев исходят из легких монстрообразного чудовища. С улюлюканьем дикого состязания в скорости осторожно смешивается мотив горна из «Кольца Нибелунга»¹⁵³. Откровенно, с репортажной быстротой катится бесконечная кинолента, запечатлевшая отдельные станции человеческой гонки.

Пока все «дни» этого бессмысленного жизненного календаря не расшифрованы, не разгаданы и не оторваны, подобно страницам отрывного календаря, метафизический закулисный руководитель – Воскресенье – позволяет изливаться дождем прощальным депешам из потустороннего мира, с иронией разъясняющим происходящее...

«Человек, который был Четвергом» – вершина режиссерского и исполнительского искусства таировского коллектива. В игре и маске раскрепощается свойственная человеку от рождения способность к созиданию театрального зрелища. Акробатика в таких горах машинерии становится неотъемлемой составляющей спектакля, той ценностью, что организует актерское существование. Ошеломляюще трюки перевоплощения *Владимира Соколова*, который в роли Среды –

подагрического старца с шаркающими ногами, – словно пьяный призрак, кашляя, преследует убегающего Четверга. Сказочно ловка гротесковая сцена, решенная по Гофману, – дуэль Четверга (Борис Фердинандов) и Пятницы (Лев Фенин); сверхсветский проныра Воскресенье (Иван Аркадин), сверхкультивированный анархист Грегори (Евгений Ленский¹⁵⁴) – красочные, полные фантазии образы.

Таиров, вместе с труппой засыпанный аплодисментами, показал в этом последнем спектакле все самое лучшее из того, что он мог дать на своих дрезденских гастроях.

Sächsische Staatszeitung, Dresden, 1925. 15. Juni

Пер. И.Г. Бауэр

Прощание Таирова. «Человек, который был Четвергом»

Не таит ли в себе революцию любой день? Не ожидаем ли мы от каждого нового дня необычайного, сверхзначительного? И все же – насколько анархически вы ни вели бы себя, какие бы пугающие лица ни показывали – уже сотни лет, тысячи лет вы следуете железному закону, который выражает высший порядок. Люди приходят и проходят, как дни, протестуя, противясь порядку и отрываясь от жизни, словно лист от календаря. Темп их смены меняется, колесо истории крутится все быстрее, беспощадно давя сопротивляющихся, а Время от сотворения мира подчиняется тому же закону, что и всегда. На самом деле только тот продолжает быть истинно свободным, кто живет вне времени, кто не ограничен законом.

Честертон в романе «Человек, который был Четвергом» попытался изобразить символическую игру людей и дней в виде фантастической реальности. С ужасающей иронией издевается он над поступками революционеров-анархистов – всех, кто полагает должным разрушить порядок, не имея возможности по причине непонимания объединительной закономерности бытия что-то новое дать взамен. Вершиной романа является сцена, по своей поэтичности напоминающая мощный финал анархического романа Анатоля Франса «Восстание ангелов»¹⁵⁵. Черт у Франса видит во сне последствия всецело удавшейся анархической революции. Сатану коронуют Богом, теперь он усваивает все имперские качества высшего правителя, с которыми до этого боролся. Столь же иронически Честертон трактует родственную тему.

Выясняется, что семь названных подобно семи дням недели вождей некоего всемирного анархического клуба – детективы, то есть защитники законного порядка, предназначенные всемогущим Воскресеньем, «человеком из тьмы», для борьбы с анархией. Только один, рыжеволосый поэт Грегори, человек, сломленный временем, спустившийся до врат ада, – истинный анархист. Страшным голосом швыряет он высшему вождю вопрос: «Страдал ли ты когда-нибудь?»¹⁵⁶ Тут лицо Воскресенья разрастается до ужасающих размеров, наконец становится настолько большим, что заполняет собою весь небосвод, и все поглощает тьма, а из недр ее доносится голос: «Хочешь ли пить чашу, которую Я пью?» Анархист у Честертоня, в гётевском смысле, – тот противник, который должен существовать, чтобы закономерность бытия осталась в силе.

Именно такой финал, самое лучшее в книге, был изменен в переработке романа, исполненной для Таирова *Кржижановским*, в общем точно придерживавшимся Честертону. В ней «человек из тьмы» уносится в воздух. Раздаются сообщения экстренных выпусков газет. Они извещают, что Грегори, истинный анархист, совершил убийство короля. Этому анархисту затем угрожает револьвером Сайм, человек закона, «человек, который был Четвергом». И тогда Грегори отвечает Сайму (тому, кто когда-то перед своим вступлением в фальшивое анархическое общество должен был поклясться ни о чем не сообщать полиции) его же, своего противника, словами: «Победителем становится не обладатель наибольшей силы, а сильный умом»¹⁵⁷. Не миролюбие, а хитрость заключена в таком тезисе. Грегори остается безнаказанным. Анархист торжествует победу над существующим порядком.

Заметно намерение сделать политическую тенденцию «вкуснее» средствами блестящей, художественной режиссуры *Таирова*. Сценическое оформление представлено невероятно сложной постройкой – в ней объединены штанги, лестницы, подъемные мосты, переходы, подъемники, жалюзи, ступени в глубину и в высоту, между ними террасы, платформы, башни, несущиеся мимо люди, мальчишки-газетчики, крики, автомобильные гудки, резкие звенящие шумы, откуда-то раздаются ритмы джаз-банда, сверкают рекламы, светятся белым накалом дуговые лампы, освещенные лифты летят вверх и вниз.

И все выполняется в стремительном темпе, ритме, движении и ярких красках. Разрушающая нервную систему суета большого города схвачена в самой своей сути. Жизнь механизирована, автоматична; человек, только деталь часового механизма, существует не как индивид, а как часть общества. Он не знает собственной цели, весь смысл его жизни – только работа, беспокойство, движение. Остановка – уничтожение для человека. Рекорд скорости – его триумф. Здесь, по-видимому, раскрылся холодный, словно лед, дух Нью-Йорка.

Ни один человек не знает себя в этом самом современном мировом театре. Маска оказывается правдой, а правда оборачивается ложью. С обезьяньей ловкостью бегут тени, действуют, исчезают. Жизнь – отрывной календарь. Каждый водит другого за нос, и все, даже то, что остается, – так считает Таиров – является хаосом.

Театр жизни целиком претворяется с фантастической отчетливостью. На подвижном экране возникают – будто в старых страшных рассказах – кричащие названия отдельных глав. В клубе анархистов избирается Четверг. Сегодня он – человек действия. Истинный анархист проваливается и клянется мстить. Воскресенье – жуткий председатель – разоблачает Вторника, Среду; разбитый параличом старец Среда преследует Четверга. Четверг тянет Пятницу за нос и вдруг обнаруживает этот нос в руках – он картонный. Понедельник преследует очередного предполагаемого анархиста. Раздается адский смех: все – детективы. Это Воскресенье, который их пригласил, насмехается над ними.

Шутка, ирония и более глубокий смысл давались в фантастических гротескных сочетаниях, свойственное кино движение теней было использовано в собственных целях. Все, что мы видели у Таирова до сих пор, по сравнению со столь бешеным гвалтом – лишь начало. На сей раз все театральные элементы кажутся действительно «раскрепощенными». Кто видел когда-либо настолько возбуждающую, длящуюся минутами дуэль, как эта – между Пятницей и Воскресеньем? Кто когда-нибудь так дрожал от

страха и тут же так смеялся, как здесь – в сценах погони анархистов? Преследуемые и преследователи несутся по помосту, влетают на плато, поднимают мосты; преступники гонятся за преступниками, выхватывают револьверы, музыка искажено дает мотив Зигфрида¹⁵⁸; и вдруг все вытаскивают синие удостоверения: выясняется, что полиция гонялась за полицией¹⁵⁹. Встречаются ситуации потрясающей комичности.

Из участников мастерски осуществленной совместной игры заслуженно следует назвать прежде всего одного. Мы научились ценить *Владимира Соколова* – величайшего актера. Благодаря различным маскам, которые меняли создаваемый им образ до неузнаваемости и в то же время всегда дисциплинированно вписывались в ансамбль, задавался свойственный только ему тон, раскрывающий широту бесконечно богатой души. Несравним ни с каким иным его разнородный диапазон способов изображения человека, в нем по-особому сочетались шутка и боль, карикатура и сердечность, клоунада и душевное величие. Но вчера был поражен даже тот, кто уже привык к самому необыкновенному. Соколов играл профессора Вормса (Среду). Он шаркал, подобно старому паралитику, передвигался по сцене при помощи двух палок, кашлял и откашливался так, что в каждое мгновение мы ожидали конца дней профессора. Голос Вормса звучал как засоренный, сломленный и старческий, казалось, он раздавался из потустороннего мира. Его большая, обрамленная волосами голова висела на дряхлом теле, до которого страшно было даже дотронуться, настолько немощным оно представлялось. И вдруг перед нами возникает какое-то время замаскированный под старика детектив – появляется, вытягиваясь в струнку, элегантный молодой человек с невероятной подвижностью всех частей тела, акробат пластического искусства, у него гибкая фигура и говорит он прекрасным благозвучным голосом, из которого исчезла вся злость патологического старца и появилась доброта и умная сердечность. Шедевр актерского искусства!

Впечатляет и изобилие других образов, особенно запомнились обрамленное черной бородой сатанинское лицо маркиза <Пятницы> (Лев Фенин), демоническая фигура Воскресенья (Иван Аркадин), огненно-рыжий анархист <Грегори> (Евгений Ленский) и светский Сайм (Борис Фердинандов). Но все актеры в большей или меньшей мере воплотили идеи Таирова, который прощался с нами показом своей гениальной режиссерской работы.

Dresdner Neueste Nachrichten. 1925. 16. Juni

Пер. И.Г. Бауэр

Гастроли Таирова в Раймунд-театре.
«Человек, который был Четвергом», скетч в 27-ми эпизодах
по Честертону Сигизмунда Кржижановского

На сцене стоит каркас – хаос конструкций, платформ, лестниц, косых дорожек, стремянок, *trottoirs roulants**, подъемных мостов. Подъемники гудя движутся вверх и вниз, звучат резкие трамвайные звонки, визжат автомобильные клаксоны, вспыхивают

* *Trottoirs roulants (фр.)* – движущиеся дорожки или тротуары, ленты конвейера.

световые рекламы. Раздается пронзительный крик: «Daily Mail!»*, – и листы газет улетают в толпу. Все пронизано синкопированным ритмом, сменяемым тихой мелодией, когда танцуют пары в шантане. Здесь над улицей, полной затравленных людей, спокойно светят дуговые лампы. В этом сооружении соседствуют тихая комната и помещение для собраний, и тут же находится подвал, наполненный ящиками с боеприпасами.

А взрыва нет. Недостает нарастания действия. Ритм становится однообразным. Но ведь выражает ритмическое однообразие на сей раз не что иное, как существо европейской жизни с ее прогрессивной американизацией.

Люди покоряются машине – сложному, запутанному и все-таки логичному аппарату, именно такому, каким он предстает в современной жизни. Появится аппарат – и вслед за тем исчезнут души. Безразлично, случается ли это вследствие гротеска или трагедии. Души рассматривают исходя из одной перспективы – их механизации. Останавливается кинолента и объявляется, что за частное событие происходит; какого именно места оно достигает; от какого места отправляется. Все равно. Неважно, как эти души выглядят вблизи. На помощь! Индивидуальность висит на перекладине и вот-вот сорвется вниз. Никто ее не спасает.

Вероятно, именно поэтому история о человеке, который был Четвергом и сыщиком, заботит нас так мало. Столь же мало, что и другие Дни Недели, которые кажутся анархистами и постепенно открывают друг в друге подобных себе сыщиков. Мы хотим познать борьбу индивидуумов, существующих хотя бы даже и в людской массе, но не движение машины. Аппарат сам по себе драму не создает.

Эту постановку склонны считать «самой настоящей» таировской. Но она не такова, создавалась не затем, чтобы доставить радость играющему, а ради удовольствия игры как таковой. Сценическая конструкция в процессе постановки, очевидно, главенствовала.

А вот само сооружение – гениальная выдумка. Подлинный театр мистерий двадцатого столетия. Пьеса, остов разыгрываемого на сцене, должна была бы стать в спектакле сильнее ее собственного замысла; роли (не актеры) должны вырисовываться четче контуров конструкции. Тогда в подобного рода спектакле мы могли бы испытать мистиери нашего времени¹⁶⁰. В случае если мы доверчивы и наши глаза не на затылке.

Der Tag. Wien, 1925. 28. Juni

Пер. Б.Е. Грачева

Из романа *Честертон*, который представляет собой детективную историю более глубокую и более высоких достоинств, чем бывает обычно, русский Сигизмунд *Кржижановский* создал кино-ревью-скетч, благодаря темпу обретающий исконную правду –

* «Daily Mail» (англ.) – ежедневная английская газета консервативного направления, с 1917 г. таблоид.

свою философию. Если мы скажем «тенденцию», то возможно, это слово по-прежнему воспримут каким-то предосудительным, лучше сказать «философию» – не людей, но общества, поскольку именно его философия порождает и формирует *большой город*.

Темп: люди проходят, как дни, отрываются, как листки календаря, говоря точнее, один человек, по сути, похож на другого, что практически определяет его участь до тех пор, пока не случается неожиданное, непостижимое, *романтичное*. И романтика социальной борьбы – то чудо современного духа времени, который позволяет технике торжествовать победу над возвышенными чувствами. Вот в чем смысл произведения, построенного на *гротеске*, в чем философия скетча. Не меньше чем нечто в этом роде.

Постановка «*Человека, который был Четвергом*» такую точку зрения подтвердила. Технические, оптические и акустические особенности большого города втиснуты внутрь сцены. Снует по лестницам человеческое отродье, отдают себя в распоряжение спасающихся бегством мосты, проносятся сквозь этажи лифты, создают симфонию шумов большого города голоса автомобильных клаксонов и разносчиков газет, судачат световые сигналы рекламы, режет уши пронзительный звук свистков и посреди, внутри города, неистовствует жалкая земная тварь, затравленная желаниями, требованиями, обязанностями. На сцене воплощен хаос, полностью подчиненный воле невидимой судьбы, судьба торжествует победу над мозгом человека. И, наконец, выкристаллизовывается философия, она удостоверяет: над человеческим разумом в целом царит непостижимое.

Для режиссерского искусства Таирова и для его актеров все это – самая идеальная стихия. Я говорил, *романтика*. Она возникает уже в costume. Современная одежда поднимается до уровня фантастического создания, костюм демонстрирует стиль свербидермайер¹⁶¹, заставляя вспомнить рисунки Эмиля Преториуса¹⁶², и, включенный в композицию пространства, напоминает стиль Марка Шагала¹⁶³, очень спорного русского художника, который гениальным образом общепринятую перспективу ставит на голову – хочется сказать, на ноги.

Когда один анархист разоблачал другого, когда за маской внезапно появлялось истинное лицо человека, преобразование казалось шуткой, масленичной забавой, подстрекающей к смеху. Но за шуткой стояла всемогущая ирония, *игра*, в которую, в самом последнем итоге, упирается всякое театральное искусство. Этот закон театра, пожалуй, хорошо осознали Таиров и его сотрудники Метнер, Веснин и Лукьянов. (Может, Таиров даже сделает эксперимент с «Фаустом»¹⁶⁴? Засмейтесь только – до него дело еще дойдет.)

На сей раз обращали на себя внимание (кроме *Соколова*, он на все руки мастер) Борис *Фердинандов* и Евгений *Ленский*. Фанатичность их персонажей осуществлена великолепно. Они не исчезли в суете большого города. Техника людей не убила, в результате ясно: и человеческое сердце, и человеческий мозг имеют свою цену.

Публика была увлечена больше технической стороной воплощенного целого, изобретениями часто поносимой «пространственной сцены», не задумываясь о том, что подобные изобретения всегда остаются только плодами – здесь можно сослаться на Гёте – того духа, который оживляет любую технику.

Wiener Morgenzeitung. 1925. 28. Juni

Пер. Б.Е. Грачева

КОММЕНТАРИИ

Вступительная статья

- 1 *Carter H. Bolshevik Propaganda Theatre in Paris // The Outlook. L., 1923. Apr.*
- 2 Картер (*Carter Хантли* (?–1942) – английский театровед, теоретик английского театра. Изучал медицину, специалист в области психологии. Театральный обозреватель лондонской газеты «The Observer». После окончания Первой мировой войны знакомился с театральной жизнью Германии, Франции, Венгрии, Польши, видел многие московские и петроградские спектакли. Итогом этой работы стали книги о новых направлениях в европейской драме (1914–1925 гг.), М. Рейнхардте, театре и кинематографе советской России (*The New Theatre and Cinema of Soviet Russia. L., 1924, 1934*; переиздана в США – N. Y.: Arno Press, 1970), о достижениях русского сценического искусства (1917–1928 гг.). В 1924 г. был корреспондентом еженедельника «7 дней М.К.Т.». Особой ценностью архива Общества содействия российским и советским исследованиям (ОСРСИ, основано в 1924 в Брикстоне, Лондон) является собранная Картером уникальная коллекция материалов к театральным постановкам советского авангарда.
- 3 *Яблоновский С. Московский Камерный театр // Руль. Берлин, 1923. 16 марта.*
- 4 *Яблоновский (наст. фам. Потресов) Сергей Викторович (1870–1953) – журналист, поэт, театральный и литературный критик, историк театра, переводчик, мемуарист. Редактор газеты «Русское слово» (1901–1917), журналов «Театр и искусство», «Рампа и жизнь», «Кулисы». С 1920 г. жил в Берлине, затем в Париже. Как рецензент отзывался лишь на гастроли российский театров в берлинской газете «Руль». Член парижского Союза русских писателей и журналистов.*
- 5 *Дягилев Сергей Павлович (1872–1929) – театральный деятель, художественный критик, антрепренер. Организатор русских выставок, концертов, оперных и балетных спектаклей, с 1909 г. Русских сезонов за границей. Основатель труппы Русский балет Дягилева.*
- 6 *Левинсон (Levinson) Андрей Яковлевич (1887–1933) – балетный, театральный и художественный критик, автор книг по истории балета и статей о кино, переводчик, педагог. Сотрудничал с журналами «Современный мир», «Аполлон», «Жизнь искусства» и др., с Ежегодником Императорских театров. Входил в редколлегия издательства «Всемирная литература», профессор Института истории искусств в Петрограде. С 1921 г. жил в Париже. Печатался во французских и русских журналах и газетах, читал лекции по истории балета в Сорбонне. Основатель современной французской балетной критики. Рыцарь ордена Почетного легиона.*
- 7 *Levinson A. Ce que veut être le Théâtre Kamerny de Moscou // Comœdia. P., 1923. 28 fevr.*
- 8 *Картер Х. Английский современный театр // 7 дней М.К.Т. 1924. № 12. Февр. С. 3.*
- 9 См.: *Колязин В. Гастроли Камерного театра в Германии. 1923 год // Мнемозина. Документы и факты из истории русского театра XX века. М., 1996. С. 242–265; Колязин В. Гастроли Камерного театра в Германии // Колязин В. Таиров, Мейерхольд и Германия. Пискатор, Брехт и Россия. М., 1998. С. 27–69; Сбоева С. Таиров. Европа и Америка. За рубежом гастроли Московского Камерного театра 1923–1930. М., 2010.*
- 10 *Луначарский А. Заграничная критика о Камерном театре // Известия. 1923. № 230. 9 окт. С. 3.*
- 11 *Честертон (Chesterton) Гилберт Ку́йм (1874–1936) – английский прозаик. Роман «Человек, который был Четвергом» написан в 1908 г., в русском переводе Е.С. Кудашевой*

- вышел в 1914 г. (М.). К. Эмерсон (Emerson), профессор славянских языков и литературы Принстонского университета, отмечает: сценическая версия романа создавалась С.Д. Кржижановским «без ведома и согласия автора, что вызвало гнев последнего» (Сигизмунд Кржижановский как драматург и мировая история как фарс // Вестник Томского гос. пед. ун-та. 2011. Вып. 7. С. 134).
- 12 *Адуев (наст. фам. Рабинович) Николай Альфредович* (1895–1950) – поэт, драматург, либреттист. Писал пьесы для «Синей блузы», фельетоны для эстрадного исполнения, либретто оперетт. Автор текста для «Жирофле-Жирофля» МКТ (совместно с А.М. Арго; 1922).
- 13 *А. Т[аиров]*. Письмо в редакцию // Театр. 1922. № 2. 10 окт. С. 52; перепечатано в журнале «Мастерство театра» (Временник Камерного театра. 1923. № 2. Март. С. 109–111).
- 14 *Глубоковский Борис Александрович (наст. отч. Матвеевич)* (1893, по др. сведениям 1895 – середина 1930-х) – журналист, актер, прозаик, драматург, режиссер. Сын М.Н. Глубоковского (1857–1903), дежурного врача Московской конторы императорских театров, основателя журнала «Наука и жизнь» (1890), редактора-издателя журнала «Дело», заведующего иностранным отделом «Московских ведомостей», автора книги «Гигиена голоса. Для артистов, учителей, любителей пения, ораторов и проповедников» (М., 2012). Племянник Н.Н. Глубоковского (1863–1937), богослова и историка церкви.

Учился (как первоначально и отец) в Лазаревском институте восточных языков, в 1912 г. поступил на юридический факультет Московского университета и окончил его в 1917 г. Недолго прослужив в Театре Корша вместе с сестрой Евгенией, актрисой, был принят в Школу драматического искусства при МКТ, а вскоре и в труппу Таирова. Уже в 1917 г. выступал в ролях Тигеллина в «Саломее» О. Уайльда и Боэмунда, сына королевы Гертруды, в «Короле-Арлекине» Р. Лотара. В возобновленном к пятилетнему юбилею (1919) первом спектакле Камерного театра, «Сакунтале» Калидасы, играл полководца Бгадрасену, в «Жирофле-Жирофля» по Ш. Лекоку в 1922–1924 гг., случалось, заменял С.Д. Тихонравова, постоянного исполнителя роли адмирала Матамороса.

С начала 1920-х в периодике появлялись его рецензии на сборники стихов, спектакли, литературные произведения («Театр и музыка», «Рампа», издания Камерного театра «Мастерство театра» и «7 дней М.К.Т.»), имажинистские декларации («Гостиница для путешествующих в прекрасном»). В «Рампе» Глубоковский вел колонку «Быт за неделю» (1923–1924), в «Литературном приложении» (1922–1923, под руководством графа А.Н. Толстого) к выходившей в Берлине газете русской эмиграции «Накануне» (1922–1924; имела сменовеховскую ориентацию, с июня 1922 г. официально распространялась в советской России) публиковал свои рассказы.

Участвовал в подготовке спектакля «Человек, который был Четвергом» и в первых зарубежных гастролях Камерного театра. «Речью он владел превосходно, а темперамент и глубокий, раскатистый “львиный” голос делали его не только увлекательным, но огненным <...> Но Глубоковский был столь же беспутен, сколь и талантлив. Беспутен почти в буквальном значении этого слова: поехав, например, с Камерным театром в турне по Европе <...> он ухитрился “потерять” его в Берлине, а сам очутился в Мадриде, откуда его доставил к месту службы советский полпред. Это путешествие по Европе косвенно послужило ему путевкой на Соловки» (*Ширяев Б.Н.* Неугасимая лампада. М., 1991. С. 20, 21).

Увлеченность имажинизмом, близость к С.А. Есенину и частые посещения артистических кабаре послужили для ОГПУ поводом причислить Глубоковского к «русским фашистам» – якобы сторонникам Б. Муссолини. Четырнадцать представителей московской «богеми» – литераторы, художники, врачи – были объединены в «Орден русских фашистов», в ноябре 1924 г. арестованы и в марте 1925 г. обвинены в заговоре против советской власти. Шестерых расстреляли, Глубоковскому определили десять лет заключения.

В Соловецком лагере он дебютировал в театре «ХЛАМ» в роли Рогожина (постановка по «Идиоту» Достоевского), был освобожден от общих работ и прикреплен к воспитательно-просветительной части в качестве актера и лектора. Б.Н. Ширияев, педагог и литератор, собиравший вместе с Глубоковским «фольклор тюрьмы», назвал его «разъедающей кислотой» – так он определил один из «симптомов спадания волны революционного пафоса, разочарования в революции» (*Ширияев Б.Н.* Неугасимая лампада. С. 22). В 1925 г. вышла первая пьеса Глубоковского «Как Федюшка пионером стал» (М.: Молодая гвардия). Он постоянно писал для журнала ОГПУ «Соловецкие острова», среди работ: мемуарный роман «Путешествие из Москвы в Соловки» (1925. № 10–12; 1926. № 1–7); статьи по театральной тематике, в том числе исследование «Соловецкий театр». Создавал композиции для «ХЛАМа»: «Суд над Октябрьской революцией»; обзорные к приезду комиссии во главе с Г.И. Бокием, начальником советских лагерей, кульминацией которого был исполненный заключенными соловецкий гимн. Ставил спектакли. В отчетах криминалогической секции Соловецкого общества краеведения публиковал небольшие словари блатных слов. Систематизированные при участии Ширияева воровские песни, легенды, пьески и другие материалы вошли в книгу Глубоковского «49. Материалы и впечатления» (О. Соловки: Бюро печати УСЛОН, 1926).

Был освобожден через восемь лет, в августе 1932 г. Таиров вновь принял его в труппу Камерного театра.

История смерти Глубоковского до сих пор неясна. Согласно современным публикациям причиной явилась передозировка наркотиков. У Ширияева другие сведения: «...В половине тридцатых годов он умер, отравившись, в психиатрической больнице. Случайно он отравился или убил себя, не знаю» (*Ширияев Б.Н.* Неугасимая лампада. С. 124).

- 15 *Глубоковский Б.* «Человек, который был Четвергом»: Интерпретация Московского Камерного театра // Программы московских государственных и академических театров и зрелищных предприятий. 1923. № 2–3. 15–16 янв. С. 72.
- 16 *Веснин Александр Александрович* (1883–1959) – живописец-авангардист, художник театра, архитектор-конструктивист, педагог, теоретик конструктивизма. Поступил в Петербургский институт гражданских инженеров; в 1904 г. (на четвертом курсе) прервал занятия, служил помощником у архитекторов, участвовал в архитектурных конкурсах, занимался в частных художественных студиях. В 1912 г. защитил диплом гражданского инженера (архитектора) и вернулся в Москву. Зимой 1913–1914 гг. изучал в Италии классическое искусство. Как архитектор сформировался до начала Первой мировой войны в качестве мастера неоклассического направления и тогда же начал экспериментировать в области живописного авангарда, в дальнейшем присоединился к художникам, стремившимся переосмыслить предметный мир. С 1920 г. сотрудничал с Камерным театром: создал свою первую кубистическую композицию для сцены – «Благовещение» П. Клоделя, выполнил предварительные эскизы к шекспировской трагедии «Ромео и Джульетта»

(поставлена Таировым в декорациях А.А. Экстер), организовал сценическое пространство спектаклей «Федра» Ж. Расина, «Человек, который был Четвергом».

Весной 1921 г. оформил – подчеркнуто декоративно – спектакль «Жемчужина Адальмины» по пьесе И.А. Новикова (на основе сказки С. Топилиуса), которым открылся Московский театр для детей Н.И. Сац.

Вошел в группу художников-конструктивистов. В мае 1921 г. в честь III Конгресса Коминтерна на Ходынском поле в Москве предполагалось устроить массовое действо «Борьба и победа» (оно не было показано). Сценарий написал И.А. Аксенов (в то время служивший в Наркомате иностранных дел), для постановки пригласили Вс.Э. Мейерхольда, оформляли празднество Л.С. Попова и Веснин. «...Совместный проект массового действия <...> включал декорации двух символических городов – “цитадели капитализма” и “города будущего”. В их символике будущее отождествлялось с кинетической техноморфной конструкцией», – отмечал в 2000-е гг. А.В. Иконников, ведущий специалист в области архитектуры (Пространство и форма в архитектуре и градостроительстве. М., 2006. С. 87, 88). Тогда же (май 1921) вступил в Рабочую группу объективистов ИНХУК, членом которой была и Попова. В сентябре 1921 г. вместе с Поповой, А.М. Родченко, В.Ф. Степановой и А.А. Экстер Веснин участвовал в программной выставке авангардистов «5´5=25» (в каталоге его работы названы «Построение цветового пространства по силовым линиям»), той же осенью начал работать над «Федрой». В апреле–июне 1922 г. он сформулировал творческое кредо и следовал ему как сценограф и архитектор: воплощал идеи конструктивизма в неперменном соответствии с собственной художественной концепцией формообразования (см.: *Хан-Магомедов С.О. Архитектура советского авангарда: В 2 кн. Кн. 1: Проблемы формообразования. Мастера и течения.* М., 1996. С. 355–362).

«Никогда ранее не присутствовавшая в театре тема технического индустриального объекта была задана» Поповой в мейерхольдовском «Великодушном рогагоносе», – писал Иконников. Веснин, для которого техника составляла важную часть профессиональных знаний, в «Человеке, который был Четвергом» расширил «эту тему до масштабов современного индустриального города. Мотив фермы или ажурной крестовой (фахверковой) конструкции, введенной Поповой, был использован Весниным при возведении стройного компактного сооружения, представляющего собой одновременно единство и множество, дом и город, уже знакомый по интерпретациям в культуре тип-образ “капиталистического города” и непривычный, неведомый мир новой, еще не существовавшей архитектуры» (Пространство и форма в архитектуре и градостроительстве. С. 305). «Деятельность А.А. Веснина обозначила перелом в развитии конструктивизма. <...> В большой мере благодаря его усилиям и влиянию российский конструктивизм превзошел архитектуру западноевропейского авангарда (и, в частности, наиболее близкий к нему Баухауз группировки периода как глубиной художественного осмысления конструктивного начала, так и сценографической организованностью социально-функциональных структур)» (*Иконников А.В. Утопическое мышление и архитектура: Социальные, мировоззренческие и идеологические тенденции в развитии архитектуры.* М., 2004. С. 332, 333).

В 1925 г. на Международной выставке художественно-декоративных искусств в Париже работы художников МКТ – Веснина, В.А. и Г.А. Стенбергов, Экстер, Г.Б. Якулова – были удостоены Большого приза (Grand prix). Веснину в дополнение вручили почетный диплом (Diplôme d'Honneur).

- 17 См.: *Таиров А., Лукьянов Л., Веснин А.* Письмо в редакцию // Зрелища. 1922. № 4. 19–24 сент. С. 15.
- 18 См.: [Б.п.] Камерный театр // Театр и студия. 1922. № 1–2. 1–15 июля. С. 70.
- 19 *Веснин А.* Странички из автобиографии. Цит. по: *Усачева К.* Театральные работы А.А. Веснина (по материалам фондов Государственного научно-исследовательского музея архитектуры им. А.В. Щусева) // Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры. М., 1975. С. 308.
- 20 *Лукьянов Леонид Львович* (1884–1967) – актер, режиссер, педагог. С 1919 г. режиссер и заместитель художественного руководителя МКТ, в 1920-е руководил Макетной мастерской театра. Участвовал в постановках Таирова, выпустил спектакли «Укрощение мистера Робинзона» В.А. Каверина (1933), «Вершины счастья» Дж. Дос Пассоса (1934). С 1925 г. преподавал в Эктемасе. Работал в Камерном театре с перерывами (1937–1938 и 1939–1944) – до его закрытия в 1949 г. Затем служил в Московском драматическом театре им. А.С. Пушкина.
- 21 *Стенберги, братья – Владимир Августович* (1899–1982) и *Георгий Августович* (1900–1933) – графики, художники театра, основоположники конструктивизма. Сыновья шведского художника И.К.А. Стенберга. В 1919 г. организовали Общество молодых художников (ОБМОХУ), в 1921 г. вместе с другими художниками – первую выставку конструктивистов в Москве, тогда же вошли в Рабочую группу конструктивистов Института художественной культуры (ИНХУК). В 1922–1931 гг. художники МКТ. Со второй половины 1920-х участвовали в архитектурном проектировании Москвы.
Медунецкий Константин (наст. имя Казимир) Константинович (1899–1935) – художник театра. В 1919–1923 гг. член ОБМОХУ. Сотрудничал с МКТ: автор (совместно со Стенбергами) сценической установки «Грозы» (трех редакций, 1924, 1925, 1928).
- 22 *Зиманд (Zimand) Савел* (1891–1967) – журналист, освещавший международные трудовые проблемы, вопросы экономического развития, писавший о современных социальных движениях, с конца 1920-х руководил проектами в области здравоохранения. Родился в Румынии, с 1913 г. жил в Нью-Йорке. Работа Зиманда была связана со всем миром и ввела его в круг выдающихся деятелей искусства, науки и политики.
- 23 *Московская хроника: Камерный театр* // Театр. 1922. № 6. 7 нояб. С. 201, 204.
- 24 *Метнер Александр Карлович* (1877–1961) – скрипач, альтист, дирижер, композитор, педагог. Главный дирижер (с 1919), заведующий музыкальной частью (с 1920) МКТ. Музыкальный руководитель спектаклей «Жирофле-Жирофля» по оперетте Ш. Лекока и «Сирокко» Л.А. Половинкина. Автор музыки более чем к двадцати произведениям Камерного театра, среди них: «Святая Иоанна» Б. Шоу (1924), «Розита» А.П. Глобы (1926), «Негр» Ю. О’Нила (1929), «Неизвестные солдаты» Л.С. Первомайского (1932), «Даманевидимка» П. Кальдерона (1945).
- 25 *Кржижановский Сигизмунд Доминикович* (1887–1950) – поэт, прозаик, драматург, эссеист, критик, текстолог, сценарист, педагог, переводчик.

В 1913 г. окончил юридический факультет Киевского университета и в нем же одновременно прошел курс классической филологии, посещал лекции по истории философии. Летом 1912 и 1913 гг. во Франции, Италии, Швейцарии и Германии расширял свои знания. В годы учебы его стихи и путевые очерки о зарубежных поездках публиковались в университете. С 1914 по 1918 г. служил присяжным поверенным. Известность приобрел в качестве лектора по истории и теории литературы, театра и музыки. Литературный

дебют Кржижановского состоялся в 1919 г.: новеллу «Якоби и “якобы”» поместил журнал «Зори». Преподавал в Киевской консерватории, Музыкально-драматическом институте им. Н.В. Лысенко, еврейской студии – «Театре “Культур-Лиги” И. Кунина и Э. Лойтера, – перебравшейся в 1922 году из Киева в Москву по приглашению Вахтангова» (*Перельмутер В.* «Истина, уклонившаяся от человека» // *Toronto Slavic Quarterly*. 2012. N 41).

С этой студией в марте 1922 г. в столицу приехал и Кржижановский. Летом поступил на отделение математики физико-математического факультета Московского университета и познакомился с Таировым.

Вслушавшись в рассуждения руководителя МКТ, внимательно прочитав его книгу «Записки режиссера» и рецензии на снятые с афиши спектакли, пересмотрев текущий репертуар, являясь участником новой постановки по Честертону, Кржижановский получил целостное представление о Камерном театре и в своих – помещенных в «7 днях М.К.Т.» – аналитических статьях, разумеется, расставил собственные акценты. В 2006 г. эти статьи и объединенный с ними мыслью теоретический труд писателя «Философема о театре» были опубликованы в собрании его сочинений и теперь общедоступны. Большинство из них имеют к театру Таирова непосредственное отношение. Из статей тематике данной публикации посвящены: «К истории макета “Человека, который был Четвергом”», «Человек против машины», «От механики к патетике», «На распутье», «М.К.Т. и МаКеТ». Важнейшей проблемой современного театрального искусства России писатель объявил «раскрепощение актера» и вместе с ним всего театра (см.: *Кржижановский С. Крепь* // *Кржижановский С. Собр. соч.*: В 6 т. СПб., 2006. Т. 4. С. 638). Напомню, именно так – «Раскрепощенный театр» (*Das entfesselte Theater. Aufzeichnungen eines Regisseurs*. Potsdam: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1923) – назывался немецкий перевод книги Таирова, будущее театра глава МКТ связывал с раскрепощением и развитием родовых основ, с театрализацией. В 1920-е на Западе режиссера многие поддержали. «Идеи Кржижановского и его понимание природы театра оказались близки Таирову», – читаем у В.Г. Перельмутера (*После катастрофы* // *Кржижановский С. Собр. соч.* 2001. Т. 1. С. 14). Но и феномен «Театр Таирова» в наибольшей степени отвечал интересам Кржижановского.

Сравним высказывания режиссера и писателя по ключевым вопросам. Осмысляя этапную работу 1919–1920 гг. – каприччио МКТ по Гофману «Принцесса Брамбилла», Таиров писал: «...Задача театра огромна и самодовлеющая <...> подлинный новый театр <...> создаст, конечно, не литература, а новый мастер-актер <...> наше обращение к литературе не драматической и, в частности, к Гофману» вызвало отнюдь «не желание инсценировать Гофмана». «...Для синтетического сценического построения, которое слило бы воедино разрозненные теперь элементы арлекинады, трагедии, оперетки, пантомимы и цирка, преломив их сквозь современную душу актера и близкий ему творческий ритм, нет соответственных пьес в существующей драматической литературе <...> Поэтому мы сами создаем их, пока пользуясь Гофманом, ибо в его необузданной фантастике мы находим богатый материал. <...> Но “исказив” Гофмана, то есть сценически преобразив его, мы, базируясь на наших творческих возможностях, многое создаем сами». Режиссер стремился убедить своих читателей в том, что театр может сделать гораздо больше, чем умеет в данный момент. И тут же спешил пояснить: «Я считаю, что даже в дальнейшем, когда мы уже совсем приблизимся к нашей цели, нам все же нужен будет помощник для создания своих пьес» (*Таиров А.* Записки режиссера // *Таиров А.Я.*

О театре: Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма / Ред. П.А. Марков; сост. Ю. Головащенко. М., 1970. С. 146, 148, 149). Слово «помощник» в применении к литератору у него не уничижительно, ведь в МКТ актер должен был стать «хозяином сцены и самого себя», все остальные воспринимались его помощниками.

Кржижановский подтвердил и разъяснил сформулированное Таировым: «Имя фантаста Э.-Т.-А. Гофмана, не писавшего (почти) пьес, но являвшегося великим мастером темы о двойнике, делается театру нужнее всех имен специалистов-драматургов. Театр сам работает над инсценировкой “Принцессы Брамбиллы” (1920) и “Синьора Формики” (1922), в диалектической последовательности разворачивающих тему до апофеоза театра. <...> Роман Честертона “Человек, который был Четвергом”, в течение двух лет притягивающий мысль театра, придвигает тему двоения “я” к современности и включает в нее полностью не только “я” героя, но и всех действующих лиц: переработку этого романа для сцены можно считать завершением длительного гофмановского периода театра» (*Кржижановский С. М.К.Т. и его тема // Кржижановский С. Собр. соч. 2006. Т. 4. С. 644, 645*). «Двойник», согласно Кржижановскому, для всего театрального искусства – понятие основополагающее, поскольку главная его фигура, подлинный актер, – всегда двойник: «за чертой рампы нет индивидуумов – там мир дивидуума» (*Кржижановский С. Философема о театре. Там же. С. 72*). Камерному театру, по мнению писателя, понятию «двойник» удалось придать и дополнительный (к оппозиции: реальное–воображенное), насущный смысл. Таировские произведения (все, кроме «Сакунталы» Калидасы, которой открылся Камерный театр) «говорят не о разлуке слившихся душ, а о разлуке человека с самим собой: тема о двойнике прочерчивается все с большей и большей ясностью» (*Кржижановский С. М.К.Т. и его тема // Там же. С. 644*). Прочерчивается на протяжении того десятилетия (1914–1923), когда люди в России и Европе искали, меняли и окончательно теряли ориентиры, а зачастую и собственное «я», когда актуальность темы человека-двойника стремительно возростала.

Несколько тем, обсуждаемых писателем с единомышленником, а со временем и «преданным другом» (К. Эмерсон) Таировым в процессе работы над «Четвергом» и позже, вошло в круг творческих пристрастий Кржижановского. В разные годы он развил их в литературных и театральных работах: «Комедиографии Шекспира», ряде трудов о творчестве Б. Шоу, статье «Драматургия шахматной доски», метапьесе «Тот третий», – участвуя в создании композиций текста для спектаклей «Египетские ночи» по «Цезарю и Клеопатре» Шоу, «Египетским ночам» Пушкина и «Антонию и Клеопатре» Шекспира (Камерный театр, 1934) и «Евгений Онегин» по роману в стихах Пушкина (Камерный театр, 1936; постановка не осуществлена).

- 26 *Бовшек Анна Гавриловна* (1889–1971) – актриса, педагог, мемуарист. Была замужем за художником Первой студии МХТ П.Г. Узуновым и писателем С.Д. Кржижановским. Училась в Первой студии МХТ. В 1916 г. ушла на фронт сестрой милосердия. Потом жила в Киеве, читала со сцены «Двенадцать» А.А. Блока. В 1922-м переехала в Москву. В 1930–1940-е занималась со студийцами и актерами Камерного театра техникой сценической речи. С 1936 по 1962 г. возглавляла студию художественного слова в первом Городском доме пионеров Москвы, а затем студию при Московском музее им. А.С. Пушкина. Автор мемуарных очерков о Кржижановском и писателе, собирательнице и исполнительнице северного русского фольклора О.Э. Озаровской. Сохранила, систематизировала и в 1965 г. передала архив Кржижановского в ЦГАЛИ.

- 27 *Бовишек А.* Глазами друга: Материалы к библиографии С.Д. Кржижановского // Кржижановский С.Д. Возвращение Мюнхгаузена: Повести, новеллы, воспоминания о Кржижановском. Л., 1990. С. 488.
- 28 *Сухоцкая Нина Станиславовна* (1906–1988) – актриса театра и кино, режиссер, переводчик, педагог. Племянница А.Г. Коонен. В 1923–1927 гг. училась в Эктемасе при МКТ. С 1927 по 1936 г. входила в его труппу, с 1932 по 1941 г. преподавала в актерской мастерской и вела режиссерскую работу в Камерном театре, в 1942–1949 г. была режиссером-ассистентом Таирова.
- 29 Цит. по: *Перельмутер В.* Трактакт о том, как невыгодно быть талантливым // Кржижановский С.Д. Воспоминания о будущем: Избранное из неизданного / Сост., вступ. статья и примеч. В.Г. Перельмутера. М., 1989. С. 15.
- 30 См.: *Московская хроника: Камерный театр* // Театр и музыка. 1923. № 34. 2 окт. С. 1090.
- 31 См.: *Московская хроника: Камерный театр* // Театр. 1922. № 6. 7 нояб. С. 204; Театр и музыка. 1922. № 7. 14 нояб. С. 25; *Дневник Камерного театра с 1 ноября по 15 декабря* // Мастерство театра: Временник Камерного театра. 1922. № 1. Дек. С. 110; *Сбоева С.* Актер в театре Таирова // Русское актерское искусство XX века: Сб. науч. трудов / Отв. ред. С.К. Бушуева. СПб., 1992. С. 176–178.
- 32 *Марков Павел Александрович* (1897–1980) – театральный критик, педагог, режиссер. С 1925 г. председатель репертуарно-художественной коллегии МХАТа, с 1927 по 1948 г. заведующий литературной частью этого театра, входил в его руководящие органы.
- 33 *Шпет Густав Густавович* (1879–1937) – философ, психолог, теоретик искусства, переводчик философской и художественной литературы. Окончил в 1905 г. историко-филологический факультет Киевского университета Святого Владимира. С 1907 г. жил в Москве. Читал лекции в Московском университете, университете А.Л. Шанявского, на Высших женских курсах и др. Слушал лекции в Сорбонне и Эдинбурге, в 1912–1913 гг. стажировался в Гёттингенском университете. Защитил диссертацию «История как проблема логики» (1916). Знал 17 языков. В 1918 г. подготовил к публикации труд «Герменевтика и ее проблемы», который привлек внимание Таирова (издан в ежегоднике «Контекст: Литературно-художественные исследования» только в 1989–1991). Осмысление и переработка литературного текста вели в Камерном театре к акцентированию позиций (оценок) высказывающихся актеров. С 1921 г. Шпет – действительный член Российской академии художественных наук, руководитель Института научной философии, с 1924 г. вице-президент РАХН (с 1927 г. ГАХН), с 1932 г. проректор Академии высшего актерского мастерства. Среди его работ: «Внутренняя форма слова», «Эстетические фрагменты», «Введение в этническую психологию». В марте 1935 г. арестован, осужден по статьям 58-10 и 58-11 УК РСФСР и приговорен к ссылке. Во время ссылки объявлен участником антисоветской организации, обвинен и в ноябре 1937 г. расстрелян. В 1956 г. реабилитирован.
- 34 *Сабанеев Леонид Леонидович* (1881–1968) – музыковед, композитор, ученый-математик, педагог. Окончил физико-математический и естественный факультеты Московского университета, прослушал курс лекций на его историко-филологическом факультете. Параллельно получал музыкальное образование, по окончании Московской консерватории занимался композицией под руководством Н.А. Римского-Корсакова. Известность приобрел как музыкальный критик. Печатался в газетах, сотрудничал с журналами «Музыка», «Музыкальный современник», «Мелос», «Аполлон», *Времен-*

ник Камерного театра «Мастерство театра», «Театр и музыка», берлинским «Der blaue Reiter». Опубликовал ряд статей о постановках Таирова, о ритмическом строении спектакля. Был одним из основателей Государственного института музыкальных наук (ГИМН), с 1922 г. президентом московской Ассоциации современной музыки.

С 1926 г. жил в Париже, занимал должность профессора в Русской консерватории им. С.В. Рахманинова. Писал для «Последних новостей», «Современных записок», для английских и американских периодических изданий. Балет Сабанеева «Авиатриса» был поставлен в Театре на Елисейских Полях (1930). В 1933 г. переехал в Ниццу, создавал музыку для фильмов. Сотрудничал с «Русской мыслью» (Париж), «Новым русским словом» и «Новым журналом» (Нью-Йорк), «Мостами» (Мюнхен).

Среди книг и трактатов Сабанеева: «Рихард Вагнер и синтетическое искусство» (1914), «Музыка речи» (1922), «Психология музыкально-творческого процесса» (1925), «Music in the cinema» (L., 1930).

- 35 *Иенатов Сергей Сергеевич* (1887–1959) – историк театра, театральный критик, литературовед, переводчик, педагог. В 1913 г. окончил романо-германское отделение историко-филологического факультета в Московском университете. В 1921–1925 гг. заведовал литературной частью Камерного театра, читал лекции по истории западноевропейской литературы и театра в актерской Мастерской-студии (с 1923 г. Эктемас) при Камерном театре, писал статьи об актерах и спектаклях этого театра (1920–1930-е). Преподавал в Театре им. Вс. Мейерхольда и др., Институте философии, истории и литературы, ГИТИСе (с 1934 г.).
- 36 *Дживелегов Алексей Карпович* (1875–1952) – историк, искусствовед, литературовед, театровед, переводчик, педагог. Учился на историческом отделении историко-филологического факультета в Московском университете. Специализировался по всеобщей истории, изучал культуру Ренессанса, главным образом итальянское Возрождение, после революции 1917 г. – итальянский театр. Автор книги о комедии дель арте «Итальянская народная комедия» (1954). Преподавал историю западноевропейской литературы в Московском университете, Институте философии и литературы, Институте красной профессуры; читал лекции по истории западноевропейского театра в московских театральные студиях и театрах, включая Камерный, с 1930 г. в ГИТИСе. Сотрудничал с Институтом мировой литературы им. А.М. Горького, московским Институтом истории искусств АН СССР.
- 37 *Соколов Владимир Александрович* (Sokoloff; 1889–1962) – актер, режиссер, педагог, переводчик. С 1914 по 1916 и с 1919 по 1925 г. входил в труппу МКТ, был одним из ее ведущих актеров, ставил спектакли, преподавал. Со второй половины 1925 г. жил и работал за границей: до 1933 г. в Германии, до 1937 г. во Франции, затем в США. В Берлине играл в постановках Б. Фиртеля (сезон 1925/1926) на сцене Малого театра и М. Рейнхардта (1926–1933) в Немецком театре, участвовал в гастрольях рейнхардтовской труппы по Европе и США, написал по инициативе А. Моисси инсценировку романа Ф.М. Достоевского «Идиот», поставил спектакль в Берлинском театре и выступил в роли Рогожина партнером Моисси – князя Мышкина (1930). В Париже входил в труппу театра Ателье Ш. Дюллена и преподавал на актерских курсах при нем. В Нью-Йорке сотрудничал с О. Уэллсом, играл Робеспьера в его спектакле «Смерть Дантона» Г. Бюхнера и с Дж. Гилгудом в бродвейской постановке «Преступления и наказания» Достоевского Гилгуд исполнял роль Родиона Раскольникова, Соколов – Порфирия Петровича. И все

- эти годы, начиная с 1926-го, снимался в кино, в фильмотеке актера более 100 картин, в том числе многих знаменитых кинорежиссеров Германии, Франции и США.
- 38 *Волков Николай Дмитриевич* (1894–1965) – театральный критик, историк театра, драматург, либреттист, переводчик, автор двухтомной монографии «Мейерхольд» (М.; Л., 1929).
- 39 См.: *Кржижановский С.* <Передовая; без загл.> // Кржижановский С. Собр. соч. 2006. Т. 4. С. 636, 637.
- 40 *Кржижановский С.* [Редакционная; без загл.] // Там же. С. 667, 668.
- 41 *Перельмутер Вадим Гершевич* (р. 1943), литературовед, переводчик. Собрал и подготовил тексты, написал предисловие и комментарии для первого собрания сочинений С.Д. Кржижановского.
- 42 *Перельмутер В.* Комментарии // Кржижановский С. Собр. соч. Т. 4. С. 819.
- 43 *Аксенов Иван Александрович* (1884–1935) – поэт, переводчик, литературный и художественный критик, педагог.

Окончил 1-й Московский кадетский корпус и Николаевское военно-инженерное училище в Петербурге. С 1906 г. до конца 1910-х сочетал литературную деятельность с военной службой, в том числе на фронтах Первой мировой войны в России и Румынии (1914–1917), в петроградской Военно-инженерной академии (1918), Центральной комиссии по борьбе с дезертирством (1919). Работал в Наркомате иностранных дел (1920–1921) и заместителем заведующего ГЛАВЛИТО (1920–1923).

В Киеве познакомился с А.А. Экстер и опубликовал первые работы: заметку о французской поэтессе Р. Вивьен (1911) и статью «Врубель, Врубель и без конца Врубель» (1912). В 1913 г. выступил в сборнике московского общества «Бубновый валет». Весну 1914 г. провел в Париже (одновременно с Экстер и Л.С. Поповой), увлекся творчеством П. Пикассо. Сразу начал писать о нем и в 1916 г. завершил первую из существующих монографий об этом художнике – «Пикассо и его окрестности» (вышла в 1917 г. с обложкой Экстер). В те же годы стал идеологом «западнической» ориентации в московской группе футуристов «Центрифуга». В 1916 г. под названием «Елисаветинцы» Аксенов подготовил переводы трех пьес английских драматургов – Д. Форда, Д. Вебстера и С. Тернера, – созданных в XVI–XVII вв. Интерес к ним проявили Таиров и Мейерхольд. Руководитель МКТ в мае 1916 г. просил главу издательства «Центрифуга», С.П. Боброва, по возможности, познакомить его с переводами до опубликования книги (см.: Письмо А.Я. Таирова С.П. Боброву. [Б.д.] // РГАЛИ. Ф. 2554. Оп. 1. Ед. хр. 63. Л. 1, 2). Мейерхольд – в то время режиссер Александринского театра, как и Таиров, осваивавший достижения «подлинно театральных эпох», – в письме Боброву сообщила: сотрудники журнала «Любовь к трем апельсинам» надеются получить в подарок экземпляр книги Аксенова (см.: Письмо В.Э. Мейерхольда С.П. Боброву. 27 декабря 1916 г. // В.Э. Мейерхольд: Переписка 1896–1939 / Сост. В.П. Коршунова и М.М. Ситковецкая. М., 1976. С. 186). С точки зрения современного театра подходил к его переводам и А.А. Гвоздев (Исторический вестник. Пг., 1917. Апрель. С. 260–262).

Аксенов издавал сборники своих стихов и прозаических произведений, работал над переводом и переделкой пьес, публиковал рецензии на спектакли, участвовал в диспутах.

Весной 1921 г. – в процессе подготовки неосуществленного массового действия «Борьба и победа» (см. коммент. 16) – началась совместная работа Аксенова с реформатором театра, главой Театрального отдела Наркомпроса Мейерхольдом. На время

он частично заменил петроградских сотрудников режиссера – теоретиков театра, литературы, музыки. С осени 1921 г. Аксенов заведовал драматургической лабораторией Театра РСФСР-1, в том же году – после слияния мейерхольдовской и незлобинской групп – занимал должности директора и заведующего репертуаром Театра Актера. Принято считать, что в сентябре 1921-го именно он привлек внимание Мейерхольда к переломной в развитии беспредметного искусства выставке «5×5=25», в которой участвовала Попова. В 1921–1922 гг. Аксенов был ректором ГВЫРМ и ГВЫТМ, вел в мастерских классы «Английский театр» и «Поэтика», затем «Драматургия». 22 февраля 1922 г. принял участие в диспуте «“Федра” в Камерном театре» (Дом печати).

В переводе Аксенова была поставлена новая пьеса Ф. Кроммелинка «Великолепный рогоносец»; он активно занимался подготовкой мейерхольдовского «Великодушного рогоносца», после премьеры (25 апреля 1922) обобщил принципы и обосновал новаторство сценической конструкции этого спектакля. В своих статьях о театре Мейерхольда, написанных в 1922–1926 гг., «едва ли не главную роль автор отводил Л.С. Поповой» и ее же с 1922 г. называл «главным идеологом и практиком нового направления» – театрального конструктивизма (см.: *Адаскина Н.А. Иван Александрович Аксенов // Аксенов И.А. Из творческого наследия: В 2 т. / Сост. Н.А. Адаскина. М., 2008. Т. 1. С. 33, 34*). В программной статье «Пространственный конструктивизм на сцене» «каноническим для всех последующих работ этого направления» Аксенов провозгласил «принцип отказа от услуг колосников и прочих подвесов», портала и любых других принадлежностей сцены, – по существу, от услуг самой сцены. Согласно его представлениям, это «позволяло бы реализовать давнюю мечту о внетеатральном спектакле, вынесенном из коробочной пристройки зрительного зала куда угодно: на площадь, в литейный цех металлургического завода, где действие разыгрывали бы «отдыхающие рабочие». Здесь же он свой «канон» и конкретизировал: «Два высотных элемента установки “Рогоносца” – узкий и широкий – дали неизменно с тех пор воспроизводимую комбинацию “конструктивной” установки. Эти элементы позволили провести принципы: 1) линейной конструкции в трех измерениях, 2) зрительного ритма, обусловленного не живописными и не объемными эффектами, 3) сохранения в установке только строительно-работающих частей» (Пространственный конструктивизм на сцене // *Театральный Октябрь. Сб. 1. Л.; М., 1926. С. 31–38*).

С осени 1922 по февраль 1923 г. Аксенов был ректором ГИТИСа. В 1923 г. при реорганизации ТИМа Мейерхольд передал полномочия заведующего репертуаром литературному критику Н.Ф. Чужаку и драматургу С.М. Третьякову. В апреле 1927-го Аксенов покинул ГЭКТЕМАС (так с 1923-го назывались мейерхольдовские учебные мастерские).

В разные годы он выступал со статьями о Р. Делоне, А.В. Лентулове, М.А. Кузми-не, Б.Л. Пастернаке, В.Г. Шершеневиче, С.М. Городецком, В.В. Маяковском, В.Я. Брюсове, Андрее Белом, Л.С. Поповой, И.Г. Эренбурге... С конца 1920-х главным образом исследовал традиции творчества У. Шекспира. В написанной в 1933–1935 гг. книге о С.М. Эйзенштейне критически отнесся к своему былому увлечению: «...Я в предшествующие годы со слишком большой поспешностью хоронил профессиональный театр и провозглашал время свободного лицедейства в цехах уже наступившим» (*Аксенов И.А. Сергей Эйзенштейн: Портрет художника // Аксенов И.А. Из творческого наследия. Т. 1. С. 430*).

44 См.: *Аксенов И.* В пространство // *Зрелища. 1922. № 2. 5–10 сент. С. 3–4.*

45 *Таиров А., Лукьянов Л., Веснин А.* Письмо в редакцию // *Зрелища. 1922. № 4. 19–24 сент. С. 15.*

- 46 *Аксенов И.* По назначению // Зрелища. 1922. № 6. 3–8 окт. С. 7–8.
- 47 *Мелик-Хаспабов В.* Москва. Честертон и Камерный театр // Жизнь искусства. 1923. № 49. 11 дек. С. 19.
- 48 *Титова Г.* Творческий театр и театральный конструктивизм. СПб., 1995. С. 138.
- 49 *Экстер (Ekster, урожд. Григорович) Александра Александровна* (1882–1949) – живописец, график, художник театра, модельер, педагог. Окончила художественную школу в Киеве и Академию Гранд Шомьер в Париже. В 1916–1921 гг. работала в МКТ, оформила спектакли Таирова «Фамира-Кифарэд» (1916), «Саломея» (1917), «Ромео и Джульетта» (1921), декорировала интерьеры театра. Преподавала. Сотрудничала с Б.Ф. Нижинской (Киевская студия), К.Я. Голейзовским (Камерный балет), со Второй студией МХТ. В 1924 г. поселилась в Париже. Преподавала в Академии современного искусства, была художником балетных постановок Б.Г. Романова и спектаклей парижских театров. Участвовала в многочисленных выставках, в том числе в международной в Париже (1925), награждена призами и премиями. В 1930 г. в Париже вышел альбом Экстер «Театральные декорации» с предисловием Таирова.
- 50 *Геронский [Г.И.].* Четыре премьеры // Искусство и промышленность. 1924. № 1. С. 73.
- 51 *Осмёркин Александр Александрович* (1892–1953) – живописец, художник театра, педагог. Учился в петербургской школе Общества поощрения искусств при Академии художеств (1910, класс Н.К. Рериха), Киевском художественном училище (1911–1912), частной студии И.И. Машкова в Москве (1913–1915). С 1913 г. участвовал в выставках «Бубнового валета». В 1918–1947 гг. преподавал в Свободных художественных мастерских, ВХУТЕМАС, ВХУТЕИИ в Москве, Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры, Московском институте изобразительных искусств. В 1936 г. был художником постановки Таирова «Евгений Онегин» (не осуществлена). В 1937 г. оформил спектакль А.Д. Дикого «Маленькие трагедии» А.С. Пушкина в Большом драматическом театре. В 1947 г. обвинен в формализме и пропаганде западных веяний, лишен возможности выставляться и преподавать.
- 52 См.: *Перельмутер В.* Комментарии // Кржижановский С. Собр. соч. Т. 4. С. 824.
- 53 *Титова Г.* Творческий театр и театральный конструктивизм. С. 140.
- 54 Премьера «Благовещения» П. Клоделя давалась в Камерном театре 16 ноября 1920 г. (перевод В.Г. Шершеневича, музыка А. Фортера); премьера «Федры» Ж. Расина – 8 февраля 1922 г. (перевод и обработка текста В.Я. Брюсова).
- 55 *Адашкина Н.А.* [под руководством А.В. Иконникова] Архитектура и сценография. Средообразующая и образформирующая роль сценографии в художественной культуре XX века // Иконников А.В. Пространство и форма в архитектуре и градостроительстве. С. 306.
- 56 *Эфрос Абрам Маркович* (1888–1954) – искусствовед, критик, поэт, переводчик, педагог. Окончил в 1911 г. юридический факультет Московского университета, одновременно слушал лекции на историко-филологическом факультете. Со студенческих лет переводил и изучал библейские тексты. Первая же публикация – «Песнь Песней Соломона» (СПб., 1909; 2-е изд. 1910) с его примечаниями и антологией «Песнь Песней в русской поэзии» – сделала Эфроса известным. В 1911–1918 гг. под псевдонимом Россций постоянно выступал в качестве художественного и литературного критика в газете «Русские ведомости»; не прерывал эту работу и находясь в армии (1914–1917). Печатался в журналах «Аполлон», «Культура и жизнь», «Вестник театра», «Искусство», «Театральное обозрение», «Театр и музыка», «Новая рампа», «Рабочий и театр», «Театр» и др.

В 1918–1919 гг. Эфрос – член президиума Комитета по охране художественных и научных сокровищ России, с 1919 по 1927 г. заведующий учетом и охраной памятников искусства в Музейном отделе Наркомпроса, в 1924–1929 гг. хранитель отдела французской живописи, затем заместитель директора по научной части в Государственном музее изящных искусств. В 1920–1924 гг. (по др. сведениям, 1926) гг. заведующий художественно-декорационной частью МХАТ и Государственного еврейского камерного театра. Основатель (совместно с М. Горьким и К.И. Чуковским, 1924) и член редколлегии литературного журнала «Русский современник». С 1929 г. занимался главным образом литературной работой, с 1932 г. входил в редакционный совет издательства «Academia», руководил (вместе с А.В. Луначарским, потом И.К. Лупполом) отделами французской литературы и искусствоведения. Автор фундаментальных статей о художниках Камерного театра.

В 1937-м был арестован, обвинен в антисоветской агитации и выслан на три года в Новгород Великий (по др. сведениям, Ростов, Ярославской области). По возвращении преподавал в Московском институте изобразительных искусств, во время эвакуации – в Среднеазиатском университете (Ташкент). С 1944 г. старший научный сотрудник Института истории искусств АН СССР, с 1945 г. профессор кафедры истории театра ГИТИСа и Школы-студии МХАТ. В 1950–1954 гг. профессор Ташкентского театрального института.

- 57 Эфрос А. Введение // Камерный театр и его художники 1914–1934. М., 1934. С. XXXIV.
- 58 Иконников А.В. Утопическое мышление и архитектура: Социальные, мировоззренческие и идеологические тенденции в развитии архитектуры. С. 332.
- 59 Попова Любовь Сергеевна (1889–1924) – живописец, художник театра, график, дизайнер, педагог. Изучала филологию на педагогических курсах А.С. Алферовой, одновременно занималась живописью, в 1907 г. в студии С.Ю. Жуковского, в 1908–1909 гг. в Школе К.Ф. Юона и И.О. Дудина, в 1912–1913 гг. в Париже брала уроки у Ж. Метценже, А. Ле Фоконье и А. де Сегонзака. В годы, когда Попова училась и набиралась опыта, русское искусство осваивало французский кубизм, итальянский футуризм, немецкий экспрессионизм. Складывалось новое понимание художественного пространства. В круг единомышленников Поповой входили В.И. Мухина, А.А. Веснин (друг на протяжении всей творческой жизни), К.С. Малевич, А.А. Экстер... В ее произведениях предмет изымался из реального мира и, став самоценным, предстал в виде простых геометрических форм; появились беспредметные композиции – «Живописные архитектуроники», цветные плоскости которых к 1918 г. обрели энергию и начали конфликтовать между собой. В 1920 г. Попова создавала на холсте динамические «Композиции», на фанере и бумаге – «Пространственно-силовые построения», сдерживая цвета, обозначала пространство ажуром пересекающихся линий и плоскостей – абстрактными конструкциями. Аксенов считал: «Для понимания мастерства Л<юбови> С<ергеевны> вдвойне характерны как постоянная перемена манеры и способов выразительности ее работ, так и крайне устойчивые основания тех разделений пространства, которые ложились в начало всякого ее создания. <...> То же было и с художественными влияниями и симпатиями» (Посмертная выставка Л.С. Поповой // Аксенов И.А. Из творческого наследия. Т. 1. С. 285).

В 1920-е гг. профессиональные интересы Поповой расширились: она стала преподавателем ВХУТЕМАС (1920–1923), организовала систему аналитических дисциплин

«Цвет»–«Объем»–«Пространство», сама и вместе с Весниным вела мастерскую «Дисциплина цвета». В 1925 г. за разработанную ею методологическую систему ВХУТЕМАС получил золотую медаль на международной выставке в Париже. Когда в 1920 г. В.В. Кандинский основал Институт художественной культуры, Попова включилась и в его теоретическую работу. Участвовала в организации Музея живописной культуры.

Первое театральное создание художника – эскизы для постановки МКТ «Ромео и Джульетта» – на сцене воплощено не было, Таиров выпустил спектакль в декорациях и с костюмами Экстер (преьера 17 мая 1921).

Интересовало Попову и еще одно современное направление. Совместно с Весниным она оформляла здание Моссовета к 1 мая 1917 и 1918 гг. В мае 1921 г., снова с Весниным, занималась организацией пространства массового действия «Борьба и победа» (см. коммент. 16).

В сентябре 1921 г. приняла участие в выставке «5×5=25». «...В станковых работах, главным образом на плоскости, и самой Поповой, и Экстер, и многих других художников к 1921 г. были уже многократно освоены, опробованы композиции из линейных элементов (элементов, напоминающих лучи, канаты, проволоку, рейки, балки и т.п.). На выставках ОБМОХУ А. Родченко, Стенбергами и К. Медунецким, К. Иогансоном уже были показаны объекты-конструкции, непосредственно переносящие в станковое творчество образы и формы строительных конструкций (узлы, фермы и пр.). Попова перенесла эту тему на сцену, реализовав ее в объемном сооружении, соразмерном человеческой фигуре» (*Адашкина Н.Л.* [под руководством А.В. Иконникова] Архитектура и сценография. Средообразующая и образформирующая роль сценографии в художественной культуре XX века. С. 304, 305).

С осени 1921 г. Попова преподавала в ГВЫРМ, основанных Мейерхольдом, с весны 1922 г. в ГВЫТМ – ГИТИС, возглавляемых им же, вела курс «Вещественное оформление спектакля», руководила практической работой студентов. В «Великодушном рогоносце» установленная на планшете постройка Поповой – два соединенных мостиком деревянных станка из брусков и досок с горизонтальными площадками разной высоты, со скатом и лестницами, – не связанная подвесной системой колосников, являлась «станком» для игры актеров. «Мельница» как работающий механизм стала с тех пор эмблемой театрального конструктивизма, говоря словами Аксенова, «не только поворотным пунктом в истории сценического оборудования, но и датой в развитии некоторого художественного мировоззрения той группы мастеров пространственного оформления, с которой А<любовь> С<ергеевна> считала себя связанной неразрывно» (А.С. Попова в театре // Аксенов И.А. Из творческого наследия. Т. 1. С. 339). Много лет спустя и Иконников поместил театральные новации Поповой и Веснина в один эстетический ряд. Он пришел к выводу: в «Великодушном рогоносце» Мейерхольда и «Человеке, который был Четвергом» Таирова конструкции впервые явили на сцене «целое, совмещающее динамику и пространственность», в современном понимании; «мельница» – в первом спектакле и «дом», он же «город», – во втором вместе с тем были «лабораторными экспериментами формирования архитектурного пространства» в жизни (Пространство и форма в архитектуре и градостроительстве. С. 88).

60 Хан-Магомедов С.О. Архитектура советского авангарда. Кн. 1. С. 362.

61 Иконников А.В. Утопическое мышление и архитектура: Социальные, мировоззренческие и идеологические тенденции в развитии архитектуры. С. 332.

- 62 *Глубоковский Б.* Мастерские МКТ // Программы московских государственных и академических театров и зрелищных предприятий. 1923. № 4. 18–30 янв. С. 68, 69.
- 63 Таиров создал три сценические версии «Грозы» А.Н. Островского. Премьера первой состоялась 18 марта 1924 г., вторая была показана в 1925 г., сначала на зарубежных гастролях, третья – в 1928 г. Художники-братья В.А. и Г.А. Стенберги и К.К. Медунецкий.
- 64 *Кржижановский С.* М.К.Т. и МаКет // Кржижановский С. Собр. соч. Т. 4. С. 666.
- 65 *Гийом (Guillaume) Поль* (1891–1934) – французский коллекционер картин и меценат, владелец галереи, художественный критик. Французское государство приобрело коллекцию Гийома по частям (1959 и 1963) и разместило в Musée de l’Orangerie (Париж). С 1984 г. она экспонируется постоянно.
- 66 См.: *Гиляровская Н.* Театрально-декорационное искусство за 5 лет. Казань, 1924. С. 53–62. Выставка открылась 7 июня 1923 г. (Камерный театр в это время гастролировал в Германии), среди участников были: Веснин, Попова, Родченко, Степанова, Б.А. Фердинандов, В.А. Шестаков, Экстер, Якулов. О ней шла речь в переписке Таирова с А.М. Эфросом (см.: К истории постановки «Человека, который был Четвергом». [Письмо А.Я. Таирова А.М. Эфросу]. Москва. 12 декабря 1923 г.; Письмо Эфроса Таирову. М., [б/д] // 7 дней М.К.Т. 1923. № 7. 18–23 дек. С. 3). Откликаясь на просьбу руководителя МКТ сообщить подробности московской театральной экспозиции, ее организатор Эфрос писал: «...Попытки рецензентов спектакля сделать Ваш “Четверг” производным от “Озера Люль” <...> настолько расходятся с общеизвестными каждому из нас, людей театра, фактами, что едва ли нужны какие-либо опровержения с Вашей стороны. <...> Выставка театрально-декорационного искусства продолжалась три месяца без нескольких дней: макет Веснина к “Четвергу” был на ней выставлен на общее обозрение, попал он и в каталог Выставки за № 80; Шестаков был участником выставки тоже, но привез свой макет в последний момент и в каталог поэтому не попал. Выставил Шестаков макет “Человек-масса” и ничего больше. <...> Таким образом и во всяком случае Ваш макет “Четверга” был *общим достоянием* тогда, когда макет “Озера Люль” был (если только он уже был) никому не ведомой тайной. Этим решается спор».
- 67 *Патерностер* (нем. *Paternoster*) – пассажирский многокабинный лифт с непрерывно движущимися кабинами, открытыми со стороны посадочных площадок на этажах.
- 68 *Бейер (Beyer) Пауль Герман* – немецкий предприниматель, владелец художественного магазина-салона в Лейпциге (1897).
- 69 *Richter H.G.* Alexander Tairoff im Schauspielhaus // *Leipziger Tageblatt*. 1923. 28. Mai.
- 70 [*Кржижановский С.*] К истории макета «Человек, который был Четвергом» // Кржижановский С. Собр. соч. Т. 4. С. 639.
- 71 *Роом Абрам Матвеевич* (1894–1976) – режиссер театра и кино, педагог. В 1923–1924 гг. режиссер Театра Революции. С 1924 г. работал в кино. Преподавал во ВГИКе (1924–1934).
- 72 *Файко Алексей Михайлович* (1893–1978) – драматург.
- 73 *Шестаков Виктор Алексеевич* (1898–1957) – художник театра и кино, кинорежиссер, сценарист, педагог. Учился на юридическом факультете МГУ (1917–1918) и живописном отделении ВХУТЕМАС (1921–1924). В 1923–1935 гг. сотрудничал с Мейерхольдом: сначала в Театре Революции (в 1923–1927 гг. был главным художником этого театра), с 1927 г. в ТИМе. В 1923 г. избран председателем группы конструктивистов, член ЛЕФа. Оформил спектакли Мейерхольда и постановки с его участием: «Человек-масса», «Доходное место», «Озеро Люль» (все – 1923), «Окно в деревню», обозрение (1927), «Горе

- уму» (конструкция; 1928, 1-я сценическая редакция), «Свадьба Кречинского» (1933, 2-я постановка), «33 обморока» (1935), «Горе уму» (вещественное оформление; 1935, 2-я сценическая редакция), «Борис Годунов» (1936, постановка не осуществлена). Макеты Шестакова экспонировались осенью 1925 г. на международной выставке в Париже, художник был удостоен золотой медали.
- 74 См.: Франк [Федоров В.Ф.]. Мейерхольд о Германии // Зрелища. 1923. № 57. 9–14 окт. С. 7. Это была первая поездка Мейерхольда за границу после Октябрьской революции. В Москву он возвратился в середине сентября 1923 г.
- 75 Т[аиров] А. Письмо в редакцию // Театр. 1922. № 2. 10 окт. С. 53.
- 76 [Кржижановский С.] К истории макета «Человек, который был Четвергом» // Кржижановский С. Собр. соч. Т. 4. С. 639.
- 77 См.: Материалы к спектаклю Камерного театра «Человек, который был Четвергом»: режиссерский экземпляр пьесы с пометками А.Я. Таирова и др. – РГАЛИ. Ф. 2030. Оп. 1. Ед. хр. 115. Л. 1–34.
- 78 Марголин С. На театральных рубежах: («Озеро Люль», «Человек, который был Четвергом» и «Слышишь, Москва!») // Вечерняя Москва. 1923. № 6. 11 дек.
- 79 «Тиара века» – композиция Аксенова по пьесам П. Клоделя «Залог» и «Черствый хлеб» – была включена Мейерхольдом в репертуарный план Театра РСФСР Первого в январе 1922 г. (постановка не осуществлена). 22 января 1923 г. отрывок из нее исполнялся на вечере школьных работ Мастерской при ТИМе в режиссуре и оформлении В.Ф. Федорова, с прозодеждой Л.С. Поповой.
- 80 Загорский М. О Человеке, который был Четвергом, а также о многом другом // Зрелища. 1923. № 67. 18–23 дек. С. 3.
- 81 Шершеневич В. Точки над i // Зрелища. 1923. № 67. 18–23 дек. С. 5.
- 82 Марголин С. На театральных рубежах.
- 83 Сибиряков Вл. «Человек, который был Четвергом» // Известия. 1923. 11 дек. № 283. С. 6.
- 84 «Короля-Арлекина» Р. Лотара Таиров поставил в 1917 г. Премьера состоялась 29 ноября, перевод А.А. Александрова, художник Б.А. Фердинандов, музыка А. Фортера. В центре сцены была размещена комбинация геометрических фигур, не связанная со сценической коробкой и кулисами.
- 85 Т[угендхольд] Я. Еще о «Человеке, который был Четвергом» // Известия. 1923. № 286. 14 дек. С. 6.
- 86 Levinson A. Le théâtre russe de nos jours // Le Temps. P., 1924. 25 août.
- 87 Трайнин И. «Человек, который был Четвергом». Камерный театр // Правда. 1923. № 284. 14 дек. С. 7.
- 88 Херсонский Х. «Озеро Люль» в Театре Революции // Известия. 1923. № 257. 10 нояб. С. 4.
- 89 Левидов М. Простые истины. «Озеро Люль» в Театре Революции // Трудовая копейка. 1923. № 70. 10 нояб.
- 90 Соболев Ю.В. Комментарии к московским спектаклям // Художественный труд. 1923. № 4. Стб. 43–48.
- 91 В труппу Театра Революции входили актеры бывших театров Теревсат и Незлобина и ученики Мейерхольда из Вольной мастерской.
- 92 Грановский (наст. фам. Азарх) Алексей Михайлович (1890–1937) – еврейский режиссер театра и кино, театральный деятель, основатель и художественный руководитель Государственного еврейского театра в Москве. С 1928 г. жил за границей.

- 93 Геронский [Г.И.] Четыре премьеры // Искусство и промышленность. 1924. № 1. С. 71–74.
- 94 Шрейер (Schreyer) Лотар (1886–1966) – немецкий художник, театральный конструктивист, прозаик, юрист.
- 95 Цит. по: Böhmig M. Das russische Theater in Berlin 1919–1931. München, 1990. S. 192.
- 96 Марков П. Современная экспрессионистическая драма в Германии // Искусство. 1923. № 1. С. 375, 389, 390. Выдержки из высказываний немецких драматургов и критиков Марковым даются без ссылок.
- 97 Марков П.А. О Таирове // Марков П.А. О театре: В 4 т. М., 1974. Т. 2. С. 96.
- 98 В.Г. Перельмутер толкует исчезновение спектакля с афиши так: «... Во время сорок девятого представления “Человека, который был Четвергом” сорвался один из лифтов, которые <...> позволяли персонажам действовать на нескольких уровнях одновременно, возносить их в небеса и погружали в преисподнюю. Находившиеся в нем артисты получили легкие травмы <...> Тем не менее, комиссия по технике безопасности <...> потребовала изменения сценографии. Таиров наотрез отказался – и снял спектакль с афиши» (После катастрофы // Кржижановский С. Собр. соч. 2001. Т. 1. С. 19). Поступок режиссера понятен – без лифтов невозможно было достичь очень высоких в этом спектакле скоростей актерского движения. На «рекордах скоростей» строились погони, разоблачения, подмены, исчезновения персонажей и, шире, сочетания смешного и страшного, игра противоположными началами, эксцентрика персонажей и философия действия.
- 99 См.: Печать о театре. О провале «Четверга» // Зрелища. 1923. № 68. 25–30 дек. С. 11.
- 100 Гофман (Hoffmann) Эрнст Теодор Амадей (1776–1822) – немецкий прозаик, композитор, живописец, театральный деятель.
- 101 Глубоковский Б. «Человек, который был Четвергом»: (Интерпретация Камерного театра) // Мастерство театра: Временник Камерного театра. 1922. № 1. Дек. С. 97.
- 102 В режиссерском экземпляре инсценировки в реплике Сайма «Я – агент политического сыска» и других местах слово «политического» вписано рукой Таирова (см.: Материалы к спектаклю Камерного театра «Человек, который был Четвергом»: режиссерский экземпляр пьесы с пометками А.Я. Таирова и др. – РГАЛИ. Ф. 2030. Оп. 1. Ед. хр. 115. Л. 7).
- 103 Глубоковский Б. «Человек, который был Четвергом»: (Интерпретация Камерного театра) // Мастерство театра: Временник Камерного театра. 1922. № 1. Декабрь. С. 98, 99.
- 104 Глубоковский Б. «Человек, который был Четвергом»: Интерпретация Московского Камерного театра // Программы Московских государственных, академических театров и зрелищных предприятий. 1923. № 2–3. 15–16 янв. С. 72.
- 105 См.: Эмерсон К. Сигизмунд Кржижановский как драматург и мировая история как фарс // Вестник Томского гос. пед. ун-та. 2011. Вып. 7. С. 134.
- 106 Глубоковский Б. «Человек, который был Четвергом»: Интерпретация Московского Камерного театра // Программы московских государственных и академических театров и зрелищных предприятий. 1923. № 2–3. 15–16 янв. С. 72.
- 107 Торман (Thormann) Вернер Эрнест (1894–1947) – немецкий журналист, театральный критик, литературовед, редактор, автор радиопрограмм и диктор. Получил докторскую степень. В 1920–1923 гг. работал в театрах Франкфурта-на-Майне; в 1923–1933 гг. был редактором литературного отдела левокатолической газеты «Rhein-Meinische Volkszeitung», публиковал в ней главным образом рецензии на спектакли. Служил также секретарем экс-канцлера К.Й. Вирта (1929–1933) и главным редактором республиканского еженедельника «Deutsche Republik». В марте 1933 г. бежал в Париж, где со-

трудничал с газетами «Wiener Echo» и «Telegraf», журналом в изгнании «Die Zukunft», немецкой станцией радио «Свобода». С 1940 г. жил в Нью-Йорке, создавал радиопрограммы для германской аудитории.

Автор книг «Карл Иммерман и дюссельдорфская образцовая сцена» (1920), «Август Стриндберг» (1921) и др. Газетные публикации, речи и материалы к радиопередачам Тормана собраны в трех сборниках.

- 108 Марков П. Современная экспрессионистическая драма в Германии. С. 383, 384, 391.
- 109 Neue Augsburg Zeitung. 1924. 18 Febr.
- 110 Материалы к спектаклю «Человек, который был Четвергом»: режиссерский экземпляр пьесы с пометками А.Я. Таирова и др. – РГАЛИ. Ф. 2030. Оп. 1. Ед. хр. 115. Л. 1.
- 111 Там же. Л. 33.
- 112 Там же. Л. 33, 34.
- 113 *Эйзенштейн Сергей Михайлович* (1898–1948) – режиссер театра и кино, художник, теоретик киноискусства, педагог. Начинал в театре Пролеткульта. В 1921–1923 гг. учился в ГВЫРМ у Мейерхольда и Поповой, оформлял спектакли в театре Н.М. Фореггера (вместе с С.И. Юткевичем). С 1923 г. руководил театральными мастерскими Пролеткульта. В том же году опубликовал манифест «Монтаж аттракционов», поставил спектакль «Мудрец» по пьесе А.Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты».
- 114 *Трауберг Н.* Проповеди и притчи Гильберта Кийта Честертона // Честертон Г.К. Избранное. СПб., 1999. С. 1042, 1045.
- 115 *Глубоковский Б.* «Человек, который был Четвергом»: Интерпретация Московского Камерного театра // Программы московских Государственных и Академических театров и зрелищных предприятий. 1923. № 2–3. 15–16 янв. С. 72.
- 116 *Кржижановский С.* Штемпель: Москва // Кржижановский С. Собр. соч. Т. 1. С. 512, 514.
- 117 *Кржижановский С.* Философема о театре // Кржижановский С. Собр. соч. Т. 4. С. 87, 88.
- 118 *Трауберг Н.* Проповеди и притчи Гильберта Кийта Честертона. С. 1045, 1046.
- 119 *Эфрос А.* Введение // Камерный театр и его художники. 1914–1934. С. XXXIX–XL.
- 120 *Трауберг Н.* Проповеди и притчи Гильберта Кийта Честертона. С. 1047.

1

Делпи (Delpy) Эгберт (1876, по др. сведениям 1877–?) – немецкий искусствовед, театральный критик. Автор художественно оформленной монографии о Кёльне (Leipzig, 1908; неоднократно переиздавалась), каталога офортов и литографий В. Рена (Dresden, 1919), предисловия к альбому «Берлин: Рембрандт» (1942) и др. книг. Театральный обозреватель «Leipziger Neueste Nachrichten», рецензент всех гастрольных спектаклей МКТ, показанных в Лейпциге.

Leipziger Neueste Nachrichten (Лейпцигские последние известия, 1893–1945) – газета торговых кругов, массовая пресса. Относительно рано помимо ограниченных политической корреспонденций в ней появлялись актуальные сообщения о разных сферах жизни города и страны.

- 121 Из рецензентов только Э. Делпи воспринял второй финал как «апофеоз празднующих триумф анархистов».
- 122 *Фердинандов Борис Алексеевич* (1889–1959) – актер театра и кино, режиссер, педагог, художник и теоретик театра, переводчик, мемуарист, драматург, живописец. В 1911–1912 гг. входил в труппу МХТ. Основал (1921, вместе с В.Г. Шершеневичем) Опытно-героический

театр, ставил и оформлял спектакли, преподавал в нем до 1923 г. В 1916–1918, 1919–1921 и 1923–1925 гг. выступал на сцене МКТ, был художником спектаклей «Король-Арлекин» (1917), «Ящик с игрушками» (1917), «Адриенна Лекуврёр» (1919), членом режиссерского управления и педагогом. Участвовал во вторых зарубежных гастролях МКТ. Награжден серебряной медалью Международной выставки художественно-декоративных искусств в Париже (1925, за макеты к спектаклю «Царь Эдип» Опытного-героического театра). Автор труда «Материалы по теории и практике театрального движения» (не издан, хранится в РГАЛИ. Ф. 2392. Оп. 1. Ед. хр. 61, 99–104, 106–109, 123, 178). С 1925 г. снимался в кино. С 1934 г. работал в разных городах СССР. Переводил с латинского, греческого, французского, английского, испанского, немецкого, китайского и др. языков.

2

Крелль (Krell) Макс (псевд. Георг Эвен, Georg Even; 1887–1962) – немецкий театральный критик, редактор, эссеист, прозаик, теоретик экспрессионизма, переводчик. Начинал как заведующий литературной частью Придворного театра в Веймаре, путешествовал по Северной Африке. После Первой мировой войны в качестве редактора, театрального обозревателя и рецензента приобрел известность в Мюнхене и Берлине. В 1920-е сотрудничал с «Leipziger Tageblatt», был редактором берлинского издательства «Ullstein-Verlag», опубликовал роман Э.-М. Ремарка «На Западном фронте без перемен» (1929). В 1936 г. эмигрировал в Италию, жил во Флоренции, писал прозу, занимался переводами.

Leipziger Tageblatt (Лейпцигская ежедневная газета, 1807–1925) – региональная газета по преимуществу либеральной направленности. Поначалу отстаивала интересы торговой буржуазии. С 1808 г. имела приложение, где сообщалось о книжных новинках и книжных магазинах города; в 1833 г. стала официальным органом Совета Лейпцига и основной газетой объявлений. С 1921 г. ею руководило «Ullstein-Verlag».

- 123 Стоит отметить, что М. Крелль рассматривал «архитектурную конструкцию» Веснина, «победившую архитектуру» сцены-коробки, с точки зрения Таирова. Разделяя убеждение русского режиссера: реформировать театр следует, «исходя из специфики самого театра», – он вел речь о новом явлении в сфере исключительно сценического искусства – театральном конструктивизме.
- 124 Для остроумия писателя Кржижановского, по мнению К. Эмерсона, «отправной точкой являлись каламбур, звуковая ткань (звукопись) текста и игра слов» (Сигизмунд Кржижановский как драматург и мировая история как фарс // Вестник Томского гос. пед. ун-та. 2011. Вып. 7. С. 135). Актер В.А. Соколов, как никакой другой, умел усиливать выразительность такого литературного текста. Стремясь передать чувства и намерения персонажа и одновременно обнаружить собственное отношение к его высказываниям, он мастерски раскрывал разные значения одного слова, играл словами, менял ритм и тон речи, а также манеру произношения и выговор. И при этом, что очень важно, обнаруживал хороший вкус.
- 125 Время показало, что суждение о недолговечности романа и, шире, творчества Честертонна ошибочно. Трауберг свидетельствовала: «Его причисляли к классикам, но действительно нужным он становился именно в тех ситуациях, о которых настойчиво напоминал людям всю жизнь: когда очень плохо, надежды почти нет, – и когда всех спасало чудо. Его стихи читали по радио в самый темный и в самый светлый час Второй мировой

- войны» (Проповеди и притчи Гильберта Кийта Честертон // Честертон Г.К. Избранные произведения: В 3 т. / Сост. и автор вступ. статьи Н.Л. Трауберг. М., 1990. Т. 1. С. 9, 10).
- 126 Здесь и далее опущено изложение сюжетной схемы скетча по Честертону. Она подробно описана в первой из публикуемых статей (Э. Делпи) и в следующих повторяется. Трактовка содержания спектакля везде сохранена, поскольку каждый раз передает индивидуальное видение режиссерского целого и оценку критика.
- 127 *Шаляпин Федор Иванович* (1873–1938) – певец, оперный артист, мемуарист. Участник Русских исторических концертов (1907), Сезона русской оперы (1908), Русских сезонов за границей С.П. Дягилева (1909, 1913) в Париже. Гастролировал в Милане, Риме, Монте-Карло, Париже, Берлине, Нью-Йорке, Лондоне. С 1923 г. жил за границей. Продолжал гастролировать, публиковал мемуарные очерки в газетах «Последние новости» и «Руть», в журнале «Современные записки». Источник цитирования не установлен.
- 128 *Фенин Лев Александрович* (1882, по др. сведениям 1886–1952) – актер. В 1904 г. выступал на сцене Театра В.Ф. Комиссаржевской, в 1905 г. – Тенишевского училища, в 1908 г. – театра «Лукоморье» в спектаклях Мейерхольда. С 1909 по 1917 г. работал в «Кривом зеркале» А.Р. Кугеля. Служил в театрах Киева (1917–1919) и Симферополя (1919–1921). С 1922 по 1937 гг. входил в труппу МКТ, трижды гастролировал с ним за границей.
- 129 *Вибер Евгений Карлович* (1890–?) – актер. Подданный Германии. В 1920 г. актер МКТ. С 1921 г. жил в Берлине, работал в русских театральных антрепризах, в том числе под руководством Н.О. Массалитина. В 1923-м вернулся в Москву. Вновь вошел в таировскую труппу, гастролировал с ней за границей (1925, 1930).

3

Натонек (Natonek) Ганс (1892–1963) – немецкий журналист, театральный критик, прозаик. Родился в Праге. Получил философское образование. С 1913 г. сотрудник лейпцигской «Vossische Zeitung» и «Frankfurter Zeitung»; с 1923 г. заведующий литературным отделом «Neue Leipziger Zeitung». В 1933 г. вернулся в Прагу, в 1938 г. через Париж и Лиссабон эмигрировал в США, жил в Нью-Йорке. Автор романа «Дитя одного города».

Neue Leipziger Zeitung (Новая лейпцигская газета, 1921–1940). В ее литературном отделе регулярно публиковались театрально-критические материалы. В начале 1926 г. «Leipziger Tageblatt» и «Neue Leipziger Zeitung» слились.

- 130 «Последний человек» (в советском прокате «Человек и ливрея») – фильм немецкого режиссера Ф.В. Мурнау, вышел на экраны в 1925 г. Считается классическим образцом жанра камершпиле, сложившегося в начале 1920-х как своеобразный протест против иррационального мирозерцания, свойственного экспрессионизму.
- 131 Опущены повторяющиеся в статьях подробности событий скетча.

4

Вельтман (Weltmann) Люц (1901–1967) – немецкий критик, прозаик, педагог, директор Еврейского культурного фонда. Изучал литературу, историю искусств и драмы в университетах Берлина и Фрайбурга, защитил докторскую диссертацию о Г. фон Клейсте. Начиная как театральный обозреватель и критик, многие годы сотрудничал с «Berliner Tageblatt» и «Berliner Volkszeitung», печатался во «Frankfurter General-

Anzeiger». Заведовал литературной частью Лессинг-театра, работал и в других берлинских театрах В. Барновского. Издал книгу об актрисе К. Дорш (Käthe Dorsch. Berlin; Grunewald: Horen-Verlag, 1929). После 1933 г. поле деятельности Вельмана быстро сужалось. В 1939-м с помощью актрисы Э. Бергнер он эмигрировал в Лондон, зарабатывал на жизнь преподаванием языков. Перевел на немецкий пьесы Дж.Б. Пристли, К. Фрая и др. Представлял немецкое Шекспировское общество в Англии. С 1946-го по 1961-й регулярно выступал в журнале Ассоциации еврейских беженцев (AJR) со статьями о литературе и театре Германии и Англии (о Веймарском периоде, критике А. Керра и Ю. Баба, режиссуре Р. Бернауэра, актерах Э. Кине, А. Бассермане, Э. Дойче, искусстве немецкого экспрессионизма, запрещенного нацистами, творчестве Гёте и Шекспира). Знакомил читателей с авторами, которые после 1933 г. на его родине оказались в забвении. Писал для западногерманских газет «Frankfurter Allgemeine Zeitung», «Die Welt», «Stuttgarter Zeitung» и «Aufbau». Вклад Вельмана – культурного посредника между странами – высоко оценен в Англии.

Frankfurter General-Anzeiger (Всеобщий франкфуртский вестник, 1876–1943) – ежедневная газета. Выходила под разными названиями во Франкфурте-на-Майне, относилась к инвестиционным изданиям, не связанным с определенными политическими, религиозными или мировоззренческими вопросами. Во время Первой мировой войны тираж «Вестника» резко вырос, без проблем прошел он и время инфляции, став к середине 1920-х гг. самым многотиражным изданием среди городских ежедневных газет.

- 132 *Андреев Леонид Николаевич* (1871–1919) – прозаик, драматург, автор статей о театре. Пьеса «Дни нашей жизни» была поставлена в петербургском Новом театре (1908).
- 133 *Сургучев Илья Дмитриевич* (1881–1956) – прозаик, драматург. Пьеса «Осенние скрипки» шла в МХТ (1915, режиссер В.И. Немирович-Данченко). В 1917 г. эмигрировал в Париж, где продолжал писать и издаваться.
- 134 Начиная с 1923 г. словосочетания «пространственная сцена» («die Raumbühne»), «трехмерная сцена» («die dreidimensionale Bühne»), в 1930-м даже «трехмерный Александр Таиров» («der dreidimensionale Alexander Tairoff» – см.: *Hirschfeld L. Tairoff-Operette. Im Neuen Wiener Schauspielhaus // Neue Freie Presse. 1930. 10. Apr.*) употреблялись критиками в Германии и Австрии (обычно без разъяснений). Сценический объем активно осваивали мастера Баухауза, в области театральной и выставочной архитектуры работал австрийский художник и дизайнер Ф. Кислер – архитектура теснила живопись и павильоны, технические новшества уже вошли в режиссерский обиход и были знакомы зрителям этих стран. Рецензенты вторых таировских гастролей анализировали сценографию МКТ и соотносили важнейшие ее особенности: трехмерность и способность быстро и легко меняться, – с усиленной костюмами «объемностью форм» (А.А. Веснин) актерского тела в движении.
- 135 *Кислер (Kiesler) Фридрих* (1890–1965) – австро-американский дизайнер, театральный художник, междисциплинарный художник, теоретик-реформатор сценического пространства, автор проектов универсального пространства будущего. Учился в венских Техническом институте (1908–1909) и Академии искусств (1910–1912). Известность приобрел, показав столице Германии новшество: «электромеханические кулисы» декорации к спектаклю «R.U.R.» по пьесе К. Чапека (1923) и обнародовав свой манифест «Театр нашего времени» (Berliner Nachrichten. 1923. 1. Juni). Был знаком со многими деятелями европейского авангарда, включая мастеров Баухауза и Э. Лисицкого. В 1924

г. устроил в Концертном зале Вены Международную выставку новой театральной техники, где собрал наиболее значительные произведения авангардистов из России, Италии, Франции, Венгрии, Германии, в том числе и сотрудников Таирова и Мейерхольда, оформил каталог и впервые представил свою концепцию «пространственной сцены». В Германии принято считать, что словосочетание «пространственная сцена», ставшее распространенным понятием, ввел в обиход Кислер. На венской выставке Кислер «впервые представил все экспонаты в системе – они располагались на помостах, собранных из реек и отодвинутых от стен выставочного зала. <...> Это было не структурное решение стены, а отделение от стены». Произошел «переход от плоскостного размещения к пространственной системе», был сделан «решающий шаг на пути возникновения выставочной архитектуры».

«Театр на рельсах» – лабораторная модель «пространственной сцены», как ее понимал Кислер, – оказалась вершиной экспозиции. «Скелет из дерева и стали. <...> В основу его устройства положен спиралеобразный пандус, ведущий к круглой игровой площадке на самом верху. Представленная в масштабе 1:1 <...> эта модель должна была опробоваться в различных программах проходившего во время выставки музыкального и театрального праздника. В образце пространственной сцены, предложенном Кислером, очевиден отказ от системы ограничений, которая сложилась в театре его времени. <...> Именно по этой причине для Кислера не существует границ между работой для театров, оформлением выставок и архитектурой» (*Krausse J. Mechanischer Affe und Quantum Machine. Bau- und Bühnenlaboratorium – von Bauhaus zum Black Mountain College // Spuren der Avantgarde: Theatrum machinarum / Ed. by H. Schramm, L. Schwarte, J. Lazardzig. Berlin, 2008. S. 407–444*). С 1926 г. жил и работал в США.

- 136 Речь идет именно о той Международной выставке новой театральной техники, которая показывалась в Вене в 1924 г.
- 137 *Мартин (Martin) Карл Хайнц (также Карлхайнц)* (1886–1948) – немецкий театральный режиссер, кинорежиссер и сценарист, театральный деятель. Основал экспрессионистский театр «Трибуна» в Берлине (1919). Работал под руководством Л. Йесснера в Государственном драматическом и Камерном театрах, одновременно ставил спектакли на других сценах Берлина. Сотрудничал с театрами Вены. С 1929 по 1931 г. директор берлинского Народного театра. «Франциска» – драма Ф. Ведекинда. Поставлена Мартином в венском Раймунд-театре в 1924 г., художник В. Виллингер, в главной роли Т. Дюрье.
- 138 «Вращающаяся сцена» (или «поворотная сцена»). Формирование режиссерских методов сопровождалось развитием представлений об организации сценического пространства. М. Рейнхардт пытался создать театральную целостность, используя «вращающуюся сцену», на которой (со временем и вокруг которой) монтировалась та или иная система декораций, в каждом спектакле выполнявшая новые технические и художественные задачи. Разделенный на секторы (в 1-й части «Фауста», к примеру, их было восемь) «поворотный круг» обеспечивал быструю смену места действия – на перестановку декораций оно не прерывалось, «настроение» спектакля не нарушалось; трансформации способствовали и свето-цветовые эффекты. В этом направлении с режиссером работали художники К. Вальзер, А. Роллер, Э. Штерн и др.

Славу Рейнхардт познал на премьере шекспировского «Сна в летнюю ночь» (31 января 1905 г. в Новом театре, в том же году постановка была перенесена на сцену Немецкого театра). «Выдающимся театральным событием первого десятилетия

века, – отметила Ю. Мольнар, – делает “Сон” не только драматургически оправданное применение техники – “в 10 часов лес возвращается у Рейнхардта”, – эта фраза становится крылатой в Берлине, а прежде всего символический перенос драматического действия в сказочные дали – лес предстает волшебным лесом и лабиринтом любви, природа показывается как универсум, к которому зритель чувствует себя приобщенным» (*Molnár J.* Max Reinhardts Theater in Berlin. Diplomarbeit. Osnabrück, 2002. S. 60). В следующих программных постановках реалистические декорации на «вращающейся сцене» существовали в окружении стилизованных живописных полотен («Пробуждение весны» Ф. Ведекинда, 1906); границы секторов размывались, в жизненную среду ввергались условные вертикальные доминанты («Фауст», 1 часть, 1909); достигалось впечатление вневременного пространства, где не было уже никаких доминант («Фауст», 2 часть, 1911). Режиссер сумел развить одну из моделей сцены и использовал ее для воплощения различных драматургических структур (см.: *Дунаева А.О.* «Поворотная сцена» в театре Макса Рейнхардта (на примере спектаклей «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира, «Пробуждение весны» Ф. Ведекинда, «Фауст» И.В. фон Гёте, «Пентесилея» Г. фон Клейста) // Известия Самарского науч. центра РАН. Самара, 2012. Т. 14. № 2–6. С. 1597–1601).

5

Дибольд (Diebold) (наст. фам. Дрейфус (Dreifus) Бернхард (1886–1945) – немецкий прозаик, драматург, театральный и литературный критик. По происхождению швейцарец. С 1917 по 1933 г. сотрудничал с «Frankfurter Zeitung». Входил в группу самых крупных критиков Германии, сторонник немецкого экспрессионизма и русского театрального авангарда. В 1934 г., во время антиеврейских акций и запретов на профессию, вернулся в Цюрих, до 1937 г. был цюрихским корреспондентом названной газеты. Автор романа «Государство без середины» об истоках фашизма в Германии.

Frankfurter Zeitung (Франкфуртская газета, 1866–1943) – газета либеральной ориентации, выходившая во Франкфурте-на-Майне. Была тесно связана с Frankfurter Handelszeitung и Neue Frankfurter Zeitung – их редакторы содействовали созданию демократического, социального общества. В 1918 г. выступила за заключение Версальского мира и в годы Веймарской республики, подвергаясь давлению националистических кругов, поддерживала политику примирения. Принадлежала к тем немногим демократическим изданиям времени, которые приобрели известность главным образом благодаря своему литературному отделу, где публиковались почти все выдающиеся деятели Веймарской республики.

139 *Полоний* – персонаж трагедии У. Шекспира «Гамлет».

140 *Кайзер (Kaiser) Георг (1878–1945) – немецкий драматург, прозаик. Представитель экспрессионизма.*

141 *Ведекинд (Wedekind) Франк (полн. имя Беньямин Франклин) (1864–1918) – немецкий драматург, прозаик, поэт, актер. Начиная как журналист, референт в цирке, сотрудник сатирического еженедельника «Симплициссимус» и литературной части театра в Мюнхене. Выступал в спектаклях по собственным пьесам и в «Кабаре» (сезон 1901/1902) с декламацией и пением под лютю. Был свободным писателем в Цюрихе и Париже. Затем в основном жил в Мюнхене. Участвовал в создании кабаре «Одиннадцать палачей», исполнял баллады в его программах; писал уличные песни и сценки. С 1905 по 1908 г.*

сотрудник Немецкого театра в Берлине, литературную известность приобрел в 1906 г. после премьеры пьесы «Пробуждение весны» в постановке М. Рейнхардта. Драммы Ведекинда эпохи Вильгельма II называли «провоцирующими». Предвестники экспрессионизма, они шли на многих сценах Германии и европейских стран, прокладывали новые пути немецкоязычному театру: раскрывали инстинктивное начало в человеке, обращались к приемам гротесковых преувеличений и трагикомических аллегорий, как и лирика, в большинстве случаев написанная для кабаре и «Симплициссимуса», ставили под сомнение нормы морали современного общества. Постановки по Ведекинду нередко затрудняла цензура, они были запрещены в годы Первой мировой войны, объявлялись «нежелательными» при господстве национал-социалистов.

142 *Шоу (Shaw) Бернард Джордж* (1856–1950) – английский драматург, публицист, автор статей о литературе и искусстве.

Справедливость убеждения Б. Дибольда: Ведекинд, Честертон и Шоу раньше и лучше других ощутили «гротесковость» нового времени, ставшую «символом духа» и «настроением» начала 1920-х гг., – в середине десятилетия подтвердили театральные и кинопостановки. На зарубежных гастролях МКТ показывалась и «Святая Иоанна» Шоу (премьера в Москве 21 октября 1924 г.). Написанная в 1923 г. пьеса обладала притягательными для театров разных направлений свойствами и быстро приобрела мировую известность. В 1925 г. за нее Шоу была присуждена Нобелевская премия. Ко времени второго турне Камерного театра «Святую Иоанну» поставил в Немецком театре М. Рейнхардт, она шла в Дрездене, Гамбурге, Лейпциге, а также в венском Йозефштадт-театре – спектакль Таирова было с чем сравнивать.

143 О кинофикации театра в связи с премьерой «Человека, который был Четвергом» в МКТ годом раньше Б. Дибольда писал и глава ленинградской театроведческой школы А.А. Гвоздев. Сопоставление их выводов примечательно. «Да, в этих кинопьесах нет внутреннего содержания. Они интересны лишь как “постановки”, как кино в театре, – считал Гвоздев. – Но, по существу, они чужды нам, хотя и пытаются нарисовать трепетную романтику большого города. Но мы уже устали от беспочвенного американизма, от детектива, от гонящихся друг за другом сыщиков. Все это интереснее проделывается в кино. А в театре ищешь большего, чем одних только формально технических достижений» (Театральная Москва // Жизнь искусства. 1924. № 7. 12 февр. С. 7).

144 «Горячую любовь к человеку и человечеству» истинный анархист демонстрирует на собрании Совета семи перед выборами Четверга. Его цель – «сбить со следа» Сайма, которого он на Совет привел, и стать Четвергом. Для этого Грегори сравнивает анархистов с христианами: «...Мы, как и древние христиане, кротки», заявляет: «Меня печалит разногласия, расстраивающие ряды, но мы должны все соединиться, чтобы, как и прежде, смело и неуклонно [идти] вперед по пути братства, мирного труда и доверия к человеку». Именно за фальшивую проповедь кротости лжеанархисты Грегори изгоняют, место Четверга занимает агент «политического сыска» Сайм (см.: Материалы к спектаклю «Человек, который был Четвергом»: режиссерский экземпляр пьесы с пометками А.Я. Таирова и др. – РГАЛИ. Ф. 2030. Оп. 1. Ед. хр. 115).

145 *Аркадин Иван Иванович* (1878–1942) – актер. С 1908 по 1913 г. работал в Общедоступном театре при Лиговском народном доме и Первом передвижном драматическом театре П.П. Гайдебурова и Н.Ф. Скарской (Петербург). С 1914 по 1938 г. входил в труппу МКТ, участвовал во всех зарубежных гастролях театра.

Дрейфус (Dreyfus) Альберт (1876–?) – немецкий поэт-лирик, автор трудов по искусству, режиссер, театральный критик. Получил философское образование в университетах Берлина, Цюриха и Мюнхена. С 1902 г. жил в Париже, с 1910 попеременно в Германии и Париже. Сотрудничал с выходившими во Франкфурте-на-Майне журналами «Der Frühling» и «Das Stachelschwein» (1920-е). Опубликовал сборники стихов «Праздник в миноре» (1901) и «Безумные путешествия» (1910).

Das Stachelschwein (Дикобраз, 1924–1929) – еженедельный сатирический журнал. Издавался во Франкфурте-на-Майне немецким публицистом, графиком, историком искусств Г. Райманом (Reimann, 1889–1969). В нем регулярно печатались театральные рецензии; кинокритику взял на себя Р. Арнхайм (Arnheim, 1904–2007) – в будущем теоретик театра и кино, психолог; материалы со своими рисунками публиковал австро-венгерский балетмейстер и теоретик танца Р. фон Лабан (Laban, 1879–1958). Позднее журнал выходил в Берлине.

146 Во время первых европейских гастролей МКТ показывал в Новом театре Франкфурта-на-Майне с 22 июня по 8 июля 1923 г. спектакли «Жирофле-Жирофля» (9 представлений), «Саломея» (6), «Покрывало Пьеретты» (3) и с 14 по 16 июля «Покрывало Пьеретты» (3).

147 *Рейнхардт (Reinhardt) (наст. фам. Гольдман (Goldmann)) Макс* (1873–1943) – немецкий актер, режиссер, владелец и руководитель театров, театральный деятель. Самый знаменитый театральный режиссер Германии и Австрии второй половины 1900–1910-х гг. Владелец театрального «концерна» – пяти театров в Берлине, включая Немецкий (с 1905 по 1930), и Йозефштадттеатра в Вене (с 1924 по 1933) – и интендант каждого из них. Фигура, олицетворяющая в этих странах переходный период от театра, где все поставлено на службу автору-драматургу, к театру как таковому, обладающему особым материалом, говорящему на своем языке, создающему собственную художественную систему согласно новому, режиссерскому, мировоззрению. В постановках Рейнхардта творчески использовалась «вращающаяся сцена». В 1920 г. совместно с писателем Г. фон Гофмансталем, композитором Р. Штраусом и театральным художником А. Роллером он основал Зальцбургский фестиваль. С 1933 г. жил в Австрии. В 1938 г. эмигрировал в США, работал в Голливуде.

«Подражание природе», о котором в 1925 г. писал А. Дрейфус, было свойственно немецкому режиссеру на разных этапах творчества. «Рейнхардт действительно заботился об “иллюзии жизни” и “естественном” на сцене, а между тем берлинцы говорили о нем, что он борется с натурализмом на сцене и пользуется <...> условными приемами, – свидетельствовал в 1907 г. Мейерхольд, – его театр вносил лишь коррективы в прежние приемы режиссерской техники» (Max Reinhardt. (Berliner Kammerspiele) // Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. / Сост., ред., коммент. А.В. Февральского; общ. ред., вступ. статья Б.И. Росточки. М., 1968. Ч. 1. С. 162, 163). «В эстетическом смысле искусство Рейнхардта представлялось ему вчерашним днем европейской сцены» и в послереволюционные годы. С 1926 по 1931 г. Мейерхольд, получив от дирекции Немецкого театра несколько предложений о сотрудничестве, не только ни одного из них не принял – разумеется, для этого были веские политические основания, но и «ни разу лично не ответил Рейнхардту, хотя с критикой на него уже не обрушивался» (Даешь Европу, Мейерхольд! Гастроли ГосТИМа в Германии в 1930 г. /

- Публ., вступ. статья, перевод и коммент. В.Ф. Колязина // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 4. М., 2009. С. 620, 621). Таиров, посетив Берлин в ноябре 1922 г., убедился: в послевоенной столице Германии сценическое искусство находится «на пути к упадку», и особо в этой связи отметил спектакли и актеров Рейнхардта. В лекции, прочитанной своей труппе за месяц до первых зарубежных гастролей, он с огорчением говорил: трудно поверить, что это и есть «тот самый Рейнхардт, который не только считался вдохновителем немецкого театра, но и привлекал внимание всей Европы». Рейнхардт, по мнению Таирова, как и по убеждению Мейерхольда, – не сумел «совершить подлинный скачок в смысле принципиально нового взгляда на театр», в результате в его спектаклях даже превосходный актер «Моисси стал играть хуже». См.: Лекция «Современная театральная ситуация (о русском и западном театре)», прочитанная в Камерном театре 2 февраля 1923 г. – РГАЛИ. Ф. 2328. Оп. 1. Ед. хр. 27. Позиция режиссера не изменилась и в 1930 г. Когда на гастролях в Буэнос-Айресе корреспондент немецкой газеты задал ему вопрос о Рейнхардте, Таиров ответил: «Между мной и Рейнхардтом нет ничего общего <...> его театр ведет свое начало еще от натурализма. Я же опровергаю сами основания натурализма <...> избегаю любых следов ушедшего в прошлое натурализма» (Alexander Tairoff und die deutsche Regie // La Plata Zeitung. Buenos-Aires, 1930. 4. Sept.).
- 148 Школа драматического искусства при МКТ была открыта Таириными уже в сентябре 1915 г. (см.: Москва // Театральная газета. 1915. № 36. 6 сент. С. 7; Камерный театр // Рампа и жизнь. 1915. № 38. 20 сент. С. 10, 11). В 1918 г. ее преобразовали в Мастерскую-студию. 1 октября 1923 г. – через двадцать дней после возвращения труппы с первых зарубежных гастролей – начали свою работу на правах высшей школы Экспериментальные театральные мастерские. Газета «7 дней М.К.Т.» посвятила этому событию следующие статьи: *Игнатов С.* Школа Камерного театра (1923. № 2. Ноябрь. С. 3); [Б.п.], Государственные экспериментальные театральные мастерские (1924. № 9. Января. С. 4); [Б.п.] Театральные мастерские при М.К.Т. (1924. № 13. Февраля. С. 4; № 15. Марта. С. 4; № 17. Марта. С. 4).
- 149 Опушен фрагмент статьи, где А. Дрейфус делится впечатлениями о сообществе таировских актеров, спектаклях «Жирофле-Жирофля» и «Саломея».
- 150 Опушена часть статьи, посвященная постановкам Таирова «Гроза» и «Святая Иоанна».
- 151 Вывод, к которому пришел франкфуртский рецензент, заслуживает особого внимания и убеждает: предчувствия будущего у Таирова, Кржижановского и Дрейфуса совпадали. Дрейфус воспринял воплощенные на сцене Таириными «языки пламени», способные «поразить все будущие поколения», как символ и пророчество. Формулы: «Быть актером – значит уметь предчувствовать» («Философема о театре»), «Театр – предощущение грядущего» (программа курса «Психология сцены»), – принадлежат Кржижановскому. И для него Октябрьский переворот – глобальная катастрофа России и каждой личности – был «логичным закономерным следствием мировой войны и визионерски описанного Шпенглером “заката Европы”». Переворот в России «перешел в Гражданскую войну и превратил одну шестую Земли в пороховой погреб, способный от случайной искры взорвать остальные пять шестых» (*Перельмутер В.* После катастрофы // Кржижановский С. Собр. соч. Т. 1. С. 31, 32). Современный момент истории, ставшей всемирной, воспринимался русскими создателями спектакля и его немецким рецензентом как опасный для всех будущих поколений.

Адлер (*Adler*) Макс (1877–?) – немецкий прозаик, драматург, редактор, театраль- ный критик. Получил докторскую степень в Дрездене. Автор романа «Танцевальная симфония» (1914), драмы «Новая страна» (1920) и др. В 1920-е писал для дрезденской газеты «*Sächsische Staatszeitung*».

Sächsische Staatszeitung (Саксонская государственная газета, 1914–1932) – ад- министративный орган министерств саксонских земель, подчинялась общему ми- нистерству Саксонии, а с 1919 г. – Государственной канцелярии. Происхождение вела от «*Dresdner Tageblatt*» (основана в 1846), продаваемой с 1850 г. под названием «*Dresdner Journal*» в саксонском государстве в качестве официального органа пра- вительства.

- 152 *Лаутензак (Lautensack) Генрих* (1881–1919) – немецкий писатель, известный автор- ский переводом романа Г.К. Честертон «Человек, который был Четвергом» (1910).
- 153 «*Кольцо Нибелунга*» – название цикла, состоящего из четырех эпических опер, осно- ванных на реконструкции германской мифологии, на исландских сагах и средневеко- вой поэме «Песнь о Нибелунгах». В него входят «Золото Рейна», «Валькирия», «Зиг- фрид», «Гибель богов». Либретто и музыка опер написаны Р. Вагнером в 1848–1874 гг.
- 154 *Ленский Евгений Т.* – актер. С осени 1923 г. входил в труппу МКТ, в 1925 г. гастролиро- вал с театром за границей.

Шёневольф (Schönewolf) Карл (1894–1962) – немецкий музыковед, музыкальный критик. Сотрудничал с «*Dresdner Neueste Nachrichten*». Автор трудов о Л. ван Бетховне, Ф. Шуберте, И.Ф. Стравинском.

Dresdner Neueste Nachrichten (Дрезденские последние известия, 1893–1943) – ре- гиональная ежедневная газета, распространялась в Дрездене и его пригородах. Воз- никла вновь после воссоединения Германии (1990) в результате слияния газет ГДР, принадлежавших блоку Национально-демократической и Либерально-демократиче- ской партий, а затем и Христианско-демократического союза ГДР в Дрездене (1991).

- 155 *Франс (France) Анатолий (наст. имя Франсуа Анатолий Тибо)* (1844–1924) – француз- ский писатель и литературный критик. «Восстание ангелов» – один из его романов (1914).
- 156 В романе, переведенном Н.А. Трауберг, это делал Сайм (см.: Честертон Г.К.: Избранное. СПб., 1999. С. 123).
- 157 Шёневольф неточен. На самом деле Сайм угрожает Грегори револьвером в начале спектакля (в момент прихода анархистов на собрание). Во время второй – финаль- ной – их встречи Грегори воспроизводит случившееся в первой, но теперь уже он на- правляет револьвер на Сайма и повторяет сказанное им: «Не дуло против дула – ум против ума», – как победитель (см.: Материалы к спектаклю «Человек, который был Четвергом»: Режиссерский экземпляр пьесы с пометками А.Я. Таирова и др. – РГАЛИ. Ф. 2030. Оп. 1. Ед. хр. 115. Л. 33).
- 158 *Зигфрид* – герой эпической оперы «Зигфрид», входящей в вагнеровский цикл «Кольцо Нибелунга».
- 159 Речь идет о сцене по одиннадцатой главе романа, названной Честертоном «Преступ- ники гонятся за полицией».

Gëсс (Göss) Рихард – театральный критик венской газеты «Der Tag». Рецензент гастрольных спектаклей МКТ (1925, 1930).

Der Tag (День, 1922–1930) – австрийская ежедневная газета, выпускалась издательством «Tag Verlag AG». Придерживалась леворадикальной линии, была адресована прежде всего либеральному бюргерству. С 1930 г. выходила под названием «Der Wiener Tag».

- 160 Эти пожелания Р. Гёсса Таиров осуществил вскоре в постановках пьес Ю. О’Нила «Косматая обезьяна» и «Негр» (1926 и 1929, перевод П.Б. Зенкевича и Н.М. Крымовой, художники В.А. и Г.А. Стенберги), а затем и пьесы С. Тредуэлла «Машиналь» (1933, перевод С.Л. Бертенсона, художник В.Ф. Рындин, музыка Л.А. Половинкина).

Розенфельд (Rosenfeld) Оскар (1884–1944) – австрийский прозаик, литературный и театральный критик, журналист. Родился в Праге. С 1902 по 1938 г. сотрудничал с журналами и газетами, выходившими в Вене и Франкфурте-на-Майне. В 1923–1927 гг. редактор «Wiener Morgenzeitung». В 1910-е были изданы «Четвертая галерея. Венский роман», «Мендель Тихий. Рассказ из жизни моравского гетто» и цикл новелл «Дни и ночи», где осмыслялись условия жизни евреев в Австрии. Их герои не разделяют идею национальной самодостаточности – автор поднимается над кругом проблем изолированной общины. В «Четвертой галерее» прозвучала тема исчезающей культуры города, не способных к любви людей, значительной частью существа которых становится социальная роль, выгодная поза. Весной 1938-го Розенфельд эмигрировал в Прагу, продолжал писать для прессы. Осенью 1941-го был помещен в гетто Лицманштадт, погиб в концлагере Освенцим.

Wiener Morgenzeitung (Венская утренняя газета, 1919–1927) – ежедневная газета, издаваемая редакторами Еврейского газетного и книгоиздательского общества Т. Фридбергером, Ж. Шварцем, С. Полаком, П. Кирхнером, Э. Ветрайхом и др. В ней провозглашалась возрастающая готовность еврейского населения Австрии к ассимиляции и к отстаиванию своих прав.

- 161 *Бидермайер* – направление в отделке жилого интерьера, мебели, в моде, искусстве и литературе, возникшее в Германии и Австрии (1815–1848). Сначала вошло в обиход слово «der Biedermeier», характеризующее самодовольного «простодушно-глуповатого» обывателя. «Das Biedermeier» в качестве обозначения художественного стиля появилось в 1880-е. От своего предшественника – французского стиля ампир – художники восприняли только его конструктивность. Английская разновидность бидермайера отличалась большей рациональностью и простотой. После 1900 г. изначально негативный смысл понятия сменился на нейтральный, сегодня этот стиль может сводиться к благоустройству жилища, рассматриваться как состояние покоя общества накануне общественных переворотов в середине XIX в. и реакция на государственную цензуру.

В театре эпохи бидермайер весьма популярными у публики были пародии, в том числе на Гёте и Шекспира. И. Нестрой сумел в 1857 г. представить Вене пародию на «Тангейзера» Вагнера даже до премьеры оригинала. Интересно, что и в таировском скетче (сцена в баре) приглушенно звучал марш из «Тангейзера» (см.: С.Л. Tairoff im Raimundtheater // Neues Wiener Tageblatt. 1925. 28. Juni).

Образцом мужской моды в стиле бидермайер служил денди. Одежда сильно приталивалась, использовались клетчатые, полосатые или расписанные цветами ткани. Носили длинные узкие брюки, жилеты, сюртуки или фраки, цилиндры. Костюм дополняли аксессуары: галстук, трость, перчатки, карманные часы, лорнет. Окладистая борода считалась символом либерализма, а позднее – социально-революционного образа мыслей, необходимыми были и длинные бакенбарды.

Веснина, вероятно, привлекла конструктивность и множественность взаимозаменяемых деталей бидермайера. Можно предположить, что художник, желавший достичь обобщения и показать единство в разнообразии, сочетал в костюмах приметы самодовольного обывателя с образцами мужской моды нескольких периодов в развитии стиля. И вместе с тем – если судить по эскизам – выделял и (или) распространял на группу героев отдельные детали. При этом, конечно же, по-своему расставлял акценты, по-новому раскрасив костюмы, увеличив роль париков, носов и аксессуаров, – стремился усилить ироническое отношение театра к персонажам, обострить эксцентрики представления. Такой – не существующий в жизни – стиль, плод воображения Таирова и Веснина, Розенфельд обозначил словом «сверхбидермайер».

162 *Преториус (Preetorius) Эмиль* (1883–1973) – немецкий график, художник театра, искусствовед, библиофил, педагог, доктор юридических наук, государственный деятель. Жил и работал в Мюнхене. В книжных иллюстрациях и графике, в плакатах использовал приемы японской гравюры на дереве. Иллюстрировал романы «Петер Шлемиль» А. фон Шамиссо, «Хромой бес» А. Лессажа, «Тартарен из Тараскона» А. Доде и произведения И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского, Н.В. Гоголя. Графический цикл Преториуса к «Преступлению и наказанию» – уникальный книжный ансамбль в стиле «модерн». В театре разрабатывал и объединял традиции классицизма и романтизма. Оформлял постановки опер Вагнера, В.А. Моцарта и др. спектакли. Среди трудов: «О декорации к Рихарду Вагнеру» (1938), «Мир и его образ» (1947), «Тайны видимого» (1963). В 1948–1953 гг. – министр культуры Баварии.

163 *Шагал (Chagall) Марк Захарович* (1887–1985) – российский и французский живописец, график, художник театра, прозаик, поэт. С 1920 г. сотрудничал с московским Еврейским камерным театром. С 1922 г. жил за рубежом, с 1923-го во Франции, военные годы (1941–1947) в США. Картины, витражи, мозаики Шагала, представителя художественного авангарда, ирреальны: в них визуализированы поговорки на идише, воплощены, с усилением, выразительность образов еврейского фольклора и символика цвета древнерусской иконописи. Мир его фантазий, как будто детский, ярок и красочен, собран из деталей, сохраненных в памяти поколений. Детали художник еще и «перемешал и перепутал – тогда, по его мнению, смешно и забавно. Иногда, однако, страшно». Шагал – это «маленький Гофман околдовитических трущоб» (*Луначарский А.* Статьи об искусстве. М.; Л., 1941. С. 438–439).

Имя Шагала в связи с творчеством Таирова упоминает не один О. Розенфельд, оно встречается и в записях режиссера Э. Пискатора. Стремясь определить собственно таировский вклад в эстетику театрального искусства, Пискатор (в отличие от Розенфельда, писавшего о стиле) пленялся вполне определенным: красочностью создаваемых Таириным художественных образов, имевших, на его взгляд, «много общего с Шагалом». И особо оговаривал: сценические создания Московского Камерного театра помещены «в жесткие рамки метода» (*Piscator E.* Deutsche und russische Theater. Gespräch

mit G. Semmer. 10.06.1959. Druckmaschinenkopie // Piscator-Archiv in der Akademie der Künste. Berlin, 1959. S. 22).

- 164 «Может, Таиров даже сделает эксперимент с “Фаустом”?» – задав этот вопрос, Розенфельд явил прямо-таки чудо проницательности. «Впервые активно я был задет театром, когда мне примерно было лет восемь или девять: вместе со своими сверстниками я был на спектакле братьев Адельгейм <...> играли “Фауста” <...> очевидно, он пробудил во мне мои театральные инстинкты, потому что после этого в садовой беседке вместе со своими товарищами я разыгрывал импровизации на тему о Фаусте, причем я изображал Валентина», – писал основатель МКТ в автобиографии (*Таиров А.Я. О театре. С. 67*). Почти сорок лет спустя, в 1932 г., он выступил со статьей «Образец философской драмы: (К 100-летию со дня смерти Гёте)» – желание поставить ее на сцене Камерного театра не оставляло режиссера многие годы (см.: Советское искусство. 1932. № 14. 21 марта. С. 2).

ПАРАД ИСКУССТВ И ГРАНИЦЫ ТЕАТРА

Г.Б. Якулов. Лекция (1926)

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

Выдающийся театральный художник Г.Б. Якулов известен прежде всего своими работами в Камерном театре («Обмен» П. Клоделя, 1918), «Принцесса Брамбилла» по Э.Т.А. Гофману (1920), «Синьор Формика» по Э.Т.А. Гофману (1922), «Розита» А. Глобы (1926). С А.Я. Таировым же работал над «Зеленым попугаем» А. Шницлера (1918) в клубе «Красный петух». Оформил «Мера за меру» У. Шекспира в постановке В.Г. Сахновского (Показательный театр, 1919), «Вечный жид» Д. Пинского в постановке В.Л. Мчеделова («Габима» (1923), «Иудейскую вдову» Г. Кайзера в постановке В.Л. Мчеделова и В.Г. Сахновского (Театр б. Корш, 1923), «Шейлок» («Венецианский купец») У. Шекспира в Белорусском государственном еврейском театре (постановка В.Г. Сахновского и М.Ф. Рафальского, 1926), «Стальной скок» С.С. Прокофьева в дягилевском Русском балете (1927). Невоплощенными остались три его работы с Вс.Э. Мейерхольдом: «Гамлет» У. Шекспира (1919) и «Мистерия-буфф» В.В. Маяковского (1921), «Риенци» Р. Вагнера (1922). Присутствие Якулова на московских подмостках временами выглядело едва ли не тотально, и критика писала о «якуловизации театра»¹.

Якулов сотрудничал с режиссерами разной художественной ориентации, оставаясь в рамках собственных эстетических принципов.

Острый на язык, мастер хлестких высказываний, Якулов принимал участие в диспутах, выступал с декларациями и теоретическими рассуждениями. Как свидетельствовал А.М. Эфрос, «он был самым пылким оратором левых “измов”»². Более всего среди них известны его теоретические высказывания общего порядка об искусстве дотеатрального периода³, в которых свет представлял феноменом, играющим решающую роль не только в искусстве, но и в самой антропологии.

Высказывания Якулова о театре и сценографии в периодике начала 1920-х гг.⁴ скорее свидетельствуют о наличии системного понимания сценографии, чем его излагают. Научным событием представляется публикация его статьи «Театр и живопись», хранящейся в Архивном отделе Национальной картинной галереи Армении, сделанная Викторией Бадалян в ее книге «Георгий Якулов (1884–1928). Художник, теоретик искусства» (Ереван, 2010). Статья «Театр и живопись» и публикуемая ниже лекция Якулова, сохранившаяся в архиве В.Г. Сахновского, взаимодополняют и взаимопроясняют друг друга.

История документа в общих чертах такова. В 1922 г. из Минска в Москву приехала Еврейская студия, которая осенью 1926 г. была реорганизована в Белорусский государственный еврейский театр (БелГОСЕТ). Москва для

театрального обучения была самым подходящим местом. Здесь работал ГОСЕТ, руководимый А.М. Грановским, где блистали С.М. Михоэлс и В.Л. Зускин. По образу и подобию его формировались другие еврейские театры, которые тоже назывались ГОСЕТ. Но дело не только в ГОСЕТе. Москва в эти годы стала мировым центром театрального искусства, и набираться ума-разума, привлекать к сотрудничеству крупных мастеров было естественнее всего здесь. Студиям преподавали А.М. Грановский, И. Добрушин (завлит ГОСЕТа и писатель). Мастерству актера обучали М.М. Тарханов, В.Г. Сахновский, С.В. Гиацинтова, А.Д. Дикий. В Еврейской студии Б.С. Глаголин, которому ассистировал М.Ф. Рафальский, поставил «Скапена» Ж.-Б. Мольера (1924), М.М. Тарханов, опять же с Рафальским – «Ментшн» и «Хедер» Шолом-Алейхема (1925), А.Д. Дикий – «Праздник в Касриловке» по Шолом-Алейхему (1926). В том же году В.Г. Сахновский поставил «Шейлока» («Венецианского купца») У. Шекспира, которого оформлял Якулов. Именно в процессе работы над «Шейлоком» художник прочел труппе еврейского театра лекцию о принципах оформления спектакля. Машинописная копия стенограммы хранится в фонде В.Г. Сахновского (Музей МХАТ. А. № 8147).

Нельзя сказать, что документ прозябал в неизвестности. Ввел его в культурный оборот Сахновский еще в 1937 г. в своей книге «Работа режиссера», где частично процитировал, частично пересказал его⁵. Позже, в 1970 г., С.И. Аладжалов привел фрагменты, связанные с работой над «Шейлоком», в книге «Георгий Якулов»⁶. Отдельные пассажи, взятые из книги Сахновского, были также опубликованы в каталоге выставки Г.Б. Якулова⁷. Но в цитатах и фрагментах утрачивается целостность высказывания о театре, проступающая в этой импровизированной лекции.

Изложение Сахновского страдает выборочностью, ориентированностью на те сценографические работы, которые были связаны с его, Сахновского, режиссерским опытом. То, что он прибегал к пересказу, объяснимо. Как и всякая неправленая запись устной речи, стенограмма лекции Якулова страдает синтаксическими неправильностями и неуклюжестями, порой затемняющими и даже искажающими смысл. При подготовке текста к печати мы сочли допустимой ту форму мягкой редактур, которая используется при работе с неправлеными стенограммами. Она касается в основном порядка слов в предложении, введения пропущенных слов и слов-связок, которые даются в квадратных скобках. Правка согласований не оговаривается. В некоторых случаях, когда предложение превращается в набор слов, смысл которых выявить не удалось, а само его присутствие затемняет смысл соседних фраз, делаются купюры, отмеченные отточиями в угловых скобках. Приходится признать, что редактур далеко не всегда достигает цели и делает текст прозрачным. Вероятно, причиной тому не только погрешности стенографистов, но и природа импровизационной скачущей с предмета на предмет речи Г.Б. Якулова, хотя основная коллизия телесно-пластического и мимического начал в театре, как в конкретных и ближних обстоятельствах, так и в дальних последствиях, выдерживается последовательно и жестко.

Лекцию Якулов читал так же, как выступал на диспутах. О манере очевидец вспоминал: «Собственно, это была не речь. Якулов темпераментно бросал в напряженно притихший зал страстные «спорады», свои отрывисто-скандированные фразы, сопровождая их энергичной жестикуляцией. Он пригоршнями разбрасывал по залу свои остроумные мысли, оригинальные метафоры и яркие образы, не щадя при этом «ни вещей, ни людей, ни идей»⁸.

Возникает вопрос о том, когда была прочитана лекция Якулова. Очевидно, что она состоялась в ту пору, когда репетировался «Шейлока». С.И. Аладжалов в хронике жизни и творчества Якулова датирует лекцию, как и премьеру «Шейлока», апрелем 1926 г.⁹ Но ошибка с премьерой, которая в действительности состоялась 9 октября 1926 г. (ей предшествовала 21 июня генеральная репетиция), естественно ставит под сомнение и предлагаемую Аладжаловым датировку лекции.

Информация о предстоящей постановке появилась в «Вечерней Москве» от 12 января 1926 г. вместе с сообщением о скорой премьере «На покаянной цепи»: «Государственная еврейская белорусская студия покажет новую работу – драматическую поэму Переца “На покаянной цепи”. <...> Вслед за этим театр покажет “Шейлока” Шекспира в постановке В.Г. Сахновского (художник Якулов) и “Пурим” по Шолом-Алейхему в постановке А.Д. Дикого»¹⁰. Якулов описывает свои впечатления от спектакля «На покаянной цепи», а значит, лекция была прочитана не раньше 23 января, когда состоялась премьера. Другой временной вехой могло бы стать упоминание Якулова о том, что он «недавно расстроился в Доме Печати из-за этой темы». «Эта тема», можно предположить, как-то связана с темой театрального костюма, которая обсуждалась выше. «Вечерняя Москва» вела рубрику «Москва – сегодня», в которой поденно фиксировалось все, что происходило в Доме печати (диспуты, обсуждения, доклады, просмотры фильмов). Обращает на себя внимание анонс от 27 сентября: «Доклад Маркова “Перспективы театрального сезона”. В прениях выступят гг. Мейерхольд, Шкловский, Левилов, Орлинский, Блюм»¹¹. Спустя три дня там же появляется заметка «“Перспективы театрального сезона”. Диспут в Доме печати», где о выступлении П.А. Маркова было сказано: «Основная мысль его доклада сводилась к тому, что в современном театре чувствуется разрыв между формой и содержанием. Тема обрушилась на театр и раздавила его своей тяжестью. Провозглашение примата содержания над формой отодвинуло в сторону мастерство театра»¹². Якулов не упоминается в числе выступавших, что еще не является свидетельством его отсутствия. Тема театрального костюма, важная для художника, могла показаться незначительной хроникеру. П.А. Марков, судя по изложению, ставил болезненную проблему, которая касалась практически всех аспектов театрального дела. Но зафиксирован еще один диспут, который назывался «Суд над театральным сезоном» и происходил 5 мая, в котором Якулов играл самую активную роль. Газетная заметка сообщает: «“Судоговорение” началось с речей “прокуроров” Георгия Якулова и Вадима Шершеневича. В их речах не было ничего неожиданного. Якулов старательно запутывал те мысли, которые хотел изложить, и говорил по-своему блестяще: говорил о себе, о той нивелировке, которая постигла театры, о теа-прессе»¹³. Слово «запутывал», которое употребил хроникер, возможно, свидетельствует о том, что доклад Якулова не особенно удался и потому художник «расстроился». Хотя общий смысл его достаточно ясен и перекликался с тем, о чем Марков скажет осенью. Но опереться вполне на этот диспут при датировке лекции мешает то, что «Суд над театральным сезоном» происходил не в Доме печати, а в Политехническом институте. Хотя нельзя исключить ошибки памяти или речи при упоминании о Доме печати. Кроме того, 24 сентября «Вечерняя Москва» анонсировала «вечер конструктивистов», однако ни состав выступавших, ни обсуждавшиеся темы прояснить не удалось. Таким образом, можно предположить,

что лекция Г.Б. Якулова перед участниками еврейской студии состоялась либо после 5 мая, либо после 24 сентября, но до премьеры «Шейлока» (9 октября 1926).

Полемический пафос его лекции становится понятнее на фоне сценической практики первой половины 1920-х гг., когда радикально настроенные деятели театра пытались заново ответить на вечные вопросы: что есть театр, что есть спектакль? Ответы они искали на границах театра как вида искусства, пересматривая и передвигая эти границы. В пограничных опытах немалое место заняли попытки соединить драматическое искусство с цирковым. Во-первых, цирк представлялся самым демократичным зрелищем, доступным всем слоям общества. Во-вторых, цирковой артист почитался как носитель профессионального совершенства. Ю.П. Анненков ставил в вину драматическому актеру приблизительность его искусства, которое «может ежедневно изменять форму представления», тогда как «искусство цирка – совершенно, ибо оно – абсолютно. Мельчайшая ошибка в расчете гимнаста, секундное замешательство – и он теряет равновесие, падает с трапеции, номер срывается, искусства нет. Ничего приблизительного, ничего непроверенного. Точность и тонкость исполнения – уже не качество, а неперемное условие, закон»¹⁴. Начало циркизации театра было положено Вс.Э. Мейерхольдом в «Мистерии-буфф» В.В. Маяковского (1918), когда на сцене появился профессиональный акробат, и продолжено в «Смерти Тарелкина» А.В. Сухова-Кобылина (1922), где мебель была превращена в цирковые приборы. Продолжена «циркизация» была Ю.П. Анненковым в спектакле «Первый винокур» по Л.Н. Толстому, а затем С.Э. Радловым, Фабрикой эксцентрического актера, Н.М. Фореггером и С.М. Эйзенштейном. С этой тенденцией переплетались, часто встречаясь в одном спектакле, попытки включить в сценическое действие средства и приемы кинематографа. Но отрицая попытки гибридации театра, цирка, кино, Якулов ценил «кинематографию» выразительных средств самого театра. Примечательно, что художественная практика не чувствовала себя связанной идейными убеждениями. Полемизируя с «циркизацией», Якулов в то же самое время вводил цирковые элементы и мотивы в «Стальной скок» С.С. Прокофьева («Русский балет Дягилева», хореография Л.Ф. Мясина, 1927), где он выступал не только как художник, но и как либреттист.

В эту же пору А.Я. Таиров в своей полемике с бытовым жестом на сцене пытался преобразовать пластику драматического актера с оглядкой на те средства выразительности, что присущи балету. По аналогии с кордебалетом он утверждал концепцию «кордедрамы», призванную преобразовать традиционную «массовку». Хотя с Камерным театром были связаны самые значительные работы Якулова, художник не чувствовал его вполне своим и видел его нынешние достижения и будущие опасности несколько со стороны. В центробежных тенденциях, рвущихся за естественные границы театра, Якулов видел сдачу позиций драматического искусства. С полемическими перехлестами, преувеличениями он выступал авангардистом-охранителем родовой специфики искусства и полагал, что новый, современный театр, о котором так много спорят и которого домогаются, может возникнуть только органически, «путем зерна».

Сложные отношения связывали художника с конструктивизмом. Уже о первом его спектакле («Обмен» П. Клоделя, 1918), А.М. Эфрос писал: «Он дал театру первые решения конструктивизма. Он строил схему вещей. Предметные очерта-

ния сохранялись, но они были доведены до скелетного состояния. Мир состоял из ребер предметов. Природа, так сказать, голодала и высохла до прозрачности»¹⁵. Можно дискутировать о том, насколько полно «скелетное состояние» мира исчерпывало сценографию Якулова в этом спектакле¹⁶, но очевидно, что художник сделал решительные выводы из своего первого опыта. Все последующие работы, насыщенные светом и цветом, апеллирующие к праздничной природе театра, позволяющие говорить о «солнечной эстетике», были полны прямой полемики с иконоборческими аспектами конструктивизма, рвущегося покончить не только с эстетизмом, но и с искусством как таковым. Он был готов мириться с конструктивистской установкой Л.С. Поповой в «Великодушном рогоносце» как с феноменом предэстетическим, как с тренажером, но не признавал ее как факт искусства. Через увлечение конструктивизмом Мейерхольд пришел к отказу от сотрудничества с художниками как соавторами спектакля и ограничивался исполнителями своего «плана». В этом одна из глубоких причин конфликта Якулова с Мастером. Однако полемизируя с конструктивизмом, художник сохранил интерес к «конструкции вещи» и положил ее в основу своей сценографии, уравновешивая конструктивное и декоративное. Взаимоотношения Якулова и конструктивизма – тема столь обширная, полная парадоксальных поворотов и творческих противоречий, что ее не исчерпала даже содержательная статья Е.В. Сидориной «Этот сложный конструктивизм: Георгий Якулов»¹⁷. Она еще ждет своего исследователя, как и другая, контрастно связанная с ней тема якуловского имажинизма.

Функциональные возможности игровой сценографии были доведены им до совершенства в «Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока (1922), где трансформирующиеся конструкции «работали с актером и для актера. Они у нас на глазах подавали то, что надо было по ходу игры. Они выдвигали одни части, убирали другие, выкатывали площадки, спускали лестницы, раскрывали люки, строили проходы, находились всегда под рукой или под ногой вместе с балюстрадой, ступенькой, штангой, прибором»¹⁸. Якулов разрабатывал современную форму спектакля, в которой не было места ни историческому стилю пьесы, ни стилизации. Но его, казалось бы, необузданная фантазия не была беспредметной и учитывала, преломляя, показания среды и стиля. Он нашел новую форму традиции живописного театра, соединив ее с ощущением универсально-конструктивных, «миростроительных» возможностей сцены. Взаимодействуя с разными художественными течениями (кубизм, футуризм, имажинизм, конструктивизм), он ни к одному из них не примкнул, нигде не нашел пристанища. Вялая попытка закрепить за его искусством определение «изобразительный конструктивизм» не прижилась. Якулов остался внепартийным художником, сохранившим свое уникальное видение.

Г.Б. Якулов. Лекция

Я буду чрезвычайно субъективен. Никакими объективными выводами, кроме своего субъективного опыта, я, конечно, не оперирую. Все то, что я буду говорить, чрезвычайно субъективно. Я лично никогда не читал ни одной теории искусства и тем менее знаком с теорией или историей театра. Взгляды, которые у меня суще-

ствуют, исключительно субъективного порядка, не проверены на общем опыте, но проверены моим личным опытом. Я не историк искусства, но просто художник, который непосредственно творит. Поэтому я начинаю и имею право говорить и читать о театре, который я чувствовал и осознал во время революции [и который] еще не осознан современностью. Этот театр мы сейчас пытаемся осознать. В какой мере я теоретик – неизвестно. В какой мере я практик – всем известно. Но дело в том, что всякая теория, по-моему, сильна (и это не мой оригинальный взгляд) тогда, когда она вытекает из практики. Выводы, которые я делаю, сильны потому, что выведены из практики. Мы сейчас пытаемся теоретически осознать. Я сделал вывод относительно чрезвычайной субъективности своих взглядов потому, что есть два типа учения о театре: первый тип, который я защищаю, и второй тип театра, который защищают те, которые мне возражают. Меня всегда обвиняют в чрезвычайном эстетизме и в невероятном ретроградстве, считают эстетом и не считают конструктором. Но мои противники, к которым принадлежит и Мейерхольд, идеологически считали, что тот эстетизм, который был в эпоху Возрождения, нам не годен сегодня и не нужен¹⁹. В какой мере они правы, разберет история. Но я считаю, что в таком театре конструктивизма скорее, кажется, выступит Маяковский²⁰. Пока что «Тарелкин», «Рогоносец» не делают театра²¹. Почему это не театр? Потому, что всякого кавалериста, прежде чем посадить на лошадь, заставляют прыгать через «кобылу». Вы знаете, что это такая деревянная скамейка. Прежде всего ему надо размять свои мускулы, научить владеть своим телом, учитывать расстояния, а пока что иметь дело с мертвым каркасом. Но это не значит, что эту «кобылу» можно пустить на парад; и кавалерия, которая прыгает через деревьяшки, [и] есть кавалерия. Мейерхольд в «Рогоносце» показал замечательную вещь – прыгание через «кобылу», но это [только] развитие мускулов, а не парад. [Тогда как] театр есть парад всех рядов искусства. Здесь и литература, и музыка и пластика движений, здесь и живопись, но все это в такой конденсации, что ни одно не превалирует над другим. Чтобы достичь всего этого [парада], чтобы посадить кавалериста на седло и заставить его выровнять шеренгу, надо сначала заставить его прыгать через «кобылу», потом ездить без узды и без седла. Тогда он научится великолепно управлять лошастью. Такого кавалериста можно пустить на парад. В эпоху революции, когда театр перестраивался, естественным образом пришлось начинать с начала и вот [под]ходом к этому началу является «Рогоносец» у Мейерхольда, где дана новая «кобыла» – форма нового обучения актера. С этого начинается революционная академия. Я пляшу, так сказать, от печки, я не беру старый театр, я его не анализирую. Что предшествовало этому театру, этому «Рогоносцу»? Предшествовало вот что: если мы сравним «Рогоносца» с «Блохой»²², то мы увидим, при всех удачах актерских, режиссерских и художественных, что это все-таки постановка, которая к нам не принадлежит. Эта постановка, которая целиком всем своим существом лежит в эстетическом плане «Мира искусства». В том плане, который предшествовал плану революционного театра. Здесь такие художественные тенденции, которые были отражены театром. Тенденции «Мира искусства» шли вразрез с натуралистическими тенденциями предметного оформления, [когда] сущность театрального действия заключается в так называемой обстановке. Вы поймете, что под этим столом может быть и стул, но не в этом сущность, а сущность в том, что говорит ав-

тор. [Таково] предметное оформление, которого придерживалась школа Молодого театра²³ до революции и на смену которой шла школа Художественного театра. Заключается [оно] именно в том, что Малый театр искал натуралистическую школу, сущность произведения через передачу, так сказать, в звуковом смысле значения речи; а обстановку через самый предмет. На смену им пришел Художественный театр, [который утверждал] не предмет, а настроение, с которым эти предметы воспринимаются. Тут есть формальный сдвиг, который произвел Художественный театр. Настроение делает обстановку, а не наоборот.

Вот «Сверчок»²⁴, который [наполнен] такими музыкальными началами, [что они] делают предметы осмысленными. Не эти предметы значительны, а значительны переживания, которые тут имеются, и содержание не заключается в том, что есть какие-то предметы, а в тех настроениях, которые существуют в данный момент. Вот новая формальная школа, откуда пошла все дальнейшие эксперименты. В нашей области, в области живописи, случилась та же самая история. [Среди художников, двигавшихся] параллельно группе Станиславского, была группа, в которую входили Серов, Врубель, Левитан. Левитан был русским пейзажистом, у которого были сильные настроения, а не предметы, которые он описывал. В этом же было успех чеховского театра. Когда Чехов проходил через предметную характеристику, то у [театра] ничего не получалось. Но когда [театр] ввел звонок и т.д., то тут Чехов заиграл. Правда, он провалился на Императорской сцене²⁵. Но у Станиславского он заиграл. Психологизм смысловой был заменен психологизмом эмоциональным. Я иду так далеко, потому что трудно начать с места в карьер. Так началась эра целого ряда формальных школ. Основателем этих формальных школ в театральной области является Художественный театр, который раздвоился в наш период революции [на театр] Мейерхольда и [театр] Таирова. Мейерхольд взял моменты психологического порядка, перестроив те тенденции Станиславского, которые появились у него в чеховских темах. Тот же реализм, который был у Левитана, был снабжен настроениями другой школы, чисто декоративного порядка, представителем которой являлся Таиров, взявший только эмоциональную школу. Сейчас рано делать заключения, [ведь] эти театры не сказали последнего своего слова. Но «вилка» была чрезвычайно обозначена этими двумя театрами.

В Художественном театре было несколько тенденций. Он ставил не только Чехова, [но и] «Синюю птицу» и т.д. Его искания разлагаются на два основных момента: один момент – это новое психологическое истолкование, а [не] чисто смысловое. Поэтому он стал революционным театром, [а не] потому, что ставит «Рычи, Китай!», «Д.Е.»²⁶ и т.д.

Другой [театр] ищет новых эстетических путей, как ищет Камерный, иногда впадая в чрезвычайно большие ошибки, [ибо] ищет только ритмического существа. В Камерном театре скажут слово и делают два-три движения, в то время как этого можно и не делать²⁷. Поэтому Камерный театр переходит к декадансу и грешит большой дансантичностью. Там больше танцуют, чем играют, там не говорят, а поют. Пока лучшее, что сделал Камерный театр, – это, конечно, «Жирофле»²⁸, где надо не говорить, а танцевать. Лучшее, что сделал Мейерхольд, несмотря на обилие движений, он провел одно подлинное начало, для вас актеров, начало мимическое.

Есть два начала, я говорю о плане сценическом.

Одно начало пластическое, которое приводит к опере, оперетте, балету, к которому пришел Камерный театр и пытался перестроить его в драму. Но драмы все-таки не получилось.

Есть другое начало – мимическое²⁹, на чем держится Мейерхольд. При всех отрицательных сторонах постановки в целом в его «Бубусе», «Мандате», «Д.Е.» все-таки есть поразительные моменты, есть ясное и четкое мимическое начало³⁰. Это мимическое начало есть начало драматическое, есть начало драматического актерского действия, откуда происходит пантомима, не та, что в «Покрывале Пьеретты»³¹, а та пантомима, которая создает чистую эксцентрику³². [Подобно тому как в кино те или другие переживания изображаются мимически.] Сложность заключается в том, что все то, что смешивалось в первые моменты новаторства (балет, опера, драма, трагедия), сейчас переходит в зону дифференциации – отделения. Мейерхольд очень сильно грешил в целом, с моей точки зрения, тем, что он часто переносил цирк в театр³³. Точно так же, как брал театральные принципы и переносил их в цирк. Это неправильно с точки зрения чисто формальной, ибо всякий зрительный зал или структура его рассчитаны на тот или другой парад спектаклей, и этот парад никоим образом не должен нарушаться. Если я заставлю скаковую лошадь бежать и беговую скакать, то я не создам новаторства. Могу создать новый тип упряжи, ипподрома для лучшего развития лошадей, но не могу заставить скакать беговую лошадь и наоборот. Вот [в чем] большой грех театралов, которые не разобрались в форме, в границах, что в значительной степени запутало современный театр. Поэтому, говоря о театре революционном, можно делать упор на отдельные моменты театра, но нельзя [проводить] последовательно [во всей] постановк[е], как это делают современные теоретики. <...> «Рогоносец» был силен [не] в дансатном принципе, который был проявлен в «Брамбилле»³⁴. Он был сделан по-новому.

Если «Мир искусства» искал стилизации, то [Камерный театр] просто искал стиля Гофмана. Первый случай спектакля, который искал внутреннего стиля Гофмана, а никак не внешнего. Когда-то художники «Мира искусства», подходя к какой-нибудь теме, к пьесе искали исторических источников. Это были поиски исторического стиля, но не были поисками внутреннего стиля, стержня, так сказать, произведения.

За «Брамбиллой» шел спектакль в студии Вахтангова, где обозначилась новая трактовка комедии дель арте³⁵, [когда] режиссер [нашел] внутренний стиль. Вклад Вахтангова был очень значителен. Он совершил большой поворот в истории революционного театра и в сознании рабочих, в том смысле, что, возрождая комедию дель арте, он понимал, что актер, игравший во времена Гоцци, был одет уже в театральные костюмы. Если вы себя перенесете в эпоху Гоцци, то вы почувствуете себя в театре. Но тогда актеры не одевались в [римские тоги], они ходили в нормальных костюмах. Большое завоевание Вахтангова в том, что он [использовал] фрак, так как фрак для нас есть театральные костюмы, ведь по улицам во фраках не ходят. Видоизмените какую-нибудь деталь, чтобы оно было вполне приемлемо для современного зрения. Это был свободный подход к стилю. Это был второй этап [после «Брамбиллы»], где свободно подошли к стилизации, и он [Вахтангов] пошел этим путем. Он нашел стиль комедии дель арте через современность, т.е. он ухватил то, что надо ухватить. Нам Шекспир не интересен, нам интересен его внутренний стержень, потому что в разные эпохи в разные костюмы одевались актеры в вещах

Шекспира. Шекспир – автор, который не стесняется подать фигуры в каком угодно виде. Шекспир несколько не считается с историей, он определяет чисто звуковым образом и [соединяет] начало ритмики с началом [чисто] смысловым. Идя таким способом, он помогает зрителю понять, что это за фигура, что это за образ. В этом смысле «Турандот» была очень крупным поворотным пунктом в истории театра. Вахтангов пошел <...> стилем внутренним, а не наружным. Развивая идею Вахтангова дальше, Мейерхольд дает «Рогоносца». Он дает «кобылу», о которой я говорил, но он, сделав, ее обыгрывает. Он ищет внутреннего смысла произведения, а не внешнего, он ищет обновления спектакля не по наружному виду, а изнутри.

Если взять «Брамбиллу», «Турандот» и «Рогоносца», то [в первом случае] Вы получите очень точную формулу раскрепощения изнутри Гофмана. Следующий [спектакль] – переход Вахтангова к раскрытию [внутреннего] стиля комедии дель арте в третьем случае – та же самая комедия дель арте, но в современности, именно в советской современности. Таков «Рогоносец». Четвертый спектакль это «Жирофле», где дается новый декоративный стиль³⁶, стиль в плане карнавала. Это не драматический спектакль – это оперетта. Спектакль, который вскрывает новый гротеск, так как нам образы старого гротеска хорошо известны. Весь театр, который был до сих пор, и та же самая «Блоха» – это не новый гротеск, это – старый гротеск. <...> Лепка прекрасно сделана, талантливо. [Но нового слова в истории революционного театра в ней нет.] Когда Станиславский просмотрел «Блоху», он сказал, что так делал Балиев³⁷, так может делать кабаре, но Художественный театр не имеет права так делать. Что касается Мейерхольда, то внутри [«Рогоносца» существует] совершенно современный спектакль. Но что касается внешнего оформления, то это еще не спектакль, а только приготовление к нему. Вот в основных чертах та линия, которую можно назвать линией драматической. Не знаю, что еще будет по этой линии, и боюсь говорить. Но по внутреннему моему ощущению, по этой самой линии соединения двух начал – пластического и мимического – пошел и Ваш спектакль «Шейлок». Мне лично он очень нравится, но так как в этом спектакле я сам грешен, то, конечно, сейчас делать вывод очень опасно. Но думаю, то, чего он достиг, будет говорить о Ваших способностях и о нас, руководителей. Думаю, что Сахновским найден верный, чистый театральный путь. Таиров, сделавши «Жирофле», изменил ей и перешел на конструктивизм³⁸. Я с этим принципом не согласен, его не понимаю, но полемики по этому поводу поднимать не буду. В «Шейлоке» мы с Василием Григорьевичем старались эту линию воссоздания драматического театра повести дальше. Чтобы быть более ясным, я скажу, что всего имеется два принципа. Запомните эти два принципа раз и навсегда: принцип пластический и мимический. Принцип пластический – это дальтонизм. Этот принцип абсолютно гениальный и абсолютно театральный, но годен он как реконструктор балета, оперы и оперетты и какими-то очень отдаленными чертами соприкасается с драматическим театром. Крах и внутренняя трагедия Камерного театра заключается в том, что он принцип исключительно ритмический, эмоциональный взял за основу и за завершение. Таиров совершенно не имеет ни одного актера-мимиста: кроме движения, дансантиности, вы там не увидите ничего. Выразительность жестов отсутствует совершенно, а также и лица. У них существует пение, чтение монологов и т.п. И, конечно, такой театр, когда он берется ставить «Грозу» по Островскому³⁹, он создает большую грозу самому театру в дальнейшем

движении. Почему это случилось? Только потому, что в основе Камерного театра лежит начало, годное для оперы и оперетты, что он доказал постановкой «Жирофле». Он понял «Жирофле» как надо, но по части драматической и трагической он ничего не сделал. У него существует начало пластическое, а не мимическое. Сколько он ни разговаривает об актере, драматического актера он не понимает. Что же касается Мейерхольтца, то он полная противоположность Таирову. Это крупнейший, по-моему, мимист. Отдельные мимические положения в «Мандате» и «Бубусе» очаровательны. Когда вы видите в «Бубусе» персонажа, который ничего не говорит, он вам все-таки понятен. Ему и слов не надо. Он и [так] чрезвычайно выразителен. Это может дать один режиссер из существующих в России, в Москве – Мейерхольтц. То же самое обаяние в «Рогоносце». Там каждое движение поразительно. В «Лесе»⁴⁰, когда маленький турчонок подыгрывает под столом, посмотрите, как он движется. Все это, право, изумительно сделано, с громадным вкусом, с колоссальным знанием мимической природы. Можно в целом Мейерхольтца признать или не признать, но в этой области Мейерхольтц – единственный и поразительный режиссер. Точно так же, как поразителен Таиров, при всем моем отрицательном отношении [к нему], [не смотря на то, что он] – мой личный друг, с которым я много времени провел вместе. Пластические моменты у него изумительны; все моменты у него чрезвычайно связаны с музыкой, у него все использовано, каждый отдельный момент у него изумителен. «Жирофле» – изумительный спектакль в смысле владения массой. Я говорю об этих началах, потому что вам не вредно, и даже, я бы сказал, необходимо знать и думать [об этом]. [Ведь] то, что я говорю, является следствием моего опыта, накопленного за время революции.

Итак, мы видим совершенно ясно, что если «Рогоносец» является мимическим произведением и лучшим произведением в плане актерского действия, то «Жирофле» есть совершенно равный по силе спектакль, но созданный для массового движения. В «Жирофле» решается проблема пластического порядка. В сущности говоря, дальнейшие неудачи, которые постигли театр, на 30% могут быть отнесены за счет недостатков со стороны театральных работников, а на 70% должны быть отнесены за счет недостатков драматургов. Трагедия нашей работы над театром, который существовал, [в необходимости] перестроить, очистить трагедию, мимодраму, комедию. Режиссура в этом смысле в двух случаях нащупала настоящий театр. Но никто из нас, будь мы семи пядей на лбу, не может создать новой драматургии. Когда Мейерхольтц ставит «Лес» Островского, он совершает большое насилие над ним, и тогда он через Островского ищет «Дон Кихота», переносит в план эпического спектакля, восходя к испанскому народному театру⁴¹. Вы же понимаете, что он совершает колоссальное насилие. Ему приходится анатомизировать Островского и вынимать сердце.

Я перейду ближе к вам. В чем я вижу удачу в работе Сахновского в плане чисто культурном. Я не боюсь неуспеха «Шейлока». Считаю, что здесь в культурном отношении сделана большая работа. Эта работа заключается в том, что, перебирая авторов, мы много раз брались за Софокла (я ставил «Эдипа»⁴²), но дело в том, что точно так же, как нельзя восстановить сейчас эллинов, так нельзя возродить Софокла на сцене. Такой спектакль может быть перенесен в план оратории. Мы войдем в костел и послушаем пение и получим эстетическое удовольствие. Значит, если мы [так] берем «Царя Эдипа» или подобный ему спектакль, то [такая] ора-

тория может быть отнесена и к «Вечному жиду»⁴³. Ведь в католических церквях в Страстную неделю разыгрываются мистерии мучений Христа, и это делается в плане религиозно-эстетическом. Когда делается такой спектакль, как «Вечный жид», [отбрасывается] совершенно религиозная сторона этого дела⁴⁴, ибо логика в прошлом была известным обозначением настроения народа. [Когда] в ближайшем будущем будут изучать логику, будут смотреть на логику как на нечто, что совершенно оформляет ту или другую национальную психологию. Мы сейчас в Советской России находимся в стадии, когда логика связана с мистицизмом, но если отбросить мистические верования, то, конечно, точно так же, как Моисей характеризует иудаизм, Конфуций Китай и Магомед Аравию и т.д. Но это есть стиль того самого пластического действия и образа, который был найден Гордоном Крэггом⁴⁵, потому что он искал этого начала. Ошибка Камерного театра в том, что он, что называется, не держал линию. Если он держал линию на Дункан⁴⁶, он должен был эту линию вести дальше. Он должен был создать советскую мистерию⁴⁷. Вина и колоссальная историческая и культурная [ошибка] театра Таирова в том, что он больше шел за злободневностью⁴⁸, за мелкими журналами, чем старался проследить за своей линией и суметь создать героический план революции. В героическо-эпическом плане была дана «Иудейская вдова», которая взята целиком из трагедий «Эдип» и «Олоферн»⁴⁹. Я так считал и увидел, что это есть образ трагикомедии. Когда я начал читать Георга Кайзера, я увидел, что это сильно героическая вещь. Это был спектакль, не признанный советской прессой⁵⁰. Это был спектакль с большим эпическим размахом и был поставлен как некая трагикомическая мистерия. И здесь дансанный принцип имел законное основание.

Если у вас в дальнейшем встретится такой спектакль, то, конечно, вы вправе будете применить принципы, которые были заложены в «Вечном жиде» и в «Иудейской вдове».

Но, так или иначе, мы обозначили с вами несколько принципов, которые существовали в театре советском. Это три принципа: один принцип чисто мимический, драматический («Рогоносец»); другой принцип чисто пластический, годный для оперы и оперетты и мистерии («Жирофле»); третий принцип, который ждет еще своего будущего, который не получил своего оформления⁵¹, это путь по которому шли «Вечный жид», «Иудейская вдова», и четвертый принцип, который, на мой взгляд, обречен на гибель, хотя, может быть, я не прав, это принцип «Мандата», «Рогоносца», театра Сатиры⁵² – это кино-театр, ревью, который лишил театра его собственных позиций⁵³. В бытность свою в Париже я видел много таких ревью. Они оправдываются тем, что у них имеется до 500 голых женщин. Но все это строится не на театральном принципе. В смысле монтажа они устраивают всякие ухищрения. В один момент на сцене появляется бассейн, женщина, зеркало, так что та лужица, которая существует в «Рычи, Китай!», – только жалкое подобие. Вот так поставлен «Рычи, Китай!». Это плохой немецкий мюзик-холл, когда сидящие не понимают, почему им не дают пива. Но, конечно, это не театр. Не всякое театральное помещение есть театр. Я об этом отказываюсь говорить. Я не считаю нужным брать европейский мюзик-холл. Правда, несомненно, что они возьмут очень многое [из] наших достижений и приспособят по-своему, чисто технически. В этом не сомневаюсь. Но, когда мы начинаем у них брать, то получается «Рычи, Китай!».

Я сделаю маленький перерыв, вы мне зададите несколько вопросов. Как будто я обо всем поговорил. Я говорил, что представляет собой «Шейлок». Представим о нас судить публике – мы друг друга не судим. Несомненно, здесь найдено, что в наших современных условиях показать, каков античный исторический спектакль, является трудностью очень большой. Оставляю для Василия Григорьевича психологическую структуру «Шейлока». Шейлок толковался как персонаж комический, полутрагический и т.д., [но это дело режиссерской трактовки] философского произведения. Моя работа заключалась в помощи Василию Григорьевичу в смысле технического осуществления. Курицу можно приготовить очень хорошо, но ее нельзя будет есть, и можно подать ее плохо приготовленную, но в красивой обстановке, и съешь ее с удовольствием. Так что, говоря о театре, приходится принимать все условия во внимание. В формальной части я пришел на помощь Василию Григорьевичу. Как бы вы ни чувствовали вещь, вы ее осознаете после того, как зрительный зал ее [вос]примет. Я представлял себе отдельные сцены, отдельные фигуры, но в целом я все же не понимал, что же это за спектакль. Спектакль очень интересен по стилю, потому что он идет по стилю, о котором я говорил и который был в «Рогоносце» и «Жирофле», по методу вскрытия внутреннего стиля спектакля. Идти целиком за Шекспиром не приходится, брать и воскрешать в том театре, который был при Шекспире, неправильно, потому что [ныне] обстановка совершенно иная. Нужно пойти через попытку вскрыть внутренний стиль, а не наружный. Та группа «Мира искусства», о которой я говорил, всегда идет через подражание внешнему стилю. Принцип совершенно увядший для нас, потому что театр такая штука, куда зритель непосредственно переходит из трамвая современности. Внешняя жизнь современного человека не соответствует шекспировскому театру, если [буквально] его восстанавливать. Всякий театр ищет своего собственного оформления, потому что современный зритель, окруженный современными предметами обихода, до известной степени приучен и в смысле слуховом и звуковом и в смысле техники к тому, чтобы видеть вещи так, а не иначе. Я говорю о внешнем оформлении. Должен сделать маленькое отклонение в область своего собственного искусства, в область искусства живописи. Мы знаем о зависимости людей от экономических условий, о которой вам говорят марксисты. Как животные, так и рыбы, живущие на различных глубинах, имеют различную структуру глаз и в зависимости от давления воды имеют ту или иную форму. То же самое происходит и с людьми. Человек, живущий среди гор, в котловине, где масса испарений, видит вещи несколько иначе, чем человек, живущий у моря. Затем человек живший, как элин, среди природы, имеет иную структуру глаз, чем человек средневековья. Если греческий театр, [лежащий] несколько в котловине, был естественной воронкой, то у средневекового зрителя, жившего на узких улицах, как, например, в Италии, где улицы были такими узкими из соображений обороны, не шире ваших ступей, то и глаза у итальянцев совершенно иные. В связи с этим, как все имеет в природе определенный темп, то и в нашем искусстве [существует] скорость и последовательность впечатлений. [Такой] быстроты, темпа, [как в] эпоху Возрождения, не существовало для греков.

Например. Обычно мы усматриваем в человеке не все его движения, а только некоторые. Наш глаз пульсирует с определенной скоростью, и эта скорость переменна. Я говорю об этом, потому что, если вы рассмотрите греческое искусство, поэзию и музыку, то вы увидите технический размер. Если вы установите метроном, то вы уви-

дите чередование ударов – интервалов, так же, как и в греческой культуре, музыке и поэзии. Общий ритм и есть стиль. Когда мы говорим о современности, то [насколько быстрее] движется колесо автомобиля по сравнению с колесом арбы или колесницы, настолько глаз современного зрителя видит быстрее, чем видел глаз эллина. Это происходит оттого, что существует закон инерции, по которому, если я ударю кого-нибудь по шее, то он волей-неволей сделает несколько движений.

Когда вы увидите в современном городе Европы эту страшную быстроту зрительного [восприятия], переживания впечатлений, то вам станет совершенно очевидным, что размеренная греческая трагедия, рассчитанная на целый день, не подходит для нас. Затем кинематограф, который в значительной степени отражает современность, наряду с тем, что он дает обилие кадров, мизансцен, дает и очень большую пульсацию глаза. Современный зритель заражен всем этим и ищет новых форм спектакля. Как я говорил, новых форм в драматургии мы никак не найдем, ибо нет ни одной драмы, которая могла бы равняться по техническим приемам ни с «Рогоносцем», ни с «Жирофле», ни с «Турандот». Такого драматического произведения мы не имеем, поэтому приходится обращаться к классикам. Что же нас общит со средневековым? Как это ни странно, быстрота передвижений, быстрота смены впечатлений, которая связана с современным человеком – они роднят с Шекспиром, с Гомером и т.д. потому, что у нас эпический охват жизни. Узкий театр Чехова, как, например, драма «Дядя Ваня», никоим образом нас не может тронуть. Мы можем ставить очень широкие проблемы перед собой. Драма Шейлока нас очень трогает потому, что [если] снять с него одежду еврея, то это будет человек протестующий. Шейлок – внутренний революционер. Способы, которыми он действует, – это дело, но идея его такова, что надо раскрепостить не самого себя, а угнетенное еврейство. Идея эта в значительной степени революционна. Наша революция имеет два начала: одно начало – пафос, революционная устремленность, а другое – это, так сказать, тип способа самого действия. Так что тактически Шейлок для нас совершенно чуждый человек, но идейно он очень близок современности.

Перехожу к следующей части. Задачи этого спектакля. Что значит быть современным? Быть современным значит снабдить максимально легкой установкой и дать ту кинематографию, которая была бы приемлема для современного зрителя. Прежняя театральная установка, опиравшаяся на характеристику действия через предметы, как, например лес, горы и т.д., – это все, конечно, недействительные театральные приемы, потому что это приемы панорамные. А самым убедительным в спектакле является развитие его действия. Значит, декорация в данном случае должна была дать два момента, т.е. три в данном случае: первый момент (но это два сродных момента) – замок Порции и вид Венеции, примерно однородные, и другой момент – здание суда. Перед нами лежала необходимость дать Венецию. Почему? Потому что если вы скажете, где вы провели лето, скажем в Ялте, то вам ясно, где был человек и какое было настроение, а я скажу, что сидел в мастерской, и это – ясно. Значит, должен быть намек в декорации, где происходит действие. Если мы даем Венецию, вернее не даем, а намекаем, то для того, чтобы показать, что для Шекспира, жителя туманной Англии, Венеция то же самое, что для нас Ялта. Настроение всех венецианцев, для Шекспира по крайней мере, рисовалось, как и нам [рисуеться] настроение жителей Ривьеры, Сухума, Батума, Сочи и т.д. [Чтобы показать это легкомысленное настроение, которое

создавал Сахновский], нужно было дать очень легкую ажурную декорацию. А легкомыслие почти [граничило с] «Жирофле». Мы старались удержаться, чтобы не дать оперетту, но все-таки надо было дать обстановку большого легкомыслия, большой жизнерадостности и беспечности и противопоставить Шейлока. Он, собственно, настоящее свое место находит в зале суда, ибо он живет этим судом в течение всего спектакля. Он заключил договор, и настоящее место, так сказать, Шейлока есть суд, где он ищет справедливости. Вы видите в декорации совершенно ясное противопоставление. Вы видите, что непомерно грузна декорация суда, по сравнению со всей предыдущей⁵⁴, ибо здесь единственный момент, где вскрывается вся трагедия Шейлока. Понятно, что декорация должна подыгрывать актеру.

Между прочим, я должен сказать об этом очень важном принципе, развивать который сегодня детально я не буду. Запомните, что принцип кинематографии, о котором принято говорить как о достижении современности, давно известен. Когда вы смотрите, как лошадь движется, видите, что движение лошади буквально кинематографически развивается⁵⁵. Не буду развивать этой темы сейчас, но скажу, что эта штука и на театре существует.

В чем же выражается кинематографичность данной постановки и кинематографичность «Жирофле», и в чем провал, с моей точки зрения, декоратора. А вот в чем: актер может быть статичен, а декорация должна быть подвижной. Школа Таирова, где каждая [перемена] сопровождается движением [актера], неправильна. Надо давать минимум движений, чтобы впечатление сильнее фиксировалось у публики. Чем статичнее актер, тем динамичнее он производит впечатление на зрителя. Курьезный анекдот существует. Когда Эрнест Сальвини⁵⁶ играл в театре и когда он грешил, то он заявлял, что зритель грешит. То же самое и у [пропуск в тексте]. Этот человек играл царя Эдипа 60-летним стариком маленького роста, а производил впечатление человека громадного роста и одна часть лица у него парализована. В момент, когда Терезий говорит, что он убийца отца, он подставляет парализованную часть лица к публике⁵⁷, и от этого получается изумительное впечатление, так как живой глаз так глядеть не может. В царе Эдипе он сделал не больше 50 движений, но достигая колоссальнейшего впечатления.

То же самое происходит и в декорации. В нашем спектакле «Шейлок» мы и старались, не знаю, в какой мере это удалось, разгрузить от всего лишнего, однако не прибегая к схоластическим приемам, какие есть в «Рогоносце», потому что это не спектакль, а формула спектакля. Мы намекаем на то, что действие происходит в Венеции самым внешним стилем и той легкостью, которая свойственна Венеции.

Скажу вам одну мысль, которая вам обязательна. Каждая эпоха имеет [свой ритмический рисунок]. Египет свой, Возрождение – свой и т.д., который можно рас[познать] по метроному. Объясняется это просто. Если вы сделаете столько-то ударов, то скорость у вас такая-то и т.д. Таким образом, каждое искусство имело свою ритмику. Египтянин видел предмет, когда он стоит, а китаец видит предмет примерно так, как видит современный фотограф. Если остановить кинематограф, то люди получатся в ужасных движениях. Нам кажется, что таких движений нет, а китаец их видит. Глаза китайцев обладают той страшной остротой, которой у нас нет. Египтянин ничего не понял бы в таком движении. Египтянин знал только четыре счета, фас или профиль.

«Шейлок» до [сцены] суда во всей декорации предусматривает быстроту темпа. [На протяжении сцены] суда ритм меняется, сцена становится тяжеловесной. В «Иудейской

вдове» была задача противопоставить истеричность Иудеи силе и воинственности Ассирии и Вавилонии. Так была построена пьеса. Ассирийский лагерь после лирической декорации [Иудеи воспринимается как] одержимый зверь. У нас пьеса распадается на два совершенно [разных] момента. Первый момент интриги: мы не знаем, куда свернем. В последнем акте мы показываем, что трагедии нет, и перебрасываем сразу публику в другую декорацию. Вот что можно назвать конструктивизмом. Конструктивизм эстетический и сценический именно заключается в том, чтобы как-нибудь намекнуть зрителю на тот характер обстановки, в какой живет и действует данное лицо⁵⁸, и декорация должна идти за актером, а не актер за декорацией. Прежний принцип дореволюционного театра заключался в том, что актер играл в декорации. Принцип, который мы устанавливаем в период революции, – декорация идет за актером. В этом смысле не прав Мейерхольд, потому что в оформлении декоративной установки в «Рогоносце» воскрешает старый принцип – он обыгрывает актера, а не наоборот. В «Шейлоке» же мы [стоим на том], что декорация [играет вместе с актером].

Последний вопрос очень сложный. Вопрос о костюме. Дело в том, что эксперимент Мейерхольда в «Рогоносце» и Вахтангова в «Турандот» были блестящими диверсиями, но войны они не выиграли. Они еще не обозначают победы на всем фронте современного театра. С театральным костюмом что-то надо сделать.

С костюмом творится то же самое, что и с декорацией. Не актер должен обыгрывать костюм, а костюм должен играть вместе с актером, потому что в ином случае будет портить ему. Костюм для актера то же самое, что уздечка для лошади. Надо найти такой костюм, который бы не мешал актеру во время движения. Актер у Таирова движется по кривой, а костюм статичен⁵⁹, тогда как актер должен быть статичен или костюм должен быть таким, чтобы не мешать актеру двигаться. Такой принцип удалось найти в «Жирофле». Трико – современный театральный костюм, но там это гротеск.

Мы дали новый гротеск, но это только гротеск. В этом стиле вы не сыграете комедии, драмы, которая переходит в трагедию. Значит, надо найти такой принцип, который бы не выводил зрителя из театра, оставлял бы ощущение театра и какой-то чертой был бы близок к современности.

Всякие пробы сделать «Гамлета» на современный лад – макулатура самого плохого смысла. Нам приходится держаться очень небольшой части Шекспира. Но внутренний стиль Шекспира не историчен. Шекспир не берет определенной эпохи, не берет состава определенной нации. У него, например, происходит действие в Далмации и действует в нем английский констебль, что дает нам право идти мимо этого.

Фактически в истории венецианцы образовались от купцов, это беглые патриции, которые превратились в патриотов и разбогатели. То же самое во Флоренции. Отсюда вытекает вид купеческой молодежи. Что же касается женских костюмов, то у нас была задача дать венецианский характер костюма, но не исторически. Потому что современный человек и движения современной артистки далеки от движений венецианских. Одеть нашу артистку в костюм венецианки, [и получится] та же самая кастрюля. Но я должен сказать, что у нас в России люди вообще привыкли мыслить очень свободно и не признавать традиций. На Западе не так.

Все новаторство костюма исходит от античности. Вся новизна женского костюма заключается в том, что современная женщина носит такой костюм, который раньше носил мужчина. И этот процесс идет очень [давно]. Они брали мужской

венецианский костюм и прилаживали к женщине, а теперь они прилаживают античную тунику и т.д. Но тут они, конечно, комбинируют и затрагивают венецианские моды. Если бы мы хотели пойти по линии реконструкции костюмов, где были кое-какие элементы от Италии, <...> которую [Шекспир] никогда не видел, хотя о ней писал. Так что у него Венеция ангажирована. Общее между Англией и Венецией только то, что обе у моря. Жизнь у моря отлагает в природе человека кое-какие черты. В костюме мы искали максимально простую форму, которую нашли в трико. Более идеальной формы для актера нет. Затем приводим [костюм] к современности и вместе с тем даем малый намек на то, что это Шекспир, и на то, что это венецианцы. Причем этим костюмам противопоставляются две фигуры, которые выпадают из спектакля, – Шейлок и Тубал. Они сделаны чрезвычайно строго, в них нет ничего от легкомыслия и карнавала, а есть сосредоточенность. Они чрезвычайно строго сделаны, что находит свое место и оправдание в здании суда.

Таким образом, костюмы связаны в своей конструкции с общими принципами, которые заложены в декорацию.

Теперь вы видите, что весь спектакль построен на контрасте. Это есть основной принцип на театре, и этот контраст разрешается в костюме Шейлока, а в декорации он разрешается в зале суда. Я полагаю, что пока достаточно.

ВОПРОСЫ И ОТВЕТЫ

[Вопрос:] Могла ли и должна ли была наша студия при ее актерских возможностях ставить «Шейлока»⁶⁰?

[Ответ:] От этого вопроса я должен частично уклониться, потому что мне очень многое нравится в этом спектакле. Но об этом будет судить зрительный зал. Я считаю, что она [студия. – В.И.] должна работать в этом направлении и должна браться за это. В данном случае мы лично видим в этом [спектакле] победу студии. И вот почему. Я имел дело с «Габимой», вам противоположной как будто в некоторых частях⁶¹, но все-таки несколько сродной. Я должен сказать, что тот фольклор, на котором вполне естественно держится Грановский⁶² и Еврейский театр, в котором очень много постановок Альтмана и Шагала⁶³, – это «Гадибук»⁶⁴. Я нахожу, что в этом плане сделанная и вами постановка блестяща⁶⁵, которая меня больше удовлетворяет потому, что у нее большой размах. Я был в Галиции в еврейских местечках, знаю еврейское гетто. Должен сказать, что меня чрезвычайно порадовала как декоратора ваша постановка, потому что она очень здорово выражает холмистую природу местечек. Но не только в смысле конструкции она очень хороша, но также в смысле поразительности пейзажа. Пейзаж передан блестяще. Должен сказать, что одним из существенных признаков декорации является принцип включения времени в пространство, выражаясь отвлеченно. Что это значит? Это значит вот что. Перед вами стол, если пройти по прямой линии, равной длине стола, то расстояние небольшое, а если вы попробуете ходить кругом, то сколько шагов получится? Всякое театральное действие построено на том, чтобы определенное количество времени вести зрителя, но раз времени у вас мало, надо как-то обманывать зрителя. У вас были созданы кривые волнообразные дорожки, при помощи которых вы на своей маленькой

сцене достигли той кинематографии, о которой я говорил. Эта постановка очень кинетична. У нас путают кинетику с динамикой⁶⁶. Первое: она чрезвычайно точно и верно передает самый пейзаж, примерно холмистые еврейские места. Второе: она дает возможность режиссеру развить впечатление известного эпического настроения благодаря тому, что перебрасывает зрителя с одного конца сцены на другой. Фактически на сцене расстояние маленькое, а для публики кажется большим. Я считаю, что блестяще понят кинематографический принцип. Я приветствую эту постановку, потому что она завершает поиски «Габимы» и «Гадибука». Вахтангов не мог избежать моментов чисто андреевских⁶⁷. Я скажу как очевидец черты оседлости, что она у вас действительно есть, а андреевщины никакой нет.

[Вопрос:] Имеют ли наши актеры, по вашему мнению, достаточную подготовку для игры Шекспира вообще и «Шейлока» в частности?

[Ответ:] Я думаю, что на этот вопрос лучше ответит Василий Григорьевич [Сахновский]. Если Шекспира нельзя для современного зрителя оформить в плане исторической верности костюма, то, следовательно, его надо решить в костюме нам знакомом. Между тем «Шейлок» удален от исторической верности и все оформлено в смысле близости к современному зрителю. Где решение – историчность или современность?

Вообще говоря, о современном костюме [решения] не имеется. [Есть] форма для женщин – короткое платье и туника, а мужчины ходят как бог на душу положит. Так что, что касается историзма, то он заключается в следующем. Могу вам дать Шекспира, приближаясь к XV веку, могу дать, приближаясь к XVIII веку. Так что разговор о современности и несовременности может быть так трактован в плане политического разговора. Мейерхольд говорит, что для театра синяя блуза – это все и больше ничего не надо⁶⁸. Но в «Лесе» он дает уже костюм (*аплодисменты*). Потому что папахи не оденешь с синей блузой (*смех*).

Должен сказать, что этот вопрос очень ядовитый. Я недавно расстроился в Доме печати из-за этой темы⁶⁹. <...> Нельзя современность рассматривать под углом трех лет. В этом смысле наш костюм [в «Шейлоке»] современный, но не уличный. Он современен в том смысле, что он по-современному разрешает театральный костюм. Большого мы не обязаны делать.

Относительно зрителя я скажу следующее: в основе всяческого новаторства в театре я исходил из простого положения – в цирке несмотря на то, что зритель находится против зрителя, а в середине актер, вас не смущает римская одежда, [которая] великолепно уживается с котелками, цилиндрами и т.п.

Есть один большой и важный принцип в театре – перебрасывание зрителя на сцену или актера в зрительный зал. Про Мейерхольда состригли так, что у Мейерхольда актеры в публике, а зрители в театре Корша⁷⁰ (*смех*). Принцип здоровый, но он плохо был решен Мейерхольдом. Я ему указывал на основную ошибку. Она в том, что декорация обыгрывает актера. Этот принцип существует у так называемых эксцентриков. Вот сцена играющей декорации. В Эрмитаже, например, затемняется сцена, ставится зеленая скамейка и фонарь. Вот вам картина бульвара: выходит пьяный фронт, подходит к фонарю, обхватывает его, и столб качается. [Таков] принцип играющей декорации – пьяный качается и столб качается. Это есть принцип перебрасывания публики сюда. Если я приду пьяный в помещение, то у меня все будет качаться, будет по два лица и т.д. Когда играет пьяный на сцене, а сцена молчит, ясное дело,

что я смотрю объективно, а когда декорация начинает делаться «пьяной», получается другое впечатление. Такой принцип должен быть и в costume.

Когда я в Париже показывал наших красноармейцев, то они говорили, что это Россия XV века. Значит, разговор о современности существует для тех людей, которым нужно заработать деньги за разговоры.

[Вопрос:] Если вы говорите о двух сценических принципах, пластическом и мимическом, то куда вы отнесете речь и какую роль речь играет в обоих этих принципах?

[Ответ:] Видите ли, ведь та школа, которую возглавляет Камерный театр и которая пыталась дать «Федру»⁷¹, школа не новая, школа французская, [школа] Муне-Сюлли⁷². Он вышел совершенно статичен, произнес монолог совершенно почти без движений, он сделал только два движения. В момент ужаса он сделал один поворот, но он пел, а тогда в Москве были дни, когда свирепствовал «Царь Федор»⁷³, люди ночевали у театра, для того чтобы достать билеты на этот спектакль. Я против Муне-Сюлли, я говорил, что это принцип ложноклассический, хоть и бывший в Греции.

Когда оратор говорил на Красной площади (это теперь имеются усилители, а раньше их не было), ему приходилось иногда раз[бивать] слова на слоги, чеканить и петь. Принцип этот, может быть, еще вернется в жизнь и, может быть, еще вернется на театр. Но мы, кажется, остановились на полпути, и Камерный театр тоже. Есть некоторые вещи, которые нужно петь, например «Вечный жид». Создать из него трагическую мистерию, отбросить все драматические элементы и создать оперу на голос-речитативе – это имеет будущее. Муне-Сюлли был колоссальный актер, и он пел. Был итальянский актер, который играл Отелло. Человек он был колоссальный, и голос у него был колоссальный, но он был некультурный малый с небольшим талантом. Отелло он играл потому, что сам он был... мавр⁷⁴.

Вот что значит тот принцип пластического начала, который в конечном итоге развивается в опере, ибо опера развивалась из католического храма, где говорят проповедники. Вы сами понимаете, что при такой речи вам особенно суетиться не приходится. Когда говорят так громко, когда поют, то тут не требуется игры, игра может быть и может не быть.

Шаляпин в лучшей своей арии в «Севильском цирюльнике» поет сидя, но в своем пении он разворачивает весь демонизм, всю силу клеветы⁷⁵. То же самое может быть и в искусстве речи. [Есть] выразительность музыкального характера, есть и другая выразительность. То, что я называю мимикой. То, что является мимикой по внешности, [и] то, что является в речи разговором. Вот если послушать Закушняка⁷⁶ – он рассказчик, – тут чисто смысловые ударения, там смысл чисто ритмический, а здесь мысль чисто логическая. Вот два принципа – совершенно разные и в одинаковой степени законные.

[Вопрос:] Каким принципом, пластическим или мимическим, пользуется театр Грановского? Ваше мнение о Грановском как о режиссере?

[Ответ:] Грановский пользуется моим отсутствием в его театре. Я ни разу не был у него в театре⁷⁷.

[Вопрос:] Каково, по вашему мнению, будущее театра в связи с усилением развития кино?

[Ответ:] Это очень сложный вопрос, в двух словах о нем и не скажешь. Но я считаю, что кино не может заменить театр, потому что театры принадлежат к совершенно иной категории впечатлений. Это временное увлечение кино пройдет, и театр, не-

сомненно, будет занимать то место, которое когда-то занимала церковь, ибо церковей не будет. Но в церкви есть две вещи, одна чисто мистическая и другая эстетическая. Ведь недаром она дала фрески Микеланджело. И если отбросить от церкви всякую мистику и смотреть на нее просто как на помещение, воспитывающее человека, то в дальнейшем место церкви должен занимать театр. Что же есть замечательного в конструкции церкви, говорю в данном случае о католической церкви? Народная потребность в эстетике раньше выражалась и направлялась в сторону церкви. Церковь обычно во все времена забирала эти стороны духовной потребности народа и творчество народное брала себе <...>. Сейчас был некоторый [период] буржуазной культуры, который завершится когда-нибудь. Несомненно, что какие-то такие учреждения, – что это такое будет, я еще не знаю, может быть, это будет театр, – <...> возникнут, ибо человек создан так, что в минуту своего огорчения и переживания он не может оставаться один, он должен находить отклик своим переживаниями, и поэтому он отправляется туда, где ему помогают разобраться в тех вопросах, в которых он один разобраться не может. Сила католической религии [заключалась в том, что она охватывала] жизнь человека от начала до конца. Представьте себе мать: она произвела младенца. Вам радостно и вам на это отвечают лучшие гении Италии, которые написали поклонение волхвов. Вы не знаете, что вырастет из вашего ребенка, и в этом вся красота. Представьте себе, что вы мать, потерявшая сына, куда вы идете? Вы идете в церковь и видите там богородицу, оплакивающую смерть Христа. Таким образом, вы не одиноки в своих переживаниях. Точно такое же назначение и театра. Когда говорят, что кино может заменить театр, я с этим не соглашаюсь. То, что театр примет много различных форм, это совершенно другой разговор. Он может переродиться в иную штуку, но что театр никоим образом не может быть вытеснен кино и что природа театра и кино совершенно различная, что никакое кино не даст тех переживаний, которые дает театр, – для меня вполне ясно.

[Вопрос:] Если существуют театры противоположных начал, мимического и пластического, то где и на какой театральной точке эти два начала могут сблизиться, или они должны быть дифференцированы?

[Ответ:] Я должен сказать, что это зависит от рода спектакля. Мы еще не имеем новой конструкции спектакля. Мы создаем его сами. Но авторы новой конструкции не создали, они не идут дальше ревью. А этот вопрос тесно связан с драматургией.

[Вопрос:] Но является ли пластицизм «Жирофле», «Брамбиллы» и «Турандот» последней вспышкой умирающего стиля опереточных, балетных эстетических исканий, вызванных дегенерацией предреволюционных эстетических реформ, лишенных старого философского смысла, как и вся предреволюционная жизнь, и потому обреченная на гибель. И не есть ли «Рогоносец» попытка отыскать через голову [драматурга] и случайный текст стиль современности, по-моему, как протест против внешней пышности, декоративности, разнеженности и нездоровой заряженности, и стремление к философскому центру современной жизни?

[Ответ:] Задавая такой вопрос, вы впадаете в генеральнейшую ошибку. Она заключается в том, что нельзя, не имея трамвая, восхвалять его и считать величайшим достижением человеческого ума. <...> Разговор о том, что есть какие-то упадочные эстетические начала – разговор в пользу бедных. Эстетические начала без технических не существуют. Но есть мистическое мышление, которым заряжены наши многие

революционные идеологи, которые до сих пор не понимают действительной связи механики и эстетики⁷⁸. Тогда как [связь] механики и эстетики всегда была: и в средние века, и в моменты величайших достижений, когда был Микеланджело и т.п. Микеланджело был химиком, механиком и эстетиком свою строил на механике. Когда я буду рассказывать, как строится графически тот и другой спектакль, я вам покажу нездоровый в кавычках эстетизм. Ваш здоровый эстетизм, на который сел Мейерхольд, как собака на заборе, заключается в том, что он не понимает действительно, почему не может поехать дальше и не поймет потому, что он не знает технической природы эстетики.

Почему он после «Рогоносца» идет к упадку? Они [левые художники. – В.И.] строят писаревский нигилизм. [Тогда как] вся культура строится на комфорте. Нельзя неудобства воздвигать в принцип, вся эстетика, – это есть ни больше, ни меньше как зрительное удобство. О какой новой формации Вы говорите, я не понимаю. Решение этого вопроса еще никто не дал.

[Вопрос:] Неужели стиль декоративного оформления современного спектакля должен выражаться в повторении (в лучшем случае, перекройке) старых отошедших стилей? Чтобы найти современный стиль, не нужно ли отбросить все остальные (даже присущие внутреннему порядку пьесы) стили и искать его в настоящем и предполагаемом будущем?

[Ответ:] Дело в том, что вообще никакое движение не может быть вне связи с прошлым. Отдельно не существует эпоха, как не рождается отдельно человек. Какой-то отдельный предок у каждого из нас был. Нельзя же так сказать, что сегодня родился человек ни от кого вообще. Эта точка зрения мистическая. Культура преемственна. Что касается новизны нашей культуры, то после того как авиатика достигла больших успехов, последнее завоевание авиаторов – это возвращение к Леонардо да Винчи⁷⁹. Если бы кто-нибудь разгадал Леонардо да Винчи, то был бы равен ему. Мы переживаем кризис искусства, который завещан нам буржуазным порядком, разделение науки и искусства произошло в 18 веке. До этого времени все художники были механиками, химиками и т.д., и поэтому Леонардо да Винчи был философом и художником, который понимал мир как гармонически целое. Потом художник дошел до дифференциации. Перед моим выходом в «Мир искусства»⁸⁰ был художник Шишкин, писал он лес и горы. Айвазовский писал море. На заре своего эстетического мышления человек совершенно не умел обобщать, он поклонялся зверю, но он еще не создавал культуру. Это первая стадия. Человек рассматривал природу как нечто разобщенное, не связанное ни с какими законами. Затем вся история религии указывает на определенный ход мысли человека, когда он стремился осознать себя через окружающий мир. Таким образом и рождались все эти так называемые религиозные культуры. У эллина была религия человеческого тела. Эллин создал образ человеческой красоты. Китаец шел от другого сознания, от другого отношения к окружающему миру. Китаец выводил все из воды⁸¹. Все формы, которые он изображал, похожи на воду. Китайская мифология начинается с того, что [китаец] выводит [все также] из дракона⁸². Индусы выводили все из огня⁸³ и т.п. Здесь есть [нечто] очень странное и очень сложное и красивое, аналогичное философии.

Я ишу комфорта для своих собственных переживаний. К этому стремимся мы, и это есть прогресс.

[Вопрос:] Что вы называете хорошим спектаклем?

[Ответ:] Тот спектакль, который дает аншлаги.

КОММЕНТАРИИ

Вступительная статья

- 1 *Пингвин [Шершеневич В.Г.]*. Якуловизация театров // Зрелища. 1923. № 23. 6–12 февр. С. 14–15.
- 2 Камерный театр и его художники: 1914–1934 / Предисл. А.М. Эфроса. М., 1934. С. XXX.
- 3 Голубое солнце // Альциона. М., 1914. Кн. 1. С. 233–239; *Ars solis* // Гостиница для путешественников в прекрасном. 1922. № 1. [Б. паг.]
- 4 Принцип постановки «Меры за меру»: Беседа с Якуловым // Вестник театра. 1919. № 47. 23–28 дек. С. 11–12; Еще о трехмерности // Вестник театра. 1920. № 59. 30 марта – 4 апр. С. 5; Значение художника в современном театре // Вестник театра. 1921. № 80–81. 27 янв. С. 17; Из дневника художника // Искусство и труд, 1921. № 1. 29 нояб. Стб. 10–14; «Сеньор Формика» Гофмана: (О принципах оформления) // Экран. 1922. № 31. С. 5; Две постановки сезона // Театральная Москва. 1922. № 4. С. 12; Из дневника художника // Зрелища. 1923. № 69. С. 6; Дневник художника: «Человек толпы» // Жизнь искусства. 1924. № 2. 8 янв. С. 9–10; № 3. 15 янв. С. 7–9; Блокнот художника // Рампа. 1924. № 8–21. С. 4; Новый драматический театр: «Поджигатели» // Искусство трудящимся. 1925. № 8. С. 12–14.
- 5 *Сахновский В.Г.* Работа режиссера. М.; Л., 1937. С. 149–154.
- 6 *Аладжалов С.И.* Георгий Якулов. Ереван, 1970. С. 136, 147.
- 7 Георгий Якулов: Каталог выставки / Сост. М. Саркисян и др. М., 1975. [Б. паг.]
- 8 *Аладжалов С.И.* Указ. соч. С. 126.
- 9 Там же. С. 313.
- 10 Хроника. «На покаянной цепи» // Вечерняя Москва. 1926. № 9. 12 янв. С. 3.
- 11 Москва – сегодня // Вечерняя Москва. 1926. № 222. 27 сент. С. 3.
- 12 «Перспективы театрального сезона»: Диспут в Доме печати // Вечерняя Москва. 1926. № 225. 30 сент. С. 3. Развернутое сообщение о диспуте также см.: Перспективы театрального сезона // Новый зритель. 1926. № 40. 5 окт. С. 12.
- 13 Суд над театральным сезоном // Вечерняя Москва. 1926. № 103. 7 мая. С. 3. Развернутое сообщение о диспуте также см.: Суд над теасезоном // Новый зритель. 1926. № 19. 11 мая. С. 16.
- 14 *Анненков Ю.* Веселый санаторий // Жизнь искусства. 1919. № 282–283. 1–2 нояб. С. 3.
- 15 Камерный театр и его художники... С. XXVII.
- 16 См.: *Костина Е.М.* Георгий Якулов. М., 1979. С. 15.
- 17 *Сидорина Е.В.* Конструктивизм без берегов. М., 2012. С. 539–557.
- 18 Камерный театр и его художники... С. XXXVI.

Г.Б. Якулов. Лекция

- 19 *Но мои противники, к которым принадлежит и Мейерхольд, идеологически считали, что тот эстетизм, который был в эпоху Возрождения, нам не годен сегодня и не нужен.* – Полемика Г.Б. Якулова с Мейерхольдом носила принципиальный и творческий характер. Осенью 1917 г., когда возник замысел совместной постановки Вс.Э. Мейерхольдом и А.Я. Таировым клоделевского «Обмена», именно Мейерхольду принадлежала инициатива приглашения Якулова в качестве сценографа (см. его письмо А.Я. Таирову, датированное ноябрем–декабром 1917 г. – В.Э. Мейерхольд. Переписка: 1896–

- 1939 / Сост. В.П. Коршунова, М.М. Ситковецкая. М., 1976. С. 191). Позже Мейерхольд отверг макет Якулова ко второй редакции «Мистерии-буфф» в Театре РСФСР 1, но собиравался его использовать при постановке «Риенци» Р. Вагнера. Однако опера была представлена только в концертном исполнении. Противниками Якулова и Мейерхольда сделал конструктивизм, вернее, разное его понимание и мейерхольдовские попытки уничтожить ренессансную «сцену-коробку».
- 20 ...в таком театре конструктивизма скорее, кажется, выступит Маяковский. – Имеется в виду деятельность В.В. Маяковского (1893–1930) как лидера ЛЕФа (Левый фронт искусств), утверждавшего теорию производственного искусства, идею социального заказа и литературу факта.
- 21 Пока что «Тарелкин», «Рогоносец» не делают театра. – «Смерть Тарелкина» А.В. Сухово-Кобылина (Театр ГИТИС, художник В.Ф. Степанова. Премьера – 24 ноября 1922 г.) и «Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка (Театр Актера, художники Л.С. Попова, В.В. Люце. Премьера – 25 мая 1922 г.) – спектакли Вс.Э. Мейерхольда, в которых принципы театрального конструктивизма утверждались в наиболее радикальном аскетическом варианте.
- 22 «Блоха» Н.С. Лескова – Е.И. Замятина – спектакль МХАТа Второго, поставленный А.Д. Диким и оформленный мирискусником Б.М. Кустодиевым в традиции стилизованного лубка. Премьера – 11 февраля 1925 г.
- 23 ...школа Молодого театра... – Возможно, Г.Б. Якулов имеет в виду Новый театр (1898–1907), филиал Малого и Большого театров. Деятельность его руководителя А.П. Ленского перекликалась с реформами Художественного театра.
- 24 «Сверчок на печи» по Ч. Диккенсу – спектакль Первой студии. Режиссер и автор инсценировки Б.М. Сушкевич. Художники М.В. Либаков, П.Г. Узун. Премьера – 24 ноября 1914 г.
- 25 Правда, он [Чехов] провалился на Императорской сцене. – Г.Б. Якулов имеет в виду провал «Чайки» А.П. Чехова на Александринской сцене, случившийся 17 октября 1896 г. и ставший символом исчерпанности старых театральных путей.
- 26 ...[а не] потому, что ставит «Рычи, Китай!», «Д.Е.» и т.д. – Г.Б. Якулов противопоставляет художественную революцию МХТ революционной тематике спектаклей ГосТиМа, в одном из которых Мейерхольд был автором спектакля («Д.Е.» по И.Г. Эренбургу и Б. Келлерману. Премьера – 15 июня 1924 г.), а в другом («Рычи, Китай!» С.М. Третьякова. Премьера – 23 ноября 1926 г.) осуществлял общее руководство и режиссерскую корректуру постановки В.Ф. Федорова.
- 27 В Камерном театре скажут слово и делают два-три движения, в то время как этого можно и не делать. – Наблюдение Г.Б. Якулова применимо к тем спектаклям, которые относятся к линии арлекинады в репертуаре Камерного театра. Однако в таких спектаклях, как «Благовещение» П. Клоделя (1920) и «Федра» Ж. Расина (1922), А.Я. Таиров добивался эмоционально насыщенной статики пластического рисунка. Критики писали о «медленном ритме <...> четких, пластичных и вдруг обрывающихся движений» (Марголин С. «Федра» // Экран. 1922. № 21. С. 7). Движения и позы были скупы, значительны, ритуализованы: «Таиров изобрел или, вернее, открыл целый репертуар существенных, незаменяемых окончательных жестов, поз и групп, годных для выражения самых глубоких первозданных и стихийных человеческих чувств» (Буасси Г. «Федра» в Камерном театре // Театр и музыка. 1923. № 35. С. 1107). Якулов противоречит и себе. Ведь этой же лекции он связывает искусство Камерного театра со «школой Муне-Сюлли» и ее статуарностью.

- 28 «Жирофле-Жирофля» – оперетта Ш. Лекока. Камерный театр. Режиссер А.Я. Таиров. Художник Г.Б. Якулов. Премьера – 3 октября 1922 г. «Старую оперетту Таиров превращал в модернистическое зрелище. Он переводил ее в план эстрадной эксцентрики. Стиль кабаре, реву, überbrettel, западной открытой сцены, с ее эквилибризмом, престижитажеством и куплетизмом, должен был наложить на Лекока сегодняшнюю печать» (Камерный театр и его художники... С. XXXVI).
- 29 *Одно начало пластическое <...> Есть другое начало – мимическое...* – В статье «Театр и живопись» Якулов так раскрывает эти два начала: «Пластическая форма безусловно является символической, в то время как мимическое начало ставит своей задачей выявление психологических черт и персональной выразительности» (цит. по: Бадалян В. Георгий Якулов (1884–1928): Художник, теоретик искусства. Ереван, 2010. С. 102).
- 30 *...в его «Бубусе», «Мандате», «Д.Е.» все-таки есть поразительные моменты, есть ясное и четкое мимическое начало.* – В «Учителе Бубусе» А.М. Файко (ГосТиМ. Премьера – 29 января 1925 г.) Мейерхольд опробовал принцип «предыгры», когда паузы использовались для пластической подготовки каждой реплики, а также пантомимического и мимического показа актерского отношения к образу. Ту же тенденцию Якулов видит и в «Мандате» Н.Э. Эрдмана (ТиМ. Премьера – 20 мая 1925 г.) и в более раннем спектакле «Д.Е.» по И.Г. Эренбургу и Б. Келлерману.
- 31 «*Покрывало Пьеретты*» А. Шницлера – Э. Донаньи. Пантомима, поставленная А.Я. Таировым сначала в Свободном театре (премьера – ноябрь 1913 г.), а затем в Камерном (премьера – 6 октября 1916 г.). Художник А.А. Арапов. Следуя своей концепции абсолютных, чистых жанров, Таиров поставил «Покрывало Пьеретты» как трагедию. Но в 1925 г. для зарубежных гастролей Таиров «частично переработал» спектакль «в плоскости острого гротеска-пантомимы» (Жизнь искусства. 1925. № 16. 21 апр. С. 22).
- 32 *...пантомима, которая создает чистую эксцентрику.* – Скорее всего, Якулов имеет в виду две редакции мейерхольдовской обработки того же сценария А. Шницлера – Э. Донаньи под названием «Шарф Коломбины» (Дом интермедий. Премьера – 12 октября 1910 г.; Привал комедиантов. Премьера – 18 апреля 1916 г.), в которых режиссер ориентировался на гротесковое смешение жанров.
- 33 *...он [Мейерхольд] часто переносил цирк в театр.* – Вс.Э. Мейерхольд был родоначальником циркизации русского театра 1920-х гг. Свидетельством тому служат две редакции «Мистерии-буфф» В.В. Маяковского (1918, 1921), «Смерть Тарелкина» А.В. Сухово-Кобылина (1922), поставленные с привлечением цирковых артистов и использованием цирковых приемов. Однако, в отличие от своих безоглядных последователей, среди которых Н.М. Фореггер и С.М. Эйзенштейн, он уже в 1919 г. считал: «Если современному театру надо напиться элементами акробатики, отсюда вовсе не следует, что надо сливать представления цирка и театра в зрелище нового типа, в зрелище фореггеровского театра-цирка. Чем-то любительским веет от этого предложения» (Возрождение цирка // Творческое наследие В.Э. Мейерхольда. М., 1978. С. 34). Проблемы циркизации театра всесторонне рассмотрены в монографии А.В. Сергеева «Циркизация театра: От традиционализма к футуризму» (СПб., 2008).
- 34 «*Принцесса Брамбилла*» – каприччио по Э.Т.А. Гофману. Камерный театр. Режиссер А.Я. Таиров. Художник Г.Б. Якулов. Премьера – 4 мая 1920 г. Таиров подчинил спектакль теме венецианского карнавала, организованного ритмом тарантеллы.

- 35 ...в студии Вахтангова <...> новая трактовка комедии дель арте... – Якулов имеет в виду «Принцессу Турандот» К. Гоцци, постановленную Е.Б. Вахтанговым в Третьей студии. Художник И.И. Нивинский. Премьера – 28 февраля 1922 г.
- 36 ...«Жирофле», где дается новый декоративный стиль... – Трансформирующаяся конструкция Якулова, насыщенная светом и цветом, соединяющая функциональность с образностью, позволяла А.М. Эфросу писать: «Для “Жирофле-Жирофля” он нашел формы, которые оказались долговечнее всего, что он делал раньше. Якуловская техника пошла по всем сценам» (Камерный театр и его художники... С. XXXVI).
- 37 *Когда Станиславский просмотрел «Блоху», он сказал, что так делал Балиев...* – Балиев Никита Федорович (1877–1936), актер, режиссер, театральный предприниматель, создатель театра «Летучая мышь», в арсенале которого стилизованный лубок занимал не последнее место. Но не чужды лубку были и другие театры миниатюр, включая «Кривое зеркало».
- 38 *Таиров, сделавши «Жирофле», изменил ей и перешел на конструктивизм.* – Г.Б. Якулов имеет в виду «Человека, который был Четвергом» по Г. Честertonу (художник А.А. Веснин; премьера – 6 декабря 1923 г.) и «Грозу» А.Н. Островского (художники В.А. Стенберг, Г.А. Стенберг, К.К. Медунецкий; премьера – 18 марта 1924 г.).
- 39 «Грозу» А.Н. Островского в Камерном театре премьерная критика почти единодушно признала «провалом», ведущим к «утрате лица». После чего Таиров сделал еще две редакции, проясняя и уточняя замысел, и утвердил свое понимание «Грозы» в глазах как современников, так и историков театра.
- 40 Премьера «Леса» А.Н. Островского (композиция текста Вс.Э. Мейерхольда) состоялась 19 января 1924 г.
- 41 ...Мейерхольд <...> через Островского ищет «Дон Кихота», <...> восходя к испанскому народному театру. – Выявляя в образах Несчастливцева и Счастливецва исторические связи с образами Дон Кихота и Санчо Пансы, Мейерхольд сетовал: «К сожалению, до сих пор ни одна академия не удосужилась исследовать связи Островского с испанским театром» (*Мейерхольд В.Э. «Лес»: Выступление на обсуждении спектакля (18 февраля 1924 г.) // Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. Ч. 2: 1917–1939. М., 1968. С. 56.*) Новейшие исследования подтверждают справедливость мейерхольдовских догадок. См.: *Купцова О.Н.* А.Н. Островский – читатель, зритель, драматург. (Готовится к печати).
- 42 «Эдип-царь» Софокла был поставлен И.Н. Худолеевым в оформлении Г.Б. Якулова в театре б. Корш (1920 г.). Художник Н.Ф. Денисовский, принимавший участие в подготовке макета, вспоминал о сценографии Якулова: «В центре был огромный овал – воронка среди гор, а по гребню шла дорога, по которой царь Эдип сходил “из высших степеней к низшим”. Три этапа трагедии были учтены Георгием Богдановичем в декорациях. Первый – царь Эдип на площадке своего дворца полон самодовольства; второй – царь Эдип нисходит до окружающих; третий – царь Эдип низвергнут в неизвестность, куда увлекла его судьба. Якулов начинал задуманную постановку с макета для костюма царя Эдипа. Вряд ли это можно было назвать макетом костюма. Это было решение декоративного образа царя Эдипа, переведенное в пространственную форму. Движение, постановка актера – все было здесь выражено. Распростертый, как треугольник, строился этот костюм. Михаил Францевич Ленин, игравший царя Эдипа, очень верно понял замысел Якулова и в своих действиях воспроизводил

- задуманный художником образ» (Первое знакомство // Панорама искусств 6 / Сост. И.С. Ненарокова. М., 1983. С. 204).
- 43 «Вечный жид» Д. Пинского в театре «Габима» (режиссер В.Б. Мчедлов; художник Г.Б. Якулов; премьера – 5 июня 1923 г.) стал опытом создания мистериального спектакля. «На фантастических наклонных площадках, у подножья конструктивно усеченных пирамид, уходящих в далекое небо» (*Кугель А.* Театральные заметки // Жизнь искусства. Пг., 1923. № 56 (900). 26 июня. С. 2) рыдала, скакала и проклинала архаизированная толпа. Кульминацией спектакля стал массовый плач по падению Иерусалима и разрушению Храма: «Это нечто непередаваемое, монументальное и псалмодическое. Иеремия не мог плакать иными слезами. С такими слезами он бежал в Египет. Такое же рыдание, увековеченное в человечестве, раздавалось и на берегах Вавилонских. <...> Это смертельный плач над собственным грехом, повлекшим за собою гибель» (*Вольнский А.* Еврейский театр. Статья 1-я. Ипокрит // Жизнь искусства. Л., 1925. № 27 (901). 10 июля. С. 4). Подробнее см.: *Иванов В.В.* Русские сезоны театра «Габима». М., 1999. С. 114–121.
- 44 *Когда делается такой спектакль, как «Вечный жид», [отбрасывается] совершенно религиозная сторона этого дела...* – Свою трактовку спектакля Габимы Якулов изложил в статье «Ex oriente lux. “Вечный жид”, или Второй исход евреев в Палестине» (Зрелища. 1923. № 43. С. 3). Основные ее положения развивал в статье «Театр и живопись»: «Сущность театрального концентрического построения заключается в том, что глаз зрителя бесконечно вращается вокруг одной оси, когда построение рондическое, и около двух осей, когда оно овальное. Образцами вышеперечисленных двух построений можно считать постановку в Москве “Меры за меру” и “Царя Эдипа” (первая из постановок имела рондическое построение, “Царь Эдип” же – овальное). <...> Макет “Вечного жида” строится тоже на овале, в котором довлеющая на психику среды Синайская гора находит себе отображение в ступенчатом спуске с одной стороны и в крутом скате – с другой. Такое строение макета как бы служит выражением философии еврейского народа, который, наряду с постепенным восхождением к устремлениям своего духа, знает провалы в бездонные глубины. Сценические возвышения символически говорят о невозможности достигнуть тех высот, к которым стремится Израиль» (цит. по: *Бадалян М.* Указ. соч. С. 104).
- 45 *Крэг (Craig) Эдвард Гордон (1872–1966)* – английский актер, режиссер, реформатор театрального искусства, разрабатывал новую пластическую форму спектакля, в которой «не воспроизводил архитектурные формы, существовавшие прежде в те или иные времена <...>, но творил в сценическом пространстве новые формы. Мыслил как зодчий, оперируя простыми объемами, играя первоэлементами архитектуры» (*Бачелис Т.И.* Шекспир и Крэг. М., 1983. С. 119).
- 46 *Дункан (Duncan) Айседора (1877–1927)* – американская танцовщица-новатор, основоположница свободного танца. Разработала танцевальную систему и пластику, которую сама связывала с древнегреческим танцем. Ее выступления в Санкт-Петербурге и Москве (1904–1905, 1907–1908, 1909, 1913 гг., а также в 1920-е гг.) вызвали бурный отклик русской культурной элиты от Андрея Белого до Станиславского и породили многочисленные студии свободного, или пластического, танца. Стремления Дункан шли намного дальше простого совершенствования исполнительского мастерства. Она, как и ее единомышленницы, мечтала о создании нового человека, для которого танец будет

- более чем естественным делом. Особое влияние на Дункан, как и на все ее поколение, оказал Ницше. В ответ на его философию Дункан написала книгу «Танец будущего». Идеи и практика Дункан оказали влияние на Таирова в пору разработки им концепции «кордедрамы».
- 47 *Он [Таиров] должен был создать советскую мистерию.* – Таиров программно ориентировался на мистирию и арлекинаду как крайние театральные жанры. Наиболее последовательно мистирию в своем понимании он воплотил в «Благовещенье» П. Клоделя (1919). Однако спектакль не стал крупным художественным событием. Не вполне ясно, что имеет в виду Якулов, вменяя Таирову в долг создание «советской мистерии»: мистирию на советском материале или советское истолкование жанра мистерии.
- 48 *...он больше шел за злободневностью...* – «Злободневность» присутствовала в спектакле-обозрении «Кукироль» П.Г. Антокольского, В.З. Масса, А.П. Глобы и В.Г. Зака (художники В.А. и Г.А. Стенберг. Премьера – 29 ноября 1925 г.) и в «Розите» А.П. Глобы (художник Г.Б. Якулов. Премьера – 26 марта 1926 г.). Но тот и другой спектакли были скорее исключениями и не определяли художественный облик Камерного театра первой половины 1920-х гг., который был часто и нещадно бит критикой за пренебрежение современностью.
- 49 *В героическо-эпическом плане была дана «Иудейская вдова», которая взята целиком из трагедии «Эдип» и «Олоферн».* – В этом пассаже требуется, прежде всего, фактическое уточнение, которое не проясняет общего смысла. Под «Олоферном» Г.Б. Якулов, скорее всего, имел в виду трагедию «Юдифь», в которой Ф. Геббель отошел от канонического толкования библейского сюжета и заставлял Юдифь увлечься Олоферном. Но полководец прибегал к насилию, за что и расплачивался головой. Трагедия Геббеля дала толчок еще более радикальному снижению сюжета в «библейской комедии» Г. Кайзера, в которой Юдифи внят только «голос плоти». В.Г. Сахновский полагал, что «за библейским сюжетом чувствуется грязноватый, спекулятивный послевоенный Берлин. Люди кайзеровской пьесы – не библейские лица, а вольно трактуемые Кайзером в сатирической манере персонажи Библии, взятые под особым углом зрения. Кайзер шел путем Бернарда Шоу в его пьесах “Цезарь и Клеопатра”, “Великая Екатерина”, только с большей пластичностью экспрессиониста. Он защищал Юдифь – иудейскую вдову, доведенную им в отдельных сценах до лирической героики» (Работа режиссера. М.; Л., 1937. С. 156–157). Сахновский в связи с работой над «Иудейской вдовой» писал не о «героическо-эпическом плане», но о жанре «трагикомической мистерии» (Театральные работы Г.Б. Якулова. 1929 г. Машинопись с правкой В.Г. Сахновского. – Музей МХАТ. А № 8065. Л. 7).
- 50 *Это был спектакль, не признанный советской прессой.* – Рецензент «Зрелищ» писал: «Якулов умеет пленить и разнежить самого пресыщенного зрителя <...> Режиссура следует за Якуловым. “Мастерство” не того калибра, режиссура “шаткая” и неуверенная в трактовке пьесы, но верная “классическим канонам эстетики”. Хуже то, как играют Кайзера актеры Корша, приученные к определенному репертуару и с трудом отрывающиеся от него. <...> В спектакле явная разлаженность между декоративным подходом всерьез и разнозвучающей игрой. Главное – нет кайзеровского парадокса. <...> В этом ошибка режиссуры и ошибка театра, который, может быть, и трудолюбиво, но “нескладно” осуществил постановку “Иудейской вдовы”» (1923. № 34. С. 7). Як. Браун констатировал при наличии «ярких соло» «полное отсутствие оркестра», когда «су-

губо историческая трактовка – у одних (например, у иудейских старцев), насыщено-психологическая – у других (у Манассе–Топоркова, у Навуходоносора–Горича); буффонадно-фарсовая (с примесью “Сильвы” и “Одесской Москвы”) – и совершенно злободневная у третьих (Шарми–Коновалов и Шарби–Соснин); наконец, пестрая, то в подлинном тоне трагического фарса, то с провалом в лирическую драму – у четвертых (Попова–Юдифь)». Но «подлинным же центром всей постановки, блестящим <...> куполом – увы! – недоработанного сценического действия – явились живописные конструкции художника Г.Б. Якулова. Грандиозные по замыслу, закономерно рвущиеся ввысь там, где нельзя взять вглубь (и все же никогда “мелкая” – по конструкции – коршевская сцена никогда не казалась столь глубокой), необычайно экономно и остроумно использующие один и тот же скелет и для храма, и для лагеря ассирийцев, и для крыши древнего дома, – макеты-конструкции Якулова одинаково далеко и от дэндистско-бомбоньерочной, паточной “красивости” и от машинно-натуралистического мертво-рационалистического “конструктивизма”, сочетая – в своем нутре углубленный эстетизм с логической, художественно-архитектурной оправданностью, а в своей форме своеобразную стилизацию древнего Востока с капризным и детским прорывом в живописный экспрессионизм... И таким непонятным, и таким одиноким глядел этот библейски-продуктивный и скифски-темпераментный Якулов (особенно прекрасный в декорациях IV-го акта на сцене театра “Комедии”!)» (Трагический фарс Г. Кайзера в театре б. Корш // Театр и музыка. 1923. № 9 (22). 1 мая. С. 745–746).

- 51 *третий принцип, который <...> не получил своего оформления* – Г.Б. Якулов не дает определения «третьего принципа», но В.Г. Сахновский, который знал театральные воззрения художника не только по лекции, называет его «принципом мистериального действия, однако с трагикомическим оттенком» (Театральные работы Г.Б. Якулова. 1929 г. Машинопись с правкой В.Г. Сахновского. – Музей МХАТ. А № 8065. Л. 7).
- 52 *Театр Сатиры* открылся 1 октября 1924 г. в подвальном этаже дома № 10 в Б. Гнездиновском переулке, где раньше располагались кабаре «Летучая мышь», потом «Кривой Джимми» (теперь учебный театр РУТИ/ГИТИС). Уже в первом же сезоне показал ряд спектаклей-обозрений на темы политики, быта, искусства: «Москва с точки зрения» В.З. Масса, Н.Э. Эрдмана, В.Я. Типота, Д.Г. Гутмана, «Семь лет без взаимности» Н.А. Адуева, Арго, Д.Г. Гутмана и В.Я. Типота, «Европа что надо» В.Е. Ардова, Арго, Д.Г. Гутмана, Л.В. Никулина и В.Я. Типота и др.
- 53 На фоне распространенных в первой половине 1920-х гг. попыток циркизации и кинофикации театра Г.Б. Якулов отстаивает родовую чистоту театра, считая, что в погоне за цирком и кинематографом театр всегда будет оставаться вторым, сдавая свои позиции.
- 54 *...непомерно грузна декорация суда, по сравнению со всей предыдущей...* – В.Г. Сахновский описал сценографию Якулова: «<...> он добился того, что им был найден единый остов установки, передающей Венецию. Очень красиво, скупо он вводил элементы вещей и декораций в сцены, непрерывно развивавшиеся одна за другой без занавеса. <...> Голубые паруса торговых кораблей, видневшиеся за площадью св. Марка за колонной с гербом Венеции, перекликались с голубыми тканями жилища Порции и Нериссы в Бельмонте. Вход перед домом Шейлока, улица, площадь, зал суда были обработаны так, что по цвету и материалу они были выдержаны в одной гамме. <...> Эта же конструкция <...> быстро превращалась из карнавальная площадь в мрачно-кровавую сводчатую залу суда. <...> Чудесно были сделаны костюмы, все

- построенные на характерных движениях персонажей и в то же время эпохальные и современные» (Работа режиссера. С. 160–161).
- 55 *...движение лошади буквально кинематографически развивается.* – Возможно, Г.Б. Якулов имеет в виду опыты Эдварда Мейбриджа (Muybridge; 1830–1904), английского и американского фотографа, с пофазовым фотографированием бега коней, которые проводились в 1872–1878 гг. В результате этих экспериментов Эдвард Мейбридж изобрел так называемый зоопраксископ (*англ.* zoopraxiscope от *др.-греч.* ζῷον – животное, живое + πράξις – деятельность, движение + σκοπέω – смотрю, наблюдаю) – прибор для «проецирования движущихся картинок». Деятельность Мейбриджа, его массовое фотографирование и технические изобретения стали большим вкладом в изобретение кинематографа.
- 56 *Эрнест Сальвини* – Г.Б. Якулов соединил двух итальянских трагиков Эрнесто Росси (1827–1896) и Томмазо Сальвини (1829–1915).
- 57 *Этот человек играл Царя Эдипа 60-летним стариком <...> и одна часть лица у него парализована.* – Выявить трагика с парализованным лицом не удалось. Возможно, что Якулов имел в виду Пауля Вегенера (1874–1948), игравшего Эдипа в спектакле Макса Рейнхардта («Эдип-царь» Софокла – Г. Гофмансталя. Немецкий театр, 1910). Свое «полуазиатское лицо» он превращал в «фантастическую маску» (*Мазинг Б.* Пауль Вегенер. М.; Л., 1928. С. 7). Внешние особенности актера были использованы в фильмах ужаса (например, «Голем», 1915).
- 58 *Конструктивизм <...> намекает зрителю на тот характер обстановки, в какой живет и действует данное лицо.* – Предлагаемое Якуловым определение показывает глубину расхождения художника с конструктивизмом, который отказывался не только изображать, но и намекать на «характер обстановки».
- 59 *Актер у Таурова движется по кривой, а костюм статичен...* – Якулов стремится свести к единой формуле практику Камерного театра, которая была весьма многообразна. Если еще можно говорить о статичности костюмов А.А. Веснина в «Федре», то никак не о «взвихренных» (по слову А.М. Эфроса) костюмах А.А. Экстер в «Саломее» и особенно в «Ромео и Джульетте».
- 60 *Могла ли и должна ли была наша студия при ее актерских возможностях ставить «Шейлока»? –* Сомнения студийца были небеспочвенны. Благожелательный критик писал: «Постановка “Шейлока” – суровая школа, трудная задача для молодых актеров. С ней они не справились. Некоторые из участников настолько юны, что им даже не пристало всерьез изображать взрослых людей. <...> Беспеременно сквозит канва режиссерского замысла. Просто и интересно задуман спектакль режиссером Сахновским. Но серьезная основа не могла быть облечена актерами в плоть и кровь. Яркий и характерный тип ростовщика – Шейлока – не доходит до зрителя. У исполнителя нет четкости, нет размаха, а главное – нет индивидуальности в его игре. <...> Заключительная сцена все же прозвучала убедительно. Это говорит о его одаренности, при преждевременно возложенной на него задаче. В исполнении очень талантливой и очень молодой актрисы Нельсон образ Порции вышел четким и непринужденным. Крепко и уверенно проводит она последний акт, который вообще наиболее удался молодому театру. <...> Костюмы художника Якулова придают спектаклю яркую колоритность. В частности, чрезвычайно интересно выполнен вызолоченный костюм и маска председателя суда» (Вечерняя Москва. 1926. № 232. 8 окт. С. 3).

- 61 *Я имел дело с «Габимой», вам противоположной как будто в некоторых частях...* – «Габима» играла спектакли на иврите, богослужебном языке, тогда как ГОСЕТ и его последователи играли спектакли на идише, языке местечковой улицы. Выбор языка имел далеко идущие последствия. Выбор иврита вел к библейским сюжетам и, в конечном счете, возвращал в «землю отцов» Палестину. Выбравшие идиш выбирали язык рассеяния и жизнь в диаспоре. Материалом искусства становилась жизнь того местечка, о котором хотели «забыть» габимовцы, мечтая о гордых библейских евреях, которые твердо стоят на земле и смотрят не под ноги, а в небо. Парадокс же этого противостояния заключается в том, что визитной карточкой «Габимы» на долгие годы стал «Гадибук» С. Ан-ского, поставленный Вахтанговым, в котором материалом искусства стала мифологизированная жизнь местечка.
- 62 *...фольклор, на котором вполне естественно держится Грановский...* – Грановский [наст. фам. Азарх] Алексей Михайлович (1890–1937) – режиссер, театральный деятель, создатель и руководитель ГОСЕТа (1919–1928). Под фольклором в ГОСЕТе Якулов имел в виду, прежде всего, такие спектакли, как «Колдунья» по А. Гольдфадену (1922) и «Ночь на старом рынке» по И.-Л. Перецу (1925), в основу которых лег местечковый фольклорный материал.
- 63 *Альтман Натан Исаевич* (1889–1970) – живописец, график, художник театра. В ГОСЕТе оформил «С'алигн» («Все враки») Шолом-Алейхема (1921), «Уриэль Акоста» К. Гуцкова (1922), «Десятая заповедь» по А. Гольдфадену (1926), «137 детских домов» А. Вевьюрки (1926).
- Шагал Марк Захарович* (1887–1985) – живописец, график, театральный художник, иллюстратор, мастер монументальных и прикладных видов искусства. В ГОСЕТе оформил «Вечер Шолом-Алейхема» (1921) и расписал панно в зрительном зале «Введение в еврейский театр».
- 64 Пьеса «Гадибук» («Меж двух миров») была написана С. Ан-ским на фольклорном материале, собранном в деревнях Вольни и Подолии во время этнографических экспедиций (1912–1914). Якулов имеет в виду тот факт, что спектакль по этой пьесе, поставленный Е.Б. Вахтанговым в театре «Габима» (художник Н.И. Альтман. Премьера – 31 января 1922 г.), оказал сильное влияние на спектакли Грановского, который был программным оппонентом «Габимы» как «библейского театра».
- 65 *...в этом плане сделанная и вами постановка блестяща...* – Г.Б. Якулов имеет в виду спектакль «На покаянной цепи» И.-Л. Переца (режиссер М.Ф. Рафальский; художник С.Б. Рыбак), премьера которого состоялась 23 января 1926 г. С.А. Марголин, большой ценитель вахтанговского «Гадибука», с которым Якулов сравнивает «На покаянной цепи», писал: «Репетиции этого спектакля были удачнее самого спектакля, эскизы костюмов и макет интереснее сценического осуществления в костюмах и установке. <...> Спектакль перегружен. Однажды найденные жесты – без конца повторяются. Движения персонажей по лестницам, площадкам, проходам – однообразны. Напевы – монотонны. Мотивы – однозвучны» (Вечерняя Москва. 1926. № 24. 30 янв. С. 3).
- 66 *У нас путают кинетику с динамикой.* – В статье «Театр и живопись» Якулов так объяснял свое понимание кинетики и динамики: «Кинетика – область сознания, рифмования и метрирования. Динамика – завод часовой пружины, кинетика – показательное движение стрелок по циферблату. Динамика существует “рассудку вопреки, наперекор

- стихиям”. Кинетика же, наоборот, подчиняет все рассудку и обязательно считается со стихией. <...> В новом эксцентрическом театре актер должен управлять декорацией совершенно так, как пилот аэропланом. Декорации и костюмы должны быть кинетичны и лишь один актер динамичен» (цит. по: *Бадалян В.* Указ. соч. С. 99).
- 67 *Вахтангов не мог избежать моментов чисто андреевских.* – Якулов имеет в виду влияние на Вахтангова спектакля «Анатэма» Л.Н. Андреева в МХТ (режиссеры Вл.И. Немирович-Данченко, В.В. Лужский; художник В.А. Симов).
- 68 *Мейерхольд говорит, что для театра синяя блуза – это все и больше ничего не надо.* – Имеется в виду сине-серая прозодежда в «Великодушном рогоносце».
- 69 *Я недавно расстроился в Доме печати из-за этой темы.* – Дом печати (Никитский бульвар, 8а) был открыт в марте 1920 г. как творческий клуб и культурно-просветительский центр журналистов и стал одним из центров литературной жизни Москвы, где проходили творческие диспуты и обсуждения. В 1938 г. Дом печати был реорганизован в Дом журналистов. О диспуте см. вступит. статью.
- 70 *...у Мейерхольда актеры в пубlike, а зрители в театре Корша...* – Якулов имеет в виду, что революционный авангардный театр Мейерхольда, апеллирующий к массам, публика посещала плохо, предпочитая коммерчески ориентированный театр Корша, к тому времени уже ставший театром б. Корш. В первой половине 1920-х гг. коммерческая ориентация уже не была безусловной. Здесь ставили спектакли В.Г. Сахновский, А.Д. Дикий.
- 71 *«Федра» Ж. Расина в переводе и обработке В.Я. Брюсова. Камерный театр. Режиссер А.Я. Таиров. Художник А.А. Веснин. Премьера – 8 февраля 1922 г. Спектакль стал одним из главных достижений театра начала 1920-х гг. Именно в таировской «Федре» многие были готовы увидеть осуществление «мечты двух театральных поколений: трагический спектакль» (Левинсон А. Русская Федра // Звено. Париж, 1923. 26 марта). Подробнее см.: Иванов В. Полночное солнце: «Федра» Александра Таирова в отечественной культуре // Новый мир. 1989. № 3. С. 233–244.*
- 72 *Муне-Сюлли (Mounet-Sully) Жан (1841–1916) – крупнейший французский трагик XIX в. Якулов имеет в виду гастроль в Москве (1899), когда были показаны «Отелло», «Царь Эдип», «Рюи Блаз». Муне-Сюлли выступал на фоне первых триумфов Художественного театра. Его величественное, отвлеченно красивое искусство было встречено критиками с неприязнью, которая угадывается даже за похвалами. Связь искусства Камерного театра с традицией французского классицизма, на которую Якулов ссылается с неким укором, не признанная французскими критиками во время парижских гастролей (1923), была возведена в высокое достоинство Н.Я. Берковским, писавшим о Таирове: «Он близок был к эстетике классицизма, который любит обращаться к глазу, любит картинность, но также любит все зрительное растворять в стихии смысла, превращать в достояние мыслящего ума. <...> Но если искать, какие особые штрихи отличали его от других мастеров режиссуры, его современников, то мы бы указали на некоторую прививку классицизма к его театральной эстетике и поэтике, – все это было чуждо и Станиславскому, и Мейерхольду, и Вахтангову, а Таирова отмечало особым образом» (Таиров и Камерный театр // Берковский Н.Я. Литература и театр. М., 1969. С. 307).*
- 73 *«Царь Федор Иоаннович» А.К. Толстого в Художественном театре (Режиссеры К.С. Станиславский и Вл.И. Немирович-Данченко. Художник В.А. Симов. Премьера – 14 октября 1898 г.) родился в полемике с эпигонами «ложноклассической школы».*

- 74 *Был итальянский актер, который играл Отелло <...> потому, что сам он был... мавр.* – Обнаружить такого актера в истории шекспировских постановок не удалось. Возможно, Г.Б. Якулов воспользовался какой-то актерской «байкой».
- 75 *Шалапин <...> в «Севильском цирюльнике» <...> разворачивает весь демонизм, всю силу клеветы.* – Якулов имеет в виду арию «Клевета» Дона Базилио из оперы «Севильский цирюльник» Дж. Россини в исполнении Ф.И. Шаляпина. В Большом театре опера шла в постановке Шаляпина. Премьера – 15 ноября 1913 г.
- 76 *Закушняк Александр Яковлевич (1879–1930) – артист театра и эстрады, тец, создатель жанра вечера рассказа.*
- 77 *Грановский пользуется моим отсутствием в его театре. Я ни разу не был у него в театре.* – Не исключено, что Г.Б. Якулов дипломатично уходит от ответа, ведь выше он вполне проявил осведомленность в деятельности ГОСЕТА.
- 78 *...многие революционные идеологи, которые до сих пор не понимают действительной связи механики и эстетики.* – Г.Б. Якулов имеет в виду лефовские теории «производственного искусства».
- 79 *...последнее завоевание авиаторов – это возвращение к Леонардо да Винчи.* – Леонардо да Винчи (1452–1519) в 1485 г. придумал и воплотил в чертежах механизмы с крыльями, как у птицы, которые управлялись бы мускульной силой человека и поднимали его в воздух. Его трактат «О летании птиц» (1505) опередил свое время. Выдвинутый в нем функциональный принцип и поныне имеет важное значение в теории полета самолетов и ракет.
- 80 В выставках «Мира искусства» Якулов принимал участие с 1911 по 1917 г.
- 81 *Китаец выводил все из воды.* – Одним из древнейших в китайской мифологии является миф о хаосе (Хуань-тунь), в основе которого лежит представление о водяном хаосе.
- 82 *...[китаец] выводит [все также] из дракона.* – В китайской мифологии дракон являлся символом доброго начала (в отличие от дракона европейского) и был связан со стихией воды, выступал как помощник культурного героя, дающий людям воду и богатство.
- 83 *Индусы выводили все из огня...* – Г.Б. Якулов имеет в виду Агни в ведийской и индуистской мифологии, бога огня, домашнего очага, жертвенного огня, главного из земных богов, персонификацию священного огня, который стоит в центре древнеиндийских ритуалов.

«... ПИСЬМА ПОЛЗУТ, РАЗМИНАЮТСЯ В ПУТИ, ПРОПАДАЮТ...»

Переписка А.Г. Коонен и А.Я. Таирова 1943 г.

Публикация, вступительная статья и комментарии М.В. Хализевой

В архиве А.Г. Коонен, находящемся в РГАЛИ, сохранилось совсем немного их с А.Я. Таировым писем друг другу (в таировском фонде, как и в фонде Камерного театра, их вовсе нет). Помимо записочек, адресованных Таировым Коонен в дни премьер и годовщин открытия Камерного театра, и нескольких его писем предположительно 1942 г. имеется только эта, предлагаемая читателю переписка ее с мужем (хоть сколько-нибудь продолжительная), что делает документы – не содержащие особых сенсаций, лишь ткань жизни, и личной, и театральной, – уникальными. Публикуемый эпистолярный охватывает период с середины весны до середины лета 1943 г. (более 40 писем и почтовых открыток; есть также несколько телеграмм).

Алиса Георгиевна Коонен и Александр Яковлевич Таиров расставались надолго очень редко и только в безвыходных ситуациях, так что вести переписку им почти не было необходимости. К тому же после трагических событий: закрытия Камерного театра в 1949 и смерти Таирова в 1950 г. – Коонен, несомненно, чистила архив, в том числе прошла она, вероятно, и по эпистолярному наследию. Многие из имеющихся писем поддаются датировке лишь приблизительно, в нескольких утрачены один или больше листов, некоторые послания внезапно обрываются на полужизне (возможно, последнее – результат «работы» Коонен над архивом, как и ряд вымаранных мест и оборванных листов). Уточнить и восстановить некоторые даты и события можно было бы, опираясь на дневники Коонен, которые она вела с четырнадцати лет на протяжении всей жизни. Сохранившиеся тетради с дневниками, более сорока, находятся в РГАЛИ, однако дневников периода с 1932 по начало 1944 г. среди них нет. (Их существование подтверждает найденный в тетради дневников 1924 г. один-единственный лист с записями от апреля-мая 1943 г.¹, на котором рукой Коонен сделана более поздняя помета: «Барнаул, эвакуация», скорее всего, при написании мемуаров.)

Разлука Таирова и Коонен с конца апреля по начало июля 1943 г., когда Камерный театр уже год находился в эвакуации в Барнауле, была вызвана болезнью Александра Яковлевича² и его вынужденным отъездом в Москву для обследования в Кремлевской больнице (с обострением гепатохолестицита он провел там почти полтора месяца, с 6 мая по 17 июня). Навстречу друг другу со скоростью почты военного времени во множестве отправлялись телеграммы, письма, почтовые открытки. (Дозвониться из Барнаула в столицу, как неоднократно жалуется Коонен, было практически невозможно, даже ночами³.) Корреспонденция застревала в пути на много дней, даже телеграммы

блуждали неделями, нередко пропадали. Добиралась до адресата едва ли половина всего отправленного. Коонен и Таиров всячески сетовали на это обстоятельство, пытались свои письма нумеровать, чтобы понимать, сколько бесследно исчезло (довольно быстро, однако, бросили), нередко были вынуждены повторять одно и то же, не будучи уверенными, что предыдущие сообщения и вопросы получены.

В переписке весны-лета 1943 г. имеется несколько отчетливых лейтмотивов. Помимо неперенных заботливых слов, домашних прозвищ и тревожных вопросов разлученных супругов, волнений друг о друге (обоим за пятьдесят: Коонен 53 года, Таирову 57 лет), неизменно присутствует тема здоровья Александра Яковлевича: его самочувствие, температура, выяснение диагноза, описание больничных исследований. Послания Таирова, честно отвечающего на взволнованные, но однообразные вопросы, сдержаннее и лаконичнее, хотя и полны нежности. Периодически в письмах Таирова всплывает еще один сюжет – перспектива возвращения Камерного театра из эвакуации в Москву (это вторая цель его поездки, не менее важная для обоих). О жизни столицы он повествует мало и с чужих слов, по телефонным беседам и рассказам тех, кто навещает его в больнице, а это преимущественно крупные чиновники, начальники от культуры. Но даже скупая таировская информация, полученная из вторых рук, содержит порой острые детали театрального существования Москвы 1943 г. Круг посетителя Таирова в больнице и тех, кто интересуется его здоровьем, опекает его в Москве, как и сам факт госпитализации в Кремлевку, позволяет утверждать, что в 1943 г. художественный руководитель Камерного театра находился у начальства в несомненном фаворе. Пройдет 5–6 лет, и поворот судьбы приведет режиссера к опале.

Письма Коонен пространнее, эмоциональнее и более насыщены описаниями происходящего, что и понятно: она в гуще театральной жизни города (к культурным событиям Барнаул не оставался равнодушен: «Около кассы любого театра и кино Барнаула всегда можно видеть толпу народа»⁴). Отчитывается мужу и художественному руководителю театра обо всех новостях и планах, событиях и происшествиях, интригах и надеждах – отнюдь не в высокой трагедийной манере, с которой ее как актрису и как человека навсегда, кажется, связала история театра, но очень реалистично, остро и образно, нередко самоиронично, совсем не надмирно. Продолжает играть спектакли, в том числе недавнюю премьеру, выпущенную в Барнауле незадолго до отъезда Таирова, – «Пока не остановится сердце» К.Г. Паустовского⁵. (На генеральной репетиции и премьере режиссер из-за болезни отсутствовал⁶. А.Г. Коонен вспоминала впоследствии о предпремьерных днях: «Работа была напряженной: пьеса оставалась сырой, неотделанной. У меня состояние было нервное, взбудораженное: наступил тот период в работе, когда актер уже находится полностью во власти роли, во власти образа и все личное мешает, отступает на второй план, но как раз в те дни я особенно волновалась за Александра Яковлевича»⁷.) Роль Анны Мартыновой в спектакле «Пока не остановится сердце» была первой новой ролью Коонен после «Мадам Бовари» (1940).

Действие пьесы Паустовского происходило в провинциальном северном городе, расположенном на озере, в дни немецкого наступления и стремительного продвижения вперед. Известная московская актриса Анна Мартынова приехала с маленьким сыном к мужу, работающему здесь на ботанической станции. Город

окружен фашистскими войсками. Муж уходит к партизанам, не успев даже проститься с женой, вынужденной остаться в городе с больным ребенком. Ее ждет письмо от мужа: «Оно придет, это великолепное будущее. Мы отстоим его своей кровью, своей яростью, своим гневом, последним своим предсмертным хрипом. Мы будем бороться за него, пока у нас не остановится сердце».

В недолгое отсутствие Анны фашисты убивают ребенка. Вернувшись и найдя сына мертвым, Анна теряет рассудок. С мертвым мальчиком на руках она бродит по опустевшему городу. На улице пьяные немецкие солдаты обступают ее, один из них вырывает у нее труп сына. Новое потрясение возвращает Анну к реальности.

Немецкий комендант пытается уговорить прославленную русскую актрису перейти на их сторону, чтобы использовать ее имя для пропаганды. Мартынова соглашается, намереваясь вести свою игру. От партизан она получает сведения о предполагающемся дне штурма города Советской армией. В ее голове созревает план: обезвредить в этот день фашистское командование, собрав всех в одном месте – в театре.

«Финал этого спектакля имел два варианта: в первом Анна погибает во время жестокой схватки, сраженная выстрелом коменданта, во втором, который был утверждён окончательно, комендант, не успев спустить курок, падает от пули советского бойца», – вспоминала Коонен⁸. Финальной репликой Мартыновой были слова из письма ее мужа о борьбе за счастье и светлое будущее до того мгновения, пока не остановится сердце.

Первая авторская читка пьесы труппе, по словам Паустовского, была встречена восторженно. Драматург отчитывался в письме: «Я окончил пьесу (называется она “Пока не остановится сердце” <...> старик Таиров от него [названия. – М.Х.] в восторге). Работал я над пьесой очень много, все дни напролет, и, кажется, получилось хорошо. Третьего дня читал пьесу труппе, и произошло смятение и сенсация, Таиров меня целовал, актеры тоже, и вообще волнение в театре большое. Главную роль будет играть Коонен... Старик Таиров – очень приятный, опытный и “найсмэн”. Просит, чтобы каждый день я ему писал по пьесе <...>»⁹. Сам режиссер несколько позже характеризовал сочинение Паустовского так: «Это пьеса об интеллигенции захваченного немцами города, об уничтожении, которое не может перенести национальная гордость русского человека, о великом чувстве ответственности, которое несет русская интеллигенция не только за свою национальную культуру, но и за культуру всего мира»¹⁰. Зрители готовы были увидеть все это в спектакле. Благородный посыл и самая главная на момент войны тема совершили почти что чудо: актуальность заставила даже просвещенную публику предельно преувеличивать достоинства постановки. Барнаульский критик, побывавший на генеральной репетиции, писал: «В жизни театров есть спектакли, в которых собирается все лучшее из того, что было создано его мастерами прежде, что приобрело новую силу, новое качество и поднялось именно в этом спектакле над постановками многих лет. Для этого нужно, чтобы пьеса разбудила самые сокровенные чувства режиссера и актеров, вызвала к жизни их страсти. А в этом спектакле, где это так и случилось, страсть была одна, действенная и могучая – ненависть к врагу»¹¹.

Несмотря на то что официальная премьера была сыграна, работа актрисы над ролью (и пьесой!) не прекращалась: прислушиваясь к своему сценическому самоощущению и к реакциям публики, Коонен в письмах подробно перечисляет Таирову

сомнения (это касается отдельных реплик, и не одной только ее героини, костюмов и целых сцен), призывает переговорить с К.Г. Паустовским о доработке пьесы (Паустовский не возражал) и сама принимает за дело. Пишет подробные планы переделки отдельных эпизодов (демонстрируя четкое понимание законов драматургии), вызывающих у зрителя, как ей кажется, недоумение. Осознает, что утомляет мужа-режиссера своей дотошностью, но остановиться не может, спектакль и роль ее не отпускают. Позже в мемуарах Коонен рассказывала: «Пьеса Паустовского шла очень часто. Реакция зрительного зала, как это обычно бывает, четко выявляла как удачу, так и промахи спектакля. Я пыталась на свой страх и риск поправлять некоторые сцены, о чем подробно писала Александру Яковлевичу»¹².

Творческие муки Коонен и ее труды по редактуре пьесы не были оставлены без внимания. Вернувшись 8 июля 1943 г. в Барнаул, Таиров, судя по всему, приступил к доработке спектакля, и уже прощальные показы «Пока не остановится сердце» (19, 21, 22 и 23 сентября 1943 г.) перед возвращением Камерного театра в Москву игрались «в новом сценическом варианте и оформлении». Газета «Алтайская правда» анонсировала: «В воскресенье, 19 сентября, в помещении Крайдрамтеатра Московский Камерный театр покажет новую редакцию пьесы Паустовского “Пока не остановится сердце”, сделанную народным артистом РСФСР А.Я. Таировым»¹³.

В письмах А.Г. Коонен, помимо размышлений о новой и старых ролях, помимо отчетов, как прошел тот или иной спектакль, много сугубо бытовых подробностей, сообщаемых с юмором и иронией, – «живем по-барнаульски». Описываются условия работы в промозглых помещениях барнаульского Краевого театра драмы, некогда бывшей тюремной церкви, как свидетельствует Паустовский¹⁴, прихоти и сюрпризы резко континентального алтайского климата, ассортимент и цены местного базара, бессонница и болезни, здесь же просьбы привезти крем для лица и краску для волос, зарисовки на тему поведения коллег-актеров, яркие наблюдения и меткие словечки. И снова неотступные мысли о судьбе их детища – Камерного театра («Поставим ли мы его на ноги или суждено ему погибнуть?»), волнения о муже, тоска по нему.

Особняком стоит темпераментное письмо Коонен от 26 мая 1943 г., практически целиком посвященное статье Н.П. Охлопкова «О богатстве красок искусства»¹⁵ и развернувшейся в газете «Литература и искусство» дискуссии о театральности. Комментарии Коонен демонстрируют ее осведомленность о театральной ситуации военных лет в стране, знание того, что происходит с театрами в тех городах, куда они были эвакуированы (обсуждаются премьеры вахтанговцев в Омске, ленокматовцев в Фергане и Ташкенте). Но главный герой ее разоблачительного письма, безусловно, Охлопков. Критика Охлопкова у Коонен по-женски яростная, демонстративно пристрастная, какая-то желчная, ничего не прощающая, решительно отказывающая крупному режиссеру в профессионализме и праве на собственную точку зрения. Коонен находится под таким сокрушительным впечатлением от прочитанной – огромной – статьи, что письмо к Таирову начинается даже не с привычного ласкового обращения или вопросов о самочувствии, а с главного повода письма: «Прочитала статью Охлопкова...» Следом автор стремительно бросается в обличения.

Стоит отметить тот факт, что в самый разгар войны газета «Литература и искусство» не только регулярно издавалась, не только посвящала пространные статьи вопросам театра (нормальная жизнь на ее страницах шла своим чередом), но и добиралась, скажем, до Барнаула, и явно не с таким уж значительным опозданием – спустя 10 дней после выхода текста Охлопкова Коонен уже негодует по его поводу.

В письмах Коонен и Таирова совершенно нет отзвуков войны, событий на фронте. Война в этой переписке является фигурой умолчания – скорее всего, сознательного, заранее обговоренного – и выступает лишь как предмет театрального искусства (спектакли о войне, выступления в военных госпиталях¹⁶) и источник порожденных ею разнообразных жизненных неурядиц.

Среди проступающих в этой переписке побочных сюжетов – формирование состава труппы театра в эвакуации. Несмотря на обстоятельства военного времени, изо дня в день возникает много идей, предположений, приглашений, в итоге принятых или по разным причинам не принятых. Руководство Камерного театра неустанно присматривается к актерскому составу других театров, рассылаются настойчивые телеграммы в разные города с предложениями перехода в труппу, обсуждаются кандидатуры, намеченные постановки и роли. Очевидно, кто-то из актеров при обдумывании перехода из одного коллектива в другой руководствуется соображениями художественными, кто-то ищет места посытнее и понадежнее.

В одном из писем А.Я. Таирову периода работы над спектаклем «Пока не останется сердце», от 4 февраля 1943 г., К.Г. Паустовский мимоходом обронил: «Я знаю нелюбовь Алисы Георгиевны к писанию писем и ее почерк, требующий тонны бумаги (а бумаги, конечно, нет)»¹⁷. Бумаги ей с ее размашистым почерком, слегка поприжатым условиями военного времени, и вправду неизменно не хватало, и тогда она, переворачивая страницы вверх ногами и идя от конца письма к началу, принималась заполнять все свободные места, исписывая узенькие поля, вписывая фразы между плотных строк. Впрочем, Таиров, который мог поспорить с женой в неразборчивости почерка, быстро перенял у нее эту манеру и порой поступал точно так же. Как это часто бывает с людьми, долго прожившими вместе, у Таирова и Коонен встречается много оригинальных словечек, вроде «заштопорился» или «разминаются», в первый момент кажущихся непопаданием в классический русский язык, но употребляемых вполне сознательно.

Большинство писем А.Г. Коонен адресует на Тверской бульвар в Камерный театр – Марии Ираклиевне Бибиковой («для А.Я. Таирова»), человеку, близкому их семье. Один раз прямо на конверте после фамилии Таирова указано в скобках: «Палата № 105», номер палаты Таирова в Кремлевской больнице, но, судя по всему, не рукой Коонен. Несколько же писем Коонен мужу высланы по адресу: Малая Бронная, 2–25 – Ольге Яковлевне Таировой, первой жене А.Я. Таирова, по-видимому также оставшейся в Москве и навещавшей его в больнице.

Публикуемая переписка долгие годы была закрыта по воле правопреемницы А.Г. Коонен – ее племянницы Н.С. Сухоцкой и только недавно открылась для исследователей. Авторам научных биографий А.Я. Таирова и А.Г. Коонен, которые еще предстоит написать, наверняка придется опираться на эти документы для освещения периода эвакуации Камерного, проступающего здесь довольно объемно.

1

А.Я. Таиров – А.Г. Коонен

26 апреля [1943 г.]

На подступах к Омску. Итак, наконец мы едем. Все благополучно – отдельное купе, поезд, конечно, уже запаздывает, за окном дождь частит осенний, а на душе тоска – от того, что тебя нет. Ну, ничего не поделаешь – вот. Как прошел вчера спектакль¹⁸? Пиши.

Здоров. Ау, пошел снег! Пиши!
Обнимаю крепко. Всем привет.

Твой А.Т.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 362. Л. 25.

2

А.Г. Коонен – А.Я. Таирову

27 апреля [1943 г.]

Барнаул¹⁹

Дорогой Малышка.

Сегодня пришел Левин²⁰ и, увы, не принес письма от тебя, которое я так ждала, но принес хорошие вести, что ты уехал здоровенький, с подходящей едой и в купе. Я очень, Малышка, скучаю, куда сильнее, чем прошлое лето²¹. Это вызывается рядом вещей: 1) жуткая погода – бураны – денно и ночью вой ветра – дождь и снег и град – сыплются с неба все разом – от этого рука моя и ишиас разболелись вовсю, и очень грустно, 2) свет мигает без передышки по вечерам, от этого рябит в глазах – нельзя ничего делать, и от одиночества всякие глупые мысли одолевают, а 3) беспокойно от обстановки кругом и поэтому неудобно, что мы не вместе. Ну вот, а вне этого лирического и метеорологического отступления все в порядке. В театре все ладно. Нарбут²² много работает, безвыходно в театре, подстегивает цеха, за всем следит и производит впечатление въедливого и дотошного «хозяина»²³. Вообще, он, несомненно, сейчас «хозяин», и это все чувствуют, и поэтому нет того, что было летом, когда вы уехали.

Конечно, на следующий же день после вашего отъезда было объявлено, что завтраки отменяются, но Нарбут категорически запротестовал, чтоб сообщать об этом Богатыреву²⁴, и добился всего лично. Все в порядке, хотя, правда, превращено в микроскопические дозы. Вообще, за последние несколько дней здесь случилось что-то страшное в смысле вздорожания базара и отсутствия чего бы то ни было в магазинах, а вещи обесценились дико. Кстати, если в Москве получишь сахар или мед, то то, что я тебе дала, береги, потому что здесь уже объявили, что «отovarивать» мед больше не будут, и твою печень нечем будет питать, когда приедешь. Сахару нет, а на базаре сегодня купили 80 рублей стакан.

Кстати, еще о быте: у нас обвалился потолок в коридоре перед уборной, слава богу, без меня, а то не видать бы тебе Малышки как своих ушей! Когда я пришла, было полное впечатление, что разорвалась фугасная бомба: коридор был завален грудой щебня и какими-то обломками, а пыль в квартире была такая, что выветривали и мыли в течение всего дня.

Сегодня был инженер и загадочно сказал, что квартира требует ремонта, впрочем, заверил, что над моей кроватью в ближайшем будущем потолок еще продержится.

Расскажи Александру [Солодовникову]²⁵ и Храпченко²⁶, что нет никакого смысла жить в эвакуации в таких условиях, когда без фугасок рушатся на голову дома. Кстати, если бы случилось так, что нас еще не выпишут в Москву, а обстановка будет такою, что придется оставаться, то, конечно, не ехать в Алма-Ату – там климат для тебя невозможен. А лучше бы всего Новосибирск (новое помещение, может быть) или даже Челябинск. Как хочется скорее узнать, что же с нами будет? Как только что-нибудь выяснится, дай молнию.

Я буду умником, хотя это и трудно и [нудно] очень, невозможно – как. Скучаю, мой дорогой и любимый. Да, спасибо за шляпу, она мне очень идет.

Спектакль последний (25-го) прошел неплохо (хуже, чем предыдущий), даже хорошо, но в последнем акте плохо было со студией²⁷ (было несколько больных), принимали все же очень хорошо.

Из впечатлений от спектакля: упорно, никак не принимается 5 картина: зритель, очевидно, уже пережил более сильные моменты с ребенком в I акте и здесь не хочет к нему возвращаться. Он уже переключается со сцены в комендатуре на новую интригу, и то, что она обрывается и его опять утягивают к той же, но ослабленной теме, ему, зрителю, невтерпех. Кстати, если эта картина не будет видоизменяться в том плане, чтобы основным мотивом ее был не ребенок, а вопрос «что делать, как теперь действовать, как быть» (а, по-моему, ее необходимо перевести в этот план), то необходимо убрать обязательно: 1) сколачиванье гроба, ибо зритель, пережив столько, не может никакой логикой представить себе: после того как Анна сходила с ума, была в комендатуре, выздоровела, осталась на свободе, что ребенок все еще не похоронен, – все зрители в один голос говорят, что это производит непонятное и тормозящее развитие впечатление.

То, что Люхин похоронил его в саду, сейчас, когда вымарана та картина, где это повторялось, не играет, а зрителю ничего не говорит. Вопрос Анны о Мишуке надо оставить, и ответ Люхина, и все дальше, а вот ребенка убрать из «боковушки» обязательно и убрать все о ребенке, все о гробе в разговоре с Ушаковым и перевести все на Анну и на общее положение, создавшееся от оккупации.

Обязательно надо убрать здесь ребенка. Уговори Паустовского²⁸.

О I акте я тебе говорила. Моя мысль правильная. Выход к мужу – единственная возможность выхода Анны, чтобы было понятно сразу, что это за человек.

Я говорила с Ниной [Сухоцкой]²⁹, и она абсолютно согласна и тоже говорит, что более невыигрышного начала роли трудно придумать. Какие-то безликие привязанные реплики, повторяющие все то, что говорилось до нее. И из-за этого инертного безразличного материала потом трудно подняться в встревоженную женщину, в героиню. Это очень мешает, а главное, у публики сразу нехорошее первое впечатление от образа, и дальше нужно ее завоевывать. К чему же это? Текст в начале разорванный, искусственные объедки – всех «вариантов» – играть его нельзя. Между прочим, почему Люхин уносит игрушки обратно? Это как-то глуповато. Действительно танцы? Ведь мальчик больной особенно нуждается в игрушках. Разворачивает, разворачивает, потом опять завязывает – жалко ему, что ли? На это уходят две большие паузы... Подумай о такте и развить сцену с мужем, даже

оставив Анну спать. Но сцену вести без Люхина. Я посылаю укрыть Мишука, и когда он приходит, я сплю. Он зовет Люхина, и дальше все может идти как есть. Советую убрать: «ударила, кого». А вопрос о шали – Люхин должен просто сказать Анне: «есть у меня подарок», чтобы мне не надевать шаль – этот процесс одеванья создает пустую неинтересную паузу, что тоже очень скучно и тормозит, а если он ее даст как подарок, я ее просто беру, не надевая. Непременно надо убрать у Люхина – «есть у меня напутствие от Алексея Дмитриевича³⁰», потому что получается, что тот велит ей оставаться с какой-то целью и явно намекает, что ее «талант понадобится», то есть выходит, что он предлагает ей играть? Все это пусто, путано и туманно. Сцену надо построить на встрече, на взволнованности от этой встречи.

Эта сцена и 7-я – единственные идут все время без хлопка – все спектакли.

В первом акте аплодируют сейчас хорошо.

Следующие письма буду писать короткие. Это только первое такое. Прости.

Я пишу нарочно сразу о пьесе и буду писать добавочно все, что будет приходить в голову на спектаклях.

Обнимаю тебя горячо и крепко, мой дорогой. Думаю о тебе каждую минутку жизни.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 167. Л. 1–3об.

3

А.Я. Таиров – А.Г. Коонен

27 апреля [1943 г.]

Любимая, едем хорошо, температура нормальная, только вот – опаздываем уже на сутки, так что в Москве, говорят, будем только второго мая! Береги себя! Пиши мне часто, особенно после спектаклей. Обнимаю крепко. Всем привет своим.

Целую.

Твой А.Т.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 362. Л. 2б.

4

А.Г. Коонен – А.Я. Таирову

28 [апреля 1943 г.] среда
Барнаул

Дорогой Малыш.

Вечером шло «Сердце». Проданный спектакль. Публика слушала все больше. Единственную 5 картину все же не принимают. Учи.

7-ю принимали. Интересно было то, что публика была более чем простенькая, далеко не отборная, но дошел спектакль прекрасно. Начало I акта и 5 картина требуют внимательного пересмотра. Звонила тебе в воскресенье в Новосибирск, прибежала прямо в гриме домой – без $\frac{1}{4}$ 1 час звонила, но вас уже не было. Я не верила

и заставила телефонистку дозваниваться до 2-х часов. Увы. И почему ты с Левиным ни строчки не написал? Очень скучаю без тебя.

Я покрасила волосы. Очень мило. Степка³¹ завил меня, но локоны стали такие длинные, что скоро выйдут за пределы моды.

Письмо 2-е.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 167. Л. 13.

5

А.Я. Таиров – А.Г. Коонен

[Почтовая карточка.]

28 апреля [1943 г.]

Это третья открытка за три дня пути, и все лежат у меня – опущу разом в Свердловске, так как на маленьких станциях опускать не советуют – пролежат без конца, а больше из-за опоздания поезда – все были ночью. Едем вполне благополучно. Здоров. Первые дни было прохладно, сегодня жара. Очень скучно без тебя. Ну да ничего не поделать – уж очевидно надо. Обнимаю.

Твой А.Т.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 362. Л. 27.

6

А.Г. Коонен – А.Я. Таирову

30 [апреля 1943 г.]

[Барнаул]

Дорогой Малышонок.

«Скучно мне... Скучно... Радость моя, душа моя, жизнь моя, откликнись»³². Я кисну. Бураны и ветры буйные окончательно угробили мою руку, и я никак не могу добиться Александровского³³. Лечусь сама – сожгла себе плечо синим светом, а толку никакого. Сегодня буду делать компресс – последнее неиспробованное средство. Рука совсем выбыла из строя. Гимнастику делаю только правой рукой. Ноги бегают... в порядке...

Конечно, все это обойдется, но, боже, как хочется проснуться когда-нибудь утром с чувством здоровья и уверенности, что оно прочно... У обоих. Малышонок, непременно лечись в Москве, не увлекайся, если будешь хорошо себя чувствовать. Если не потребуеться леченья как такового, то восстановление истраченных за 5 месяцев болезни сил необходимо. Пусть Соколов³⁴ и другие врачи учтут это. И брось свою манеру задаваться перед врачами и говорить, что ты здоров. Месяц отдыха и леченья для восстановления сил тебе необходим. Даже если печень сейчас в порядке. Сделай это для меня – сними с меня, умоляю тебя, мрак и травму, в которые я впала, а будет это только тогда, когда будешь ты хорошенький и крепенький и боеспособный, а иначе надо «зубы на полку» и выходить нам в писатели мемуаров. А это все же преждевременно.

Напиши быстро и срочно, что скажет Соколов, покажись еще Зеленину³⁵, а может быть, Соколов проконсультирует тебя с хорошим печеночником. Покажись хирургу и, если нужен бандаж, не поленись, закажи. Если ты будешь здоровенький, ко мне вернутся живость, красота и молодость, обещаю... Ради этого стоит тебе заняться собой – я даже согласна сидеть здесь без тебя хоть 3 месяца!

Нам надавали много еды к 1 мая. И сахар наконец выдали по карточкам, и монпансье, так что все в порядке. Еды много, и наши все сыты по горло. Нина [Сухоцкая] ночует у меня. Елизавета Яковлевна [Таирова]³⁶ бегаёт эти дни по магазинам. Не ссоримся – совсем. Все тихо и хорошо. В Москву просится к нам в домработницы Катя – нянька Ганшиных³⁷. Мне эта мысль нравится. 1 раз в пятидневку надо будет отпускать ее ночевать в комнату. Говорят, она хорошо готовит. Так что, если в Москве нет ничего подходящего, напиши мне, и я с ней договорюсь подробнее.

Сегодня у нас концерт. Сборный. Я свободна. Играю только 4-го.

Приехал Жорис³⁸ из Новосибирска. Он говорил с Жихаревой³⁹. Она очень хочет к нам. Жаль, что ты с ней не говорил. Судя по тому, что она говорила о том, что она очень хотела бы сыграть со мной пьесу Ибсена «Фру...»⁴⁰ (далее Жорис забыл), где она играла бы мать, а я дочь, – очевидно она не стремится к молодым ролям. Очень хочет играть мать в «Нашествии»⁴¹ и, конечно, может играть – нос можно подтянуть, а речь у нее прекрасная и чистая русская.

Еще очень стремится к нам концертмейстером и пианистом известный [оставлено пустое место. – М.Х.]. Подумай, тогда напиши ему в Новосибирск, так как Павчинский⁴² вряд ли будет, а этого Жорис очень хвалит, и его хорошо знает Богатырев. А с Жихаревой поговори на обратном пути. Она была в восторге, когда Жорис ей сказал, что мы упоминали о ней. Там она очень страдает. Может быть, она могла бы играть и «Дуэнью»⁴³? Внешность у нее очень подходящая, а это была бы сенсация, ведь ее в Москве знают и ценят. Конечно, она играла «Стакан воды»⁴⁴ и, конечно, она чудная актриса.

О Тяпкиной⁴⁵ ни слуху, ни духу.

Жихарева в «Дуэнье» может быть даже интереснее Тяпкиной⁴⁶, если бы она захотела ее сыграть.

Письма буду нумеровать. Это письмо – 3-е письмо.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 167. Л. 14–15об.

7

А.Я. Таиров – А.Г. Коонен

30 апреля [1943 г.]

Через 2 часа Ярославль. Вспомнил давние дни⁴⁷, как вспоминал их позавчера, когда поезд остановился на станции Кауровка⁴⁸. Дорога протекает благополучно, хоть и чертовски медленно. Ночью или утром – Москва! Увы, без тебя.

Обнимаю крепко! Пиши!

Всем привет.

Твой А.Т.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 362. Л. 28.

8

А.Я. Таиров – А.Г. Коонен

2 мая [1943 г.]

Москва

Второй день в Москве – в гостинице «Москва», но Соколов настаивает на обследовании в Кремлевке. Маруся [Бибикова]⁴⁹ внимательна максимально, девочки приносят мне еду, кофе. Так что за меня не беспокойся. По делам еще никого не видел – из-за праздников. Обнимаю крепко.

Твой А.Т.

Всем привет.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 362. Л. 29.

9

А.Г. Коонен – А.Я. Таирову

4 мая [1943 г.]

Барнаул

Милый Малыш, очень беспокоюсь. Несколько дней нет писем от тебя. Киса⁵⁰ меня совсем не информирует, и это ужасное свинство. Я так и не знаю до сих пор ни диагноза, ни результата обследования, ибо глупое слово – «исследование благополучно»⁵¹ – ясно даже идиотам, ничего не может сказать. А меня все-таки Господь наградил умом! Я так и не понимаю – что это: экономия средств? Не телеграфировать мне месяцами и только через неделю после моих телеграмм – посылать мне одну и ту же стандартную редакцию с благополучием. Обнимаю тебя, посылай телеграммы через день!

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 167. Л. 16.

10

А.Я. Таиров – А.Г. Коонен

4 мая [1943 г.]

Москва

Алиса, любимая, много говорил с Паустовским, он очень охотно и горячо берется за доработку пьесы – полагаю, результат будет настоящий. Отношение к нам повсюду очень хорошее. Возвращение театра намечается на конец лета⁵². Напиши Марусе [Бибиковой], она очень заботлива и фактически облегчает мне жизнь.

Пусть Ниночка [Сухоцкая] напишет мне.

Все тебя целуют. Я больше всех.

Твой А.Т.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 362. Л. 30.

11

А.Г. Коонен – А.Я. Таирову

5 мая [1943 г.]
Барнаул

Письмо 5-е.

Малышка, довожу до твоего сведения, что уже 2 ночи я не сплю ни минутки и потихоньку от людей реву белугой. Больше 2-х недель тебя нет, и ты не удосужился написать ни строчки.

Неужели так трудно было дать телеграмму с дороги, опустить несколько открыток?

Одно из двух – или ты болен, или это – невниманье, граничащее просто с «хулиганством», потому что ты же не можешь не знать, как я волнуюсь и за дорогу, и за твой приезд в Москву, и за то, как ты устроился. Вчера получены вечером 3 телеграммы: от вас поздравленье коллективу, [от] Бибиковой и нежная телеграмма Зое [Богатыревой]⁵³ от Богатырева, и только мне, как никому не искомой единице, – ни звука в ответ на мои слезы и волненья. Если ты болен, ты обещаал мне вызвать меня. Если у тебя большие неприятности – все равно, хоть 2 слова можно отправить. Если ты здоров, то, повторяю, это непростительно. У меня уже нет сил реветь и волноваться, и я очень прошу, независимо от дел – 1 раз в пятидневку посылать телеграммы мне лично о твоём здоровье и, если можно, о делах и планах. Но о здоровье – обязательно. Я просто требую этого, если ты не понимаешь, как оторванно и страшно здесь без тебя.

Целую тебя. Если ты болен – немедленно присылай вызов – в театре все спокойно и хорошо, и я смело могу с Левиным уехать.

Телеграммы не поручай отправлять Богатыреву, а или Ходжаеву⁵⁴, или Бибиковой, – звони лично, а то возможно, что он не выполняет.

Автограф.
РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 167. Л. 20–21.

12

А.Я. Таиров – А.Г. Коонен

5 мая [1943 г.]
[Москва]

Ну, любимая, я заслуживаю высочайшей похвалы! Невзирая на нормальную температуру, завтра ложусь на обследование в Кремлевку. Перебывала у меня за эти дни уйма народу, в том числе Завадский⁵⁵, Леонов⁵⁶, Паустовский, Канторович⁵⁷ – все тебе кланяются. Все [нрзб.] и все внимательны.

Обнимаю крепко.

Твой А.Т.
Автограф.
РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 362. Л. 31.

7 мая [1943 г.]
Барнаул

Письмо 6-е.

Смотри внимательно страницы.

Дорогой Малышонок, сегодня утром получила твою телеграмму от 4-го, а сейчас вечером принесли твою первомайскую. Ну, можно ли было себе представить, что из всех 4-х телеграмм, 1-го мая посланных, очевидно, одновременно, именно моя пойдет 7 дней! (и через Алма-Ату). Ты понимаешь, как я волновалась и какие страшные картины вставали в моей [пылкой] голове! Сколько я плакала и, увы, как плохо спала! Я уверена была, что ты заболел!

С нетерпением жду теперь письма хотя бы с намеком на будущее наше и, конечно, с подробным описанием – что сказал Соколов о твоей печенке и как и где будешь ты лечиться. Если тебе некогда, пусть напишет Маруся [Бибикова]!

У нас существенных изменений нет. В театре – атмосфера очень приличная. Нарбут – молодец: несмотря на очень тяжелое положение жены⁵⁸ (ей очень плохо), я думаю, безнадёжное, он работает целыми днями, на минутки забегая домой, а ночами (смотри 2-ю стр.) ревет белугой и не спит. Жанна Георгиевна [Андреева]⁵⁹ 2 ночи дежурила у них, впрыскивала камфару, и говорит, что любовь его к ней трогательна беспредельно.

Цеха он держит крепко. Спуска не дает, и его слушают куда больше, чем Кису. Уважают. Люба Лесс⁶⁰ пробормотала однажды, что «он – сухарь», после того как он потребовал заведение ежедневного журнала. Но слушают его беспрекословно, и поставил он себя, по-моему, правильно и хорошо.

Спектакль держится на высоте. 1 картина и затем 5 и 7 – по-прежнему остаются темными пятнами, но зато 9-я и последняя вызывают неизменный энтузиазм.

В последней картине необходимо дать мне еще несколько фраз после слов: «вот его кровь», так как длинная немая сцена у меня до моих последних слов бессмысленна, – я должна оставаться центром, а не отходить в сторону. Эти реплики могут быть на шуме. По радио – будет хорошо.

Играла в госпитале «Грозу»⁶¹ (в костюмах). Не дошло. Конечно, надо было вступление с пояснением сюжета, но нашим устроителям такие вещи в голову не приходят. Борис Чижов⁶² (играли у него в госпитале) говорил, что ребята ничего не поняли. Не поняли: из какой жизни, о каких грехах она говорит, о чем горюет... Он сказал, что необходимы четкие по сюжету вещи и, увы, все же не трагические.

Очень жаль, что я только вчера узнала, что мог бы мне очень помочь в смысле репертуара Дрейден⁶³. Его жена⁶⁴ – чтица, лауреатка, очень элегантная женщина и с исключительно интересным, говорят, репертуаром как раз моего плана – героически-лирический и проч. Есть у нее и скетчи. Ты мог бы в Новосибирске с ним сговориться, так как жена его бросила в связи с ребенком выступления и могла бы, вероятно, многое мне прислать.

Во всяком случае, репертуар, ясно, надо делать. Я уже писала тебе, чтоб ты поговорил в Москве о заказе, а затем буду предпринимать и здесь кое-что. Ясно, если

ехать на фронт – «Гроза» отпадает. Буду пытаться создать монтаж о Ленинграде. Такие вещи здорово доходят. Заказала в агитпункте собрать мне газеты в период прорыва блокады. Может быть, удастся что-нибудь сделать. Лесс отказала мне в помощи, сказав, что очень занята вводами (?) и репетициями (?). Поможет, может быть, Нина, хотя она не очень это чувствует. Сегодня, если состоится концерт, буду читать («в форме») «Москву за нами» в НКВД. Посмотрю, что получится, – напишу тебе. Вопрос концертного репертуара и вопрос доделки пьесы и образа Марьиной поглощают сейчас все мои творческие мысли.

Интересен был спектакль позавчера. Публика – банно-прачечный трест. Начали в 10 часов (было заседание). Слушали – затаив дыхание. Вообще, сейчас слушают пьесу – потрясая тихо. Во 2-й картине ревели все – Нина [Сухоцкая] говорит, даже мужчины. Но 6-я картина, вообще, Анна – актриса, в туалетах, в актерской игре – доходит до этой публики слабо. Анна делается, очевидно, для них не своей, какой-то чуждой... 6-я картина, вообще, принимается холодно. Где здесь кроется причина? Мне кажется, правилен ли здесь мой яркий халат, не путает ли он карты? Может быть, если бы я была в длинной юбке и блузке или гладком платье (вроде 8-й картины), может быть, это трогало бы больше. О халате мне говорила и Ольга Федоровна [Герасимова]⁶⁵ – ей несколько человек говорило из публики, что он вызывает недоумение... Может быть, этот же халат окрасить в скромный темный цвет?

Я утомляю тебя длинными размышлениями о мелочах? Если устал – отложи письмо и почитай когда-нибудь, может быть, по дороге в Барнаул...

Интересно, чем поможет Паустовский, я, собственно, ради этого и пишу тебе все свои наблюдения.

Теперь еще относительно репертуара для фронта, если придется мне ехать: ясно – никаких отрывков из пьес. Нужны четкие сюжеты. Если пьесы – то монтажи.

«Гроза», по-моему, отпадает безусловно. Ее ритм – чужд, мне кажется... И, безусловно, нужны оптимистические вещи... Что ты думаешь о «Сцене у фонтана» из «Годунова»? С Кенигсоном⁶⁶ там сюжетная ткань – ясная. Если делать скетч – в своих видах – то, поразмыслив, я думаю, надо делать его с Терентьевым⁶⁷. Мы, как говорят, хорошо рядом сочетаемся, другие наши актеры в своем виде – вообще, страшноваты сейчас, да и очень для меня мало подходящи. Возможен еще только Кенигсон. Очень хорошо, говорят, доходят сейчас классические водевили... Пусть Раиса [Брамсон]⁶⁸ поручит кому-нибудь поискать, и попроси Головащенко⁶⁹.

Нет ли скетчей американских? Терентьев мог бы подойти как партнер.

Есть слух, что мы летом играем в Ташкенте или Алма-Ате.

У нас дикий бурян здесь и холод, вырвало форточку в спальне. Кровать подомной ходит ходуном. Дом трясется.

У меня трахеит, но я уже обтерпелась.

По слухам, ты назначен худруком Малого театра?!!!!

Жду письма – очень.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 167. Л. 23–25об.

14

А.Я. Таиров – А.Г. Коонен

[Почтовая карточка.]

7 мая [1943 г.]

Москва

Алиса, любимая, пишу из Кремлевки, где я вот уже второй день. Началось обследование – то есть анализы, выкачивания, рентгены и прочее, и прочее – в общем, работы недели на три, а дальше видно будет. Отнеслись здесь ко мне прекрасно – и профессор Коган⁷⁰, и врач-испанец, пожилой и сведущий. Соколов приедет после анализов, так как он консультирует не в больнице, а в поликлинике. Пока я вдвоем в палате. Профессор обещал на днях перевести меня в одиночку. Настроение тоски не покидает меня – без тебя! Но я рад, что ты не приехала. Свиданья всего 2 раза в неделю на 2 часа, а жилось бы тебе трудно. А там как? – Как здоровье, как играешь? Паустовский приступил к работе. Отчего ты не телеграфируешь и не пишешь? Я волнуюсь очень. Адресуй всё на театр. Я могу говорить по телефону. Пусть Нина [Сухоцкая] напишет о спектакле.

Обнимаю тебя крепко и очень, очень хочу поскорее увидеться и быть с тобой. Всем привет.

Твой А.Т.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 362. Л. 32.

15

А.Я. Таиров – А.Г. Коонен

[Между 7 и 10 мая 1943 г.]

[Москва]

Только что переслала мне Мария [Бибикова] твое первое письмо от 28 апреля. Спасибо! Не тоскуй, любимая, – скоро уже увидимся. Больше всего хочу я сейчас этого! Говорил со мной по телефону Оттен⁷¹. Сообщал о тебе – даже это дало мне радость. Обнимаю тебя, Алиса, со всей нежностью и любовью.

Твои соображения по «Сердцу» – все будем иметь в виду. Сейчас Паустовский работает над ним вне Москвы. Как я выйду из Кремлевки – непременно приедет, тогда скажу ему о новых твоих впечатлениях. Пьесу и спектакль выработаем – не волнуясь. Обнимаю.

Твой Малыш.

Привет Нарбуту. Пусть хозяйничает – это нужно.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 362. Л. 33–33об.

16

А.Я. Таиров – А.Г. Коонен

[Почтовая карточка.]

[Май 1943 г.]

[Москва]

Алиса, любимая моя, неужели не понятно, что если от меня нет сведений, то виноват в этом не я, а наши замечательные телеграф и почта?! Я пишу и телеграфирую часто, писал с дороги – все время. Письма здесь, в Кремлевке, конечно, опускаю не сам; но народ тут хороший, не думаю, чтобы забывали. Во всяком случае – не волнуйся, иначе брошу лечиться и немедленно приеду. Тоскую страшно. Обнимаю.

Твой А.Т.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 362. Л. 23.

17

А.Я. Таиров – А.Г. Коонен

[На бланке: Государственный Московский Камерный театр.]

10 мая 1943 г.

[Москва]

Дитя мое дорогое, страшно рад был получить вчера твою телеграмму, что «все благополучно», – я уже изрядно волновался. Волнуюсь и сейчас, теперь уже относительно содержания этого «благополучия» – как самочувствие, нога, связки, нервы, как идет «Сердце», как твое самочувствие в спектакле, как играешь, как принимают? Очень хотел бы иметь твои письма – подробные, подробные. Я писал тебе много – открытки; это первое закрытое письмо. Итак, я в Кремлевке, уже с 6 мая. Настаивал Сергей Н., он же запретил мне выходить, так как температура была, но вечером, 37, 37,1. Эта же температура пока держится и здесь. Пока меня здесь еще не лечат – обследуют. Очень тщательно. Тоска страшная, ведь я еще даже не походил по московским улицам. И не здоров, и не болен. Обещают врачи все привести в норму. Будем надеяться. Во всяком случае, недели три придется, очевидно, пробыть в Кремлевке. Условия здесь очень хорошие, вот только пока я в двойной палате, обещают на днях перевести в одинарную. Теперь о театре. Из телефонных моих разговоров с Храпченко, Зуевой⁷², Солодовниковым и Александровым⁷³, из личной беседы с приехавшими ко мне Ушаковым⁷⁴ и Гринбергом⁷⁵ – выяснилось, что в списке театров, подлежащих возврату в Москву, поданном Комитетом в Совнарком (Вяч. Мих. [Молотов]⁷⁶) еще 18 марта, наш театр стоит в числе первых пяти. Отношение Пронина⁷⁷ (Моссовет) и Щербакова⁷⁸ благоприятное. Разрешения ждали давно, но дело заштопорилось, в связи с общей ситуацией, на выяснение которой рассчитывают через месяца два. Итак, надо полагать, что театр вернется в Москву к августу. До этого не приедут и другие театры. Учти это и береги себя. Отдыхай непременно! Не трать зря нервов. Ходи на воздух. Играешь ты не очень много, репетиций нет, поэтому пользуй каждый миг. Спи! Хорошо! Крепко! Чтобы приехать в полной форме. Все ждут, интересуются, спрашивают.

Пока что театрам здесь не очень везет. Берсенев⁷⁹ хотел открываться новой постановкой, пьесой Каверина «Большие надежды»⁸⁰. Увы, надежды не сбылись, спектакль сняли на реперткомовской, даже без Комитета, – причина «провинциализм». По этому поводу острят, что у Берсенева были «Большие надежды» на «День живых», а кончилось «Живым трупом»⁸¹, которым они открыли сезон! Не вытанцовывается у Малого театра с «Нашествием»⁸². Уже было два реперткомовских просмотра, а спектакль не выпускают – всё дорабатывают и меняют исполнителей, даже Прова [Садовского]⁸³, Тарасову⁸⁴ (Ольга) и др. Как нам быть с «Нашествием», я еще не решил. Хочу посмотреть, что здесь получилось.

Зуева, Храпченко и др. хотели ко мне заехать, но я условился после Кремлевки – я буду больше ориентирован.

Крем тебе будет – Ек. Ник.⁸⁵ обещает всех сортов.

В театре всем шлю привет. Прошу хорошо играть и совершенствовать роли. Расскажи о московских делах. «Нашествие», скажи, вероятно, у нас пойдёт⁸⁶. Когда приезжает Тяпкина? Как Лишин⁸⁷, Терентьев и прочие пессимисты? Обнимаю.

Твой А.Т.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 362. Л. 35–35об.

12 мая 1943 г.

[Москва]

Любимая моя малышка, вчера, наконец, получил впервые твое письмо – № 4, через Оттена. Остальные все еще блуждают где-то. Сделаю все, что просишь. А вот участвуешь ли ты в госпитальных концертах⁸⁸? Это надо, непременно. Вчера меня перевели в отдельную палату, и я наконец взвидел свет, несмотря на то что вчера у меня брали желудочный сок... тонким зондом... два часа! И делали внутривенное вливание и пр., и пр. Все же я был один и даже чуть-чуть отдохнул от калейдоскопа лиц и разговоров. Да, детеныш, тоска! И у меня тоже, неизбывная! И все же, даже сквозь тоску, чувствую, что «все будет хорошо»! Будет! И тоска исчезнет! Ну она-то исчезнет раньше, как только мы вновь будем вместе. А это не за горами. Думаю, к середине июня. А там и Москва. Кстати, о Москве говори все же предположительно и не официально, чтоб не спугнуть кого-либо в Барнауле. Ищу русскую классику. Посмотри на случай «Без вины виноватых». В Днепропетровском [театре] скажи Васильчикову⁸⁹, что все сделал, чтобы он был у нас (я имел от него телеграмму). Ниночку [Сухоцкую] поблагодари за сведения о спектаклях. Жду регулярных сообщений. В частности, занимается ли она и Лесс с Новицким⁹⁰. Надо его за это время как следует подготовить. Береги себя. Помни об отдыхе и здоровье, красоте и молодости.

Все остальное приложится. Я же терплю все – больницу, анализы, завтра – выкачивание (для анализа) желчи, брр... Пишу тебе часто. Но письма ползут, разминаются в пути, пропадают. Когда еще ты получишь это письмо?!

Обнимаю тебя крепко-крепко. Пиши!
Всегда с тобой.

А.Т.

Всех своих целую. Всем в театре – привет!

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 362. Л. 36–36об.

19

А.Я. Таиров – А.Г. Коонен

14 мая 1943 г.

[Москва]

Алиса, любимая, вот уже неделя, как я в Кремлевке. Условия у меня отличные – отдельная палата, отличный стол, хорошие врачи; до сих пор идут исследования – вчера брали желчь – брр... и еще раз понадобится. Уже выяснилась одна вещь – Босин⁹¹ оказался прав – у меня не только не повышенная, но крайне пониженная кислотность, что создает благоприятную среду для холецистита и гепатита. Поэтому я уже несколько дней при каждой еде пью соляную кислоту. Voilà! Но, бог с ней, это все тоска страшная. Помимо этого читаю пьесы – всякие, думаю много. Дочитал наконец «Идиота» и только сейчас понял, какие мы с тобой идиоты, что в свое время, когда он не был «под запретом», не поставили его. Буду хлопотать, может, теперь разрешат. Милы ко мне все очень. Яблочкина⁹² звонила, придет сюда меня навещать, то же Леонтьева⁹³, секретарь М.К. по агитпропу, то же Зуева и т.д. – жаловаться не могу. Был у меня Оттен, услышал живые слова о тебе, и стало несколько легче. Увы, ненадолго, плохо на этот раз я переношу расставание. Уж очень ты мне стала необходима – прямо беда! Помни это и береги себя. Не устану повторять – отдыхай, береги и копи силы.

Ниночку поцелуй. Также и всех наших.

Пиши почаще. Обнимаю тебя крепко и люблю.

Твой А.Т.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 362. Л. 37–37об.

20

А.Я. Таиров – А.Г. Коонен

16 мая 1943 г.

[Москва]

Алиса, любимая, ау!

Отчего нет твоих писем? Вчера подробно телеграфировал тебе, пишу часто, а ты? Болезни мои, если верить врачам, спадают – обещают в конце месяца выписать. Посмотрим. Самочувствие, в общем, лучше, но тоска... неизмеримая. Получил письмо от Софочки – Всеволод⁹⁴ заканчивает пьесу⁹⁵, – думаю, что привезу ее с собой, но какая она, о чем – пока не знаю. Мечтал бы, чтоб была настоящая, стоящая. Будем надеяться. Московского водоворота лично еще не ощутил – вот выйду из

Кремлевки, окунись полностью, чтоб поскорее все сделать, всех повидать, договориться, наладить, и... в Барнаул, ибо там ты! А потом вместе из Барнаула. Поскорее! Обнимаю тебя крепко. Еще раз – береги себя, копи силы – это лучший подарок, какой ты мне можешь сделать за то, что я паинька и лечусь.

Своих всех поцелуй, остальным привет.

Всегда твой А.Т.

Обнимаю крепко-крепко.

Да, когда у тебя будет дня два свободных, непрерывно сделай тонкой кишкой исследование желудочного сока, а то вот у меня кислотность, как я тебе уже писал, пониженная. Необходимо проверить у тебя. Договорись в лечкомиссии.

Температура у меня нормальная, почти всегда (изредка – через 4–5 дней бывает вечером 37, 37,1), боли почти ликвидированы. Задача – вылечить так, чтобы не опасаться новых рецидивов. Будем надеяться. Сердце хорошо.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 362. Л. 38–38об.

21

А.Г. Коонен – А.Я. Таирову

[Около 18 мая 1943 г.]

Барнаул

Дорогой мой Малышонок, 6 суток добиваюсь телефона и потому не писала эти дни. Так много хочется сказать тебе... И так нудно, когда подумаешь, что дойдет это до тебя невесть когда. Хочется сказать так много нежных слов о том, как я люблю тебя, хочется, чтоб долетели до тебя мои тоскующие вздохи и «охи»... и мои волнения за твое здоровье и за твои силы. Надеюсь все же, что ты или Маруся [Бибикова] сжалитесь надо мной, и на днях я получу подробное письмо, что сказали в «Кремлевке», что нашел Соколов и где и как будут тебя лечить. Главное – лечись, и не смей приезжать иначе как абсолютно отремонтированным наново, а не с временной заплатой... Я согласна еще 3 месяца тосковать и куковать в Барнауле, только бы был ты здоров.

Помни, что твое здоровье – это единственная карта на наше будущее, на театр и на жизнь вообще, самую маленькую. Обо мне не беспокойся. Я живу бытово хорошо. Мучают холодная погода и бураны, болела очень рука, потом ожог, но сейчас все это подходит к концу. Душевно живу только мыслями о тебе. О Москве. По слухам, Большой театр остается на зиму в Куйбышеве, и вахтанговцы лето будут сидеть в Омске⁹⁶. Эти слухи не внушают мне надежд на скорое возвращение в Москву. Узнала я, что квартира наша в ужасном состоянии: Бибикова писала Глизбургу⁹⁷. Это очень грустно! Трудно нам, сироткам, справляться с бытом. Так что не знаю, чего хотеть – куда ехать... С Николаевым⁹⁸ пошлю тебе свой проект переделки пьесы, обдуманной мной на основании впечатлений от зрителя и разговоров с нашими и кое с кем из посторонних.

Ждем Румневу. Он придет из Рубцовки⁹⁹.

Почему Богатырев не телеграфирует ничего в театр, кроме слова «благополучно», которое ничего не говорит. Это очень недипломатично для директора. Мог

бы написать хотя бы, что «вопросы находятся в процессе формирования» или еще что-нибудь, если ничего не известно. Коллектив очень на него за это в претензии.

Целую тебя горячо. Все здоровы. Живем дружно. Распускаются тополя, вопреки буранам, и так хочется весны и радостных вестей на смену вою ветра и ожидающе томительному в 6 часов звонка с междугородной станции.

Если Богатырев придет раньше тебя, из еды ничего не присылай, но непременно пришли жирный крем для лица для ночи. Попроси жену Эренбурга¹⁰⁰ заказать хорошую порцию, а если у нее нет массажистки, может быть, Раиса [Брамсон] узнает у кого-нибудь в ВТО. Только не под пудру (я не кладу), а питательный жирный крем, а то [у] меня кожа становится как кора. И пришли несколько банок ночного крема, но не в тубиках, а в банках.

Если мы, паче чаянья, останемся зимовать, непременно захвати с собой разно-го барахла из квартиры – старые костюмы, обувь, платья и т.д. Обязательно.

Целую тебя очень-очень крепко. Пиши часто!

Получила недавно 4 открытки с дороги. И это все!!!

Если тебе некогда, пусть пишет Маруся [Бибикова] о твоём здоровье. Поезжай в санаторий после лечения. Это лучше, чем отдыхать здесь.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 167. Л. 27–29об.

22

А.Я. Таиров – А.Г. Коонен

21/22 мая [1943 г.]

[Москва]

Алиса, любимая, не писал несколько дней, так как вдруг потек со всех сторон – [понос – *вымарано*], насморк – еле справился. Теперь поправился и пишу, чтобы еще раз сказать, как мне тоскливо, как радуют меня твои письма – такие прекрасные и [*нрзб.*], как покорно и терпеливо я лечусь, чтобы скорее приехать к тебе. Собственно, это и все, о чем можно писать из больницы: жизнь течет однообразно, впечатлений нет почти никаких. Читаю [*дефект текста*] порядочно, и думаю – как будто [*дефект текста*] интересные мысли, кой-что записываю, но это не материал для письма. Отношение, как я уже писал, и к театру, и ко мне отменное. Вчера навещала меня в больнице А.А. Яблочкина, принесла сирень. Я, в самом деле, был тронут. Приеду – расскажу много интересных деталей. Да, ни в какую Алма-Ату или Ташкент мы не собираемся, а собираемся в конце лета прямехонько в Москву. Поэтому обо мне, моем здоровье – молчание (знаешь, как идут письма и телеграммы).

Ты не беспокойся, не плачь, а СПИ!! И копи силы. Обнимаю.

Твой А.Т.

О репертуаре для твоих выступлений похлопочу, а ты спи и отдыхай.

Люблю крепко.

Твой я.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 362. Л. 40–40об.

23

А.Г. Коонен – А.Я. Таирову

[Почтовая карточка.]

23 мая [1943 г.]

Барнаул

Дорогой Малышонок, вчера наконец получила твое письмо (первое от 10-го закрытое. Меня огорчило, что температура все же ненормальная, а больше всего я боюсь этой волянки – когда ты ни здоров, ни болен. Расспроси Канторовича, старого печеночника, как это бывает в хронических состояниях. Мы уже телеграфировали Богатыреву, что я бы очень настаивала на санаторном отдыхе после лечения, так как климат здесь и качество продуктов все же годно только для абсолютно здоровых людей. Все наши, да и я, по-прежнему мучаются с желудками, поносами и проч., и я боюсь за тебя.

Бураны и ветры воят без передышки. Только 2 дня как потеплело. В театре сыро. Нарбут волнуется приездом ташкентской оперетты¹⁰¹. В театре все в порядке, репетируют «Дуэнью», но Чаплыгину¹⁰² трудно, так как он совсем ведь не знает спектакль, и много времени уходит на споры актеров, что, где и как было. Неужели нельзя выцарапать Королева¹⁰³? Уварова¹⁰⁴ – не годится. Фонину Чаплыгин хвалит, но она еще не репетировала. Боюсь ее неопытности¹⁰⁵. Постарайся попасть хоть на 2 недели в «Сосны» или «Барвиху»¹⁰⁶. Обязательно достань и привези грелку. Твоя грелка уже светится насквозь. Здесь достать нельзя.

Обнимаю, всем приветы.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 167. Л. 32.

24

А.Г. Коонен – А.Я. Таирову

21–25 [мая 1943 г.]

Милый Малышонок, получила твое 2-е письмо. Так беспокою, что Киса никак не информирует о ходе твоего лечения, ведь я даже диагноза не знаю и 3 дня назад послала телеграмму с просьбой телеграфировать. Вообще, кроме одной телеграммы от него в начале вашего приезда «все благополучно Богатырев» (кстати, очень умная редакция при данной ситуации!), я лично ничего от него не имела. Не нахожу это чрезмерно внимательным. Когда придет это письмо, возможно, ты будешь уже гулять по московским улицам, пройдешься по Тверскому бульвару... Вспомни меня и Микушку¹⁰⁷...

У меня в комнате стоят в бутылке яблоневые ветки, но весна от этого не становится весной – холод и бураны угнетают дух, горло, руки и ноги... Чертов город! Невзирая на ветры, люди «копают». В Москве, вероятно, тоже? Наша пашня за 12 километров. Наши один день уже копали, послезавтра идут снова. Снимается спектакль. Земля чудная, чернозем. Сажаем картошку, морковь. Весь город занят сейчас только этим. Днями не работают учреждения.

Жизнь наша течет без перемен. От времени до времени. Нарбут волнуется некоторой распушенности актеров, которая, несомненно, имеется, но работа тем не

менее идет. Нина [Сухоцкая] была много занята школой, зачетами, поэтому к работе по «Сердцу» приступила только недавно.

Кенигсон¹⁰⁸ очень увлечен. Новиков¹⁰⁹ уваливает, ссылаясь на болезнь и очередное «голоданье», выглядит действительно плохо. Его, конечно, агитирует Лишин¹¹⁰. Угрозило же посадить в одну уборную с Лишиным Терентьева и Новикова! Там-то и оказался «агитпункт», иначе бы они просто не встречались, и все было бы мирно! Лишин занят целые дни «самоснабжением». Нарбут говорит, что нет никаких «торг-отделов», где бы он его не встречал. Кстати, общее возмущение вызывает в коллективе то, что он имеет 2 пропуска в распределитель, и говорят, будто бы он и Ефрон¹¹¹ писали в Москву, что она умирает с голоду, и тогда дирекции было предписано дать им обоим увеличенное питание из Москвы. Это правда?¹¹² Надо бы узнать, куда они обращались в Москве, компрометируя театр. С другой стороны, это вызывает разговоры – вот так и надо с нашей дирекцией разговаривать и т.д.

Но, в общем, настроение сейчас более или менее мирное за счет главным образом... романов. Болеют меньше. Конечно, «люмбаго» у Левина, как я и предсказывала. Оно возникает периодически (к раздаче контрамарок пропадает), потом обостряется, и он уходит с палочкой домой.

Нарбут очень мучается с женой, ночи почти не спит. Жанна Георгиевна [Андреева] тоже, так что Нина сейчас у меня не ночует, спит с Сашкой¹¹³. Но днем он в театре и работает хорошо. Он очень волнуется, что будет в летнем театре ташкентская оперетта, уверяя, что с нашим истрепанным репертуаром у нас будет пустыня, и удивляется, что Богатырев ничего не предпринимает, чтоб этот бич отворотить, так как договор направлен в Комитет, и он давно молнировал об этом Богатыреву. Левин тоже этим взволнован.

Мне очень-очень нравится Васильчиков. Обязательно добейся его. Сегодня он был у меня. Это настоящий самобытный интересный художник. Он – самородок. Но если бы ты знал, какой он умница, как он трогателен в своей настоящей любви, любви к театру. За это время я с ним часто встречалась, гуляла, даже на гору ходила. Он из Щигров, простой парень, а куда культурнее наших умников актеров, читает запоем, целыми днями, знает очень много, любит театр трогательно. Сегодня он был у меня, я передала строки из твоего письма, что «все сделано», и он вдруг заплакал, как ребенок. Он хочет учиться, работать... Он очень-очень милый. Ты найдешь с ним общий язык.

Но вообще, как нам необходимы актеры! Почему же Комитет ничем и никак нам не помогает?

О быте: живем мы хорошо, сытно очень, Левин хлопочет, наконец, мне – туфли, обещает, что будут обязательно. Выдали «дамам» в театре – «шелк». Очень гнусный, по 3 метра... Все довольны...

Лишин, конечно, требовал себе на сорочки!! Он так «обтрепался», что скоро потребует отдельную комнату для «добра»... Бедный богач!!

«Скетчиков» много...

Нина часто болеет животом.

На дворе около помойки Надя¹¹⁴ вырыла грядку и насадила огурцы.

Грядка – кукольная.

С ней играют дети. Темными вечерами ребята ломают сирень и яблоневые ветки. Вот незатейливая жизнь Барнаула.

Недавно после «Адриенны»¹¹⁵ ко мне в уборную пришла старая женщина с чудесными серыми глазами. Она поклонилась мне до земли и заплакала. Оказалась бывшая актриса из Театра В. Комиссаржевской. Сказала мне довольно безутешную вещь, что так играть, как играю я, теперь не будут уже несколько поколений, и потому я должна себя чувствовать очень одиноко. Говорила о моей прямой преемственности Веры Федоровны [Комиссаржевской].

Адриенну я играла хорошо. Я ее «вернула»... Слава Богу. Играла «по-ленинградски». Это мой – IA¹¹⁶.

Малышенька, неужели нельзя выхлопотать костюмы и декорации «Бовари»¹¹⁷? В театре все только и говорят об этом. Сейчас это было бы очень кстати – и как ни странно, но подобные пьесы не перестают волновать ум и сердце человеческие.

Нарбут в отчаянье от Коваленко¹¹⁸ и его упрямо-саботажного тона с припевом: «ну что ж, увольняйте». Он уже сказал ему, что раньше увольнения подаст на него в суд за саботаж, и это подействовало.

Недавно перечитывала некоторые из писем «из публики», присланных из Москвы. Попалось одно очень интересное письмо из наших заграничных гастролей, адресованное тебе; фамилия неразборчивая, но письмо (на французском языке) очень умное, с чудесным определением стиля нашего театра (такого, как мы с тобой хотели бы его видеть в трагедии): «ваш театр незабываем, вы создаете великое (gomain) искусство (это относится к Риму времен Поппеи¹¹⁹), проникнутое национальным русским гением». Я вспоминаю замечательную беседу Станиславского с Добужинским¹²⁰, когда он сказал – настоящий расцвет русского театра будет тогда, когда традиции Щепкина будут облечены в рамки такой замечательной формы, какой владеет французский театр. Станиславский ведь очень ценил французский театр за его форму и очень ругал русских актеров, что они не занимаются формой. Это было особенно до системы, когда он заставлял ходить во фраках на репетиции и т.д.

Сколько всего интересного приходит в голову, сколько мыслей в разных планах театра.

Пустыня... кругом, увы, с глупыми людьми вместо верблюдов, – не с кем поговорить.

Получишь ли ты это письмо?

Сегодня 25-е число. Между тем, как писала и посылаю письмо, прошло 5 дней. За это время наступила жара, сжигающая душу.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 167. Л. 34–36об.

Сегодня получила 2 бредовые телеграммы от Васильева¹²¹: одну, адресованную тебе и мне, другую – тебе, обе из Москвы, от 20, 21 числа, о том, что пьеса его о

«западном фронте» закончена, принята Комитетом, «скоро вышло, скоро приеду, страшно виноват перед вами». Каким образом он не знает в Москве, что ты в Москве, если он имеет дела с Комитетом? Мне это все показалось диким бредом. Послали 2 молнии: тебе и Богатыреву. Меня как раз его пьеса очень интересует. Если ее услужливые друзья (если она удачная) отдали в другой театр, все равно можно ставить. Что же делать, если сейчас такова система, чтобы одну пьесу играли все! Если это то, что ты хотел, – оптимистическая героическая эпопея, то все равно, то, что сделаешь ты, абсолютно будет непохоже ни на один театр, а материала такого мало.

У нас все течет тихо. Завтра все идут на пашню. Отменяется спектакль. Нам дали трактор, завтра уже все сажают картошку. Идти 12 километров. От нас и Нины [Сухоцкой] пойдут Надя и Маруся¹²². Цветут яблони, сирень, но ветры холодные, и никакой весны.

Обязательно отдохни в санатории. Обнимаю.

Привет всем.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 167. Л. 33.

26

А.Г. Коонен – А.Я. Таирову

26 [мая 1943 г.]

Барнаул

Прочитала статью Охлопкова¹²³ в «Литературке»¹²⁴ – «Игра и богатство красок»¹²⁵ и тут же переименовала ее: «Игра и богатство красок в саморекламе». Чего только не выдерживает эта злосчастная газета! Этот режиссер-самоучка, верный заветам своего учителя¹²⁶ – «эффектно нападать на критику» и рассчитывая на то, что война и события последних лет должны были если не отбить, то повлиять на память театральных людей, обращаясь к Калашникову¹²⁷ и Бояджиеву¹²⁸, почти повторяет слова В.Э. [Мейерхольда]: «Мое дело изранено нападками критики...»¹²⁹

У меня было большое желание написать открытое письмо Охлопкову, послать в «Литературку». Но... этот престарелый молодой человек¹³⁰ вопит: «Я борюсь за театральность!!»

Но меня интересует, кто сейчас запрещает «театральные» спектакли? В течение ряда лет во всех театрах Москвы идут очень «театральные» спектакли, даже в Художественном театре – «Пиквикский клуб»¹³¹, «Мольер» Булгакова¹³², «Богдан Хмельницкий»¹³³ в Малом, «Отелло»¹³⁴ и вообще Шекспир в Красной Армии, у вахтанговцев, у Хмелева и т.д.¹³⁵ «Египетские ночи»¹³⁶, «Бовари», «Оптимистическая»¹³⁷, «Адриенна» и тысячи «театральных» спектаклей в Союзе, которые никто не клеймил и не снимал за театральность¹³⁸. Куда ломится этот глубоко провинциальный Колумб, когда Америка уже открыта?!¹³⁹ Зачем сейчас, когда бумага так драгоценна, целая страница газеты пестрит цитатами великих людей, от Микеланджело до Горького, которые, оказывается, всю жизнь только и создавали такие произведения, как Охлопков.

* Почему Охлопков решил, что театральность явилась его привилегией? [примеч. А.Г. Коонен].

Этот самоявленный герой, вмещающий в себе творческие мысли стольких различных великих людей, как Гоголя, Тургенева и Теофила Готье, Бальзака, Микеланджело и Рембрандта и т.д. и т.д., и даже Энгельса, пишет (курсивом!!!): «я хочу (о, скромность большого художника!), я хочу великих мыслей, а не мыслишек, великих страстей, великих и т.д.»¹⁴⁰. Всего великого... А за три строки до этого¹⁴¹ этот любитель всего «великого» перечисляет свои, увы, работы «на» театре, и мы читаем: «Аристократы»¹⁴², спектакль, где актеры орали и метались настолько без толку по сцене, что до сих пор ни один театр их поправить не может, и где была «китайщина»¹⁴³, шум и гам и как раз не было не только «великого», но даже чего-нибудь человеческого. «Отелло»¹⁴⁴ – провинциальный, всем известно, проваленный спектакль. «Кочубей»¹⁴⁵ – это лучшее, что было, – старый американский кино-трюк, неловко сворованный в расчете опять-таки на плохую память тех, кто будет смотреть... Спектакль, театральность которого оперно-бутафорская, так же как и в «Отелло». Да достаточно вспомнить трактовки Отелло–Абрикосова¹⁴⁶ и Яго–Новикова, чтобы понять, что великий режиссер Охлопков – прежде всего должен усвоить, что ему надлежит в первую очередь научиться: 1) хоть примитивной скромности; 2) обучаться грамоте, ибо «одними цитатами жив не будешь»; 3) понять простую истину, что между провозглашением себя гением и тем, чтобы сделать что-нибудь большое, лежит большая пропасть. Даже футуристы, и те держали экзамен на гениев... Нельзя кричать: я делаю все, как Микеланджело, а потом ссылаться на убогую постановку «Отелло» или на подражание китайскому театру в «Аристократах». Кстати: 4) Гении не нуждаются в ссылках на гениев. Они – создают свое. Это известно, этим они и велики.

А режиссер, обворовавший Мейерхольда, китайский театр и овульгаривший их своим бескультурьем, да еще кричащий о Микеланджело, да еще возмущенно вопящий, как посмели его критиковать, – все это вместе – такая наглость, что за последние годы я лично в своей жизни с большей наглостью не сталкивалась. И можно удивляться и глубоко возмущаться за правила «Литературки», допускающей такие наглости. Можно было дать место поспорить режиссеру с критиками, но ведь эта статья – не спор о [нрзб.], здесь возражение критикам – предлог для саморекламной статьи на 4-х столбцах¹⁴⁷! Или сейчас нет более интересных вопросов для людей искусства, чем то, что думает о своих творческих «идеях» Охлопков? Вряд ли это занимает сейчас наши умы, умы людей, которые бьются за то, чтобы в чрезвычайно трудной обстановке принести крупицу за крупицей настоящего искусства на сцену.

Стыдная статья.

Мне очень жаль, что я не в Москве, я бы обязательно написала открытое письмо, даже если бы они и не напечатали по каким-либо соображениям.

И вообще: почему подвергается бесконечным разговорам спектакль, который видели (и обложили, вероятно) 2 человека из Москвы и омский зритель¹⁴⁸? Спектакль, который не видела Москва? Ничего не понимаю. Прочитай кому-нибудь выдержки из моего письма. И мой вопрос. Может быть, мне разъяснят? Почему дискуссия о никому не ведомом спектакле?.. А впрочем... Нет больше вопросов после этой статьи...

Обнимаю тебя, мой дорогой.

P.S. Когда я прочитала статью, [то] дико хохотала и читала из нее выдержки товарищам, и все хохотали.

А по размышлении я обозлилась.

А вот о том, какой должна быть театральность, – это вопрос дискуссионный. Но статьями Охлопкова и Сахновского¹⁴⁹ этого не разрешишь. Во всяком случае, театральность Охлопкова ни в коем случае не та, какая должна быть, ибо хотя он и претендует на великие страсти и великие мысли, но если мы возьмем его спектакли, – то они диаметрально противоположны тому, что делал Микеланджело. В «Отелло» были убиты сразу 2 актера, несущие мысль Шекспира и его великие страсти, и Абрикосов, и Новиков. Все внимание режиссера было устремлено на глупые трюки – вроде: едущая лодка по сцене, где гребет Отелло, и т.д. Хорошо для оперы, но очень плохо для передачи великих идей. Так же и в «Аристократах», когда все говорили, что у Охлопкова это было очень забавно, а вот в чем дело, мы поняли только у Симонова¹⁵⁰, а у Аржанова¹⁵¹ ничего не разобрать. В «Кочубее», как известно, успех имел только американский трюк с будкой... Та ли это театральность, видимая в театральности Рембрандта, Микеланджело, Гоголя. Пока мы видим овульгаренный китайский театр и 2 оперного типа постановки (провинциальные по вкусу) – «Кочубей» и «Отелло». Хвалили батальные сцены «Кутузова»¹⁵², но помню, что опять говорили, что сделаны они в оперном плане¹⁵³. Где же театральность «великих страстей»? И где же меньше режиссера показать и выявить актера в его великих страстях. А как же иначе может режиссер (как не через актера?) выявить сильные чувства и мысли? Что-то пока что [в] «Сирано», очевидно, Калашников и Бояджиев тоже пишут «актеров нет!»¹⁵⁴ – а убить в спектакле Сирано и Роксану – это на хорошую критику – похоронить режиссера, ибо спектакль, где эти образы спрятаны под барахолу режиссерской фантазии, – преступление и безграмотность.

Если успеешь*

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 167. Л. 38–40об.

27

А.Я. Таиров – А.Г. Коонен

[28 мая 1943 г.]

[Москва]

[Начало письма отсутствует.]

Все это я учитываю применительно к нам, к «Сердцу», много говорил с Паустовским, он все понял и перерабатывает пьесу очень охотно. На выходе из Кремлевки я ее уже прочту. Есть все основания полагать, что наше «Сердце» пройдет хорошо, без всяких проволочек. Сейчас очень следят за тем, чтобы спектакль играл хорошо (это у нас есть и будет), чтобы он не был скучным (как «Нашествие» в Малом), провинциальным, чтобы было настоящее оформление (одна из причин снятия берсеневского спектакля¹⁵⁵). Все это нас не коснется, а к пьесе отношение в Комитете вполне приемлемое. Во всяком случае, отлично, что я в курсе дел, даже не выходя еще на улицу. Позднее узнаю все еще полнее. И «Море»¹⁵⁶, надеюсь, пройдет. Так что в этом отношении я настроен мажорно. Все будет хорошо! Мой малыш.

* Написано справа на полях, и текст обрывается.

Вспомни этот наш лозунг и береги себя. Это главное. Занимается ли Нина [Сухоцкая] по «Сердцу»¹⁵⁷ с Новиковым, Кенигсоном и др., что получается? Не грех бы было, если бы она написала мне подробно о том, как идет спектакль и работа. Александр Зиновьевич [Богатырев] пока на высоте. Если я не очень задержусь, то будет меня дожидаться. Тебе все шлют приветы – все наши и все знакомые, которые мне звонили и забегали. О.Я. [Таирову]¹⁵⁸ я еще не видел, я приехал – она снова была в больнице. Теперь она уже дома, но в больнице я. Раиса [Брамсон] все же молодцом.

Ну, пора кончать. Скоро завтра – пишу утром; обнимаю тебя крепко-крепко, тоскую и люблю. Поцелуй всех наших.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 362. Л. 34–34об.

28

А.Г. Коонен – А.Я. Таирову

[Почтовая карточка.]

29 [мая 1943 г.]

Барнаул

Милый Малышонок, если волей судьбы нам пришлось бы зимовать не в Москве, то ни в коем случае нельзя оставаться здесь. Никому. Помните это – оба¹⁵⁹. Лучше всего тогда один из сибирских нормальных городов. Алма-Ата для тебя не годится из-за сердца. Ташкент тоже, из-за сырости в домах. Пишу это на крайний случай, так как не сомневаюсь, что будем в Москве, но если ситуация потребует другого, то помни, что помимо всего репертуар наш изношен, а главное, изношены люди – до предела. Скажи Кисе, чтоб проявлял максимальную настойчивость. Я уже тоже с трудом переношу эту «резко-континентальную» погоду. Почему в географии не объясняют этого [нрзб.]? Я целую тебя. Привет всем.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 167. Л. 42.

29

А.Г. Коонен – А.Я. Таирову

[Почтовая карточка.]

29 [мая 1943 г.]

Барнаул

Дорогой Малышонок.

Получаешь ли ты мои письма? Я отправила 15 – «заказных», не считая открыток.

Вчера отправила сразу 3 заказных и открытку Маше [Бибиковой], что если они приедут после тебя, то переслать сюда – ты их с интересом прочитаешь и здесь. Я получаю от тебя аккуратно на 12-й день. Но здесь, говорят, письма лежат месяцами... Это очень грустно.

Малыш, привези зубные щетки и театральную пасту для снятия грима, которая делается в Большом театре (говорят), несколько коробок. И обязательно – грелку (для меня, в личное мое пользование). Не мешало бы и тебе купить новую,

твоя – уже всё – светится. Обязательно привези. Помни, что зимовать здесь ни ты, ни я не сможем – климат и условия нас доконают. Привет всем.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 167. Л. 43.

30

А.Я. Таиров – А.Г. Коонен

[Почтовая карточка.]

29 мая 1943 г.

Москва

Алиса, любимая моя, ты не можешь себе представить, до чего тоскливо одному, в больнице, без тебя. Потерянные дни – совсем, наглухо, впустую потерянные! А их остатков уже не так много. Поэтому не хочу больше болеть, обследоваться в больницах – вообще не хочу дней без тебя! Надеюсь на днях, числа 5–10 июня выписаться, две недели повозиться с делами – и к тебе, за тобой, за театром – к осени в Москву! Так надеюсь. Надейся и ты! Обнимаю тебя крепко. Я окружен заботой...

Все всюду очень внимательны – ты была бы удовлетворена. Пиши!

Твой всегда А.Т.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 362. Л. 41.

31

А.Г. Коонен – А.Я. Таирову

[Почтовая карточка.]

30 [мая 1943 г.]

Здравствуй, дорогой Малыш, слава богу, сегодня Нарбут поговорил с Кисой, и я хоть что-нибудь узнала, а то – скажи Кисе, что его конспирация может довести если не до болезни, то до бессонных ночей – обязательно.

У нас после холодов африканская жара с тем же соусом – из карагандинских ветров и барнаульской пыли. Картошку посадили. Все довольны. В театре жизнь течет. Уварова кряхтит и волнуется. Вряд ли что выйдет. Я очень-очень жду тебя.

Целую всех наших, Марию [Бибикову].

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 167. Л. 52.

32

А.Г. Коонен – А.Я. Таирову

[Почтовая карточка.]

[Штемпель получения – 11 июня 1943 г.]

Барнаул

Дорогой Малышка, так как телефоны не удаются (а Киса, очевидно, считает дурным тоном как-либо информировать коллектив), то я не знаю: писать письма или

уже не писать, и какие твои и ваши общие планы на приезд в Барнаул. Отсутствие информации от Богатырева приводит к тому, что уже никто не верит, что ты вернешься сюда, и содействует ряду других слухов, никак не способствующих спокойному состоянию в коллективе.

Меня лично беспокоит неизменно только твое состояние: как ты будешь чувствовать себя после этих бесконечных обследований, и очень боюсь твоего азартного темперамента, который ринет тебя в работу, конечно, тогда, когда тебе надо было бы отдохнуть и закрепить лечение. Лечение не закрепленное – это то же, что хорошо найденная, но не закрепленная какая-нибудь сцена в роли. Она недолговечна. И потом мучаешься долго, пока опять ее обретишь. Ты это хорошо знаешь.

Обрати внимание на это. И привези с собой все лекарства и вспрыскивания, которые будут нужны. Здесь стало очень туго.

Постарайся хоть 2 недели пробыть в санатории!!

Обнимаю. [Пиши.] Обязательно привези по 60 ампул смерполь и пантокрин.

Думаю, больше писать не буду.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 167. Л. 44.

33

А.Г. Коонен – А.Я. Таирову

[Конец мая – начало июня 1943 г.]

[Барнаул]

Дорогой мой Малышка, «судьба мне изменила», и я стала очень невезучая: 2 раза соединилась с номером 559-28, и номер не отвечает. Звонила днем из квартиры Волковой¹⁶⁰ в воскресенье. Соединили 2 раза: в 3 ч. и в 4½, и оба раза – никакого ответа. После 6 бдений ночных соединилась – дома – в 6 часов утра, и опять спокойный голос: «номер не отвечает». Глупые вы с Кисой – зная, каких усилий стоит добиться телефона, даете какой-то глупый непроверенный номер! Сегодня опять была у Волковой – «линия повреждена». Завтра буду пытаться снова, но уже не верю в результат. Эта телефонная эпопея, длящаяся уже 10 дней, меня делает психом и травмирует ужасно – так хочется услышать твой голос: «счастье так близко» – и его нет. Понимаешь состояние, когда тебе говорят: «сейчас будете говорить», и потом спокойный голоса: «номер не отвечает»! Или звонки в 6 часов утра: «Говорить не будете – линия повреждена»... Весело!

А о многом хочется сказать. На случай пишу, так как послала уйму писем, но опять-таки не верю, что ты все получишь. Поэтому кое-что, вероятно, будет повторяться.

1) О тебе. Очень советую закрепить лечение санаторным отдыхом. Хорошо бы в «Соснах». Хотя бы 2 недели. Я думаю, это самое разумное, так как здесь если и удастся пожить на воздухе, то в условиях весьма примитивных. Конечно, мог бы помочь Беляев¹⁶¹, но будет ли он в городе? Все они разъезжаются. На обратном пути узнай, что есть около Новосибирска, нет ли там культурного курорта. А то придется искать здесь комнату и с Надей поселиться где-нибудь на горе. Я была бы счастлива, если бы ты побыл в «Соснах». Я здорова и ни в чем лечебном не нуждаюсь. Кроме того, я считаю, что вообще побывать тебе в Москве и около Москвы полезно

[дефект текста – лист оборван] ...применительно к некоторым своим штампам, а вчера чудесно играла «Адриенну», это мне было очень приятно. Я ее вернула наконец, и обновленную! Только разволновалась игрой «ансамбля» и всю ночь продумала о судьбе бедного, любимого и дорогого нашего искалеченного ребенка – о судьбе нашего Камерного театра. Поставим ли мы его на ноги или суждено ему погибнуть? И какой смертью?

А может быть, он поправится и станет «богатырем»?!

Эх, не хватает мне твоего оптимизма и твоего хорошего «глаза», какой часто часто возвращает мне веру и надежды воскрешает...

Обнимаю тебя крепко, любимый... Худышка ты или уже округлился? Будь здоров, храним моей любовью, моими постоянными мыслями о тебе. Ты уже спишь, вероятно, поздно, а я совсем разучилась спать и никак не налажусь. Пилюли перестали помогать. Думаю, когда наконец дозвонюсь до тебя и услышу твой живой голос, успокоюсь, и усталость свалит меня. Начну спать. Христос с тобой! И моя Любовь!

Твоя маленькая хорошенькая *Малышка*.

Отремонтируйся вперед на 100 лет!

Актеры ведут себя очень средне в смысле дисциплины. Жорис [Г.В. Свиридов] проштрафился с Деминым¹⁶². Увы! Но это все ерунда, [нрзб.] группы.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 167. Л. 46–51.

34

А.Г. Коонен – А.Я. Таирову

[Почтовая карточка.]

1 июня [1943 г.]

Барнаул

Милый Малышка, привези с собой соляную кислоту. Ее здесь нет совсем, и достать нельзя. Исследование желудочного сока постараюсь сделать. Думаю, что, действительно, она [кислотность. – М.Х.] у меня понижена – очень плохое самочувствие у меня после всякой еды, а ты знаешь, как скромно я ем. Сейчас здесь исследование делать трудно. Харьковский госпиталь уехал, и всё вообще как-то свернулось. Постараюсь как-нибудь сделать. Целую крепко.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 167. Л. 53.

35

А.Я. Таиров – А.Г. Коонен

[Почтовая карточка.]

1 июня [1943 г.]

Москва

Алиса, любимая, если все пойдет благополучно, то мне осталась завтра еще одна, тьфу-тьфу, кажется – последняя, преотвратительная процедура – рентген желчного

пузыря «с нагрузкой», то есть пьем так называемого тетрагноста, такого тошнотворного месива, и тогда мои эскулапы грозятся дать свое окончательное заключение. Если бы ты знала, дорогая, до чего мне все это осточертело! Только из-за тебя и терплю. Сейчас наконец температура нормальная и вечерами, а то по утрам нормальная, а вечером нет-нет да 37,1–37,3. Так и тянется эта вольнка – мучительная.

Сейчас как будто идет к финишу. [Молись] за меня. Уж очень надоело. Все остальное хорошо. Обнимаю крепко, береги себя!

Твой А.Т.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 362. Л. 43.

36

А.Г. Коонен – А.Я. Таирову

[Почтовая карточка.]

[Начало июня 1943 г.]

Барнаул

Дорогой Малышка, у нас в кабинете – сверчок! Поселился сам по себе, неизвестно откуда! Поет так, что Елизавета Яковлевна [Таирова] всю ночь не спала! Надя его видела – молодой – но до чего громко поет, представить себе не можешь! Оглушает! Куда твоим сверчкам в театре в кабинете.

Может быть, он принесет мне что-нибудь хорошее. Буду надеяться.

Целуем тебя.

Я и сверчок

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 2328. Оп. 1. Ед. хр. 866.

37

А.Г. Коонен – А.Я. Таирову

4 [июня 1943 г.]

Барнаул

Дорогой мой, любимый Малыш, наконец-то письмо (уже 8 дней ничего не было) от 21-го. И такое грустное и беспокойное! Откуда же у тебя [понос – *вымарано*] и насморк?! А я так свято была уверена, что уж в условиях Кремлевки ты наконец-то будешь здоровенький и день ото дня будешь наливатьесь здоровьем, как яблочко из сказки!

И вдруг... Единственное, что помогает мне переносить нашу разлуку – это только надежда на то, что ты накопишь здоровья на будущее, вероятно, тяжкие еще годы... И вдруг... Милый ты мой, маленький. Как-то ты без меня?! Я так много думаю о тебе, так беспокоюсь за тебя.

От Яблочкиной получила открыточку. Милое она существо... Отвечу ей непременно. Писала мне Мария [Бибикова], что нашла тебя в очень хорошем виде¹⁶³. Как часто твой бодрецкий вид и тон обманывают людей!

Мы живем – как жили... По-барнаульски. Продуваемся насквозь ветрами – последнее время с африканской жарой.

У нас живет сверчок. Сам прилетел. Несколько дней жил в твоём кабинете и так умильно пел по вечерам под письменным столом. Сейчас переехал к Наде. В театре всё по-старому – опять была обычная морока с пропусками в распределитель. Теперь уладили – так запретили обеды для иждивенцев. Завтра идет Нарбут к [Болееву¹⁶⁴]. Вообще, город этот – самый дикий, какой можно представить себе.

Большой бум и массу дискуссий произвел приезд Клары Юнг¹⁶⁵. Уварова в волнение невероятном. Ей 77 лет, и играет она 16-летнюю девушку в одной пьесе и мальчишку в другой. Я ее не смотрела, но в труппе у нас разговоры и споры не смолкают. Говорят все же, что эти роли ей никак не подходят. Но публика устроила ей такие овации, что любая молодая актриса «с именем» могла бы позавидовать. В остальном Барнаул болото, живет без перемен. Нет больше Лукашевич¹⁶⁶, вместо нее, говорят, молодой человек – приятный.

А в остальном перемен нет. Все – сеют и сажают. Продукты на базаре подешевели почти вдвое. И вещи тоже сейчас утратили свою ценность. Ольга Федоровна [Герасимова] ночами уходит на «пашню», утром возвращается (туда-обратно 20 километров), и костюмы «Дуэньи» шьются в угаре мыслей и идей, посвященных картошке, морковке, просу и проч., проч. Сам понимаешь, как это способствует движению вперед.

Между прочим, почему бы на Дуэнью не попробовать Панову¹⁶⁷? Уварова отпадает, а Фомина все же любительница и не держит рисунка. Ведь все же Панова «блистала» в мюзик-холле, и возможно, что роль гротесковая окажется как раз ей «под стать»? Я на нее ставлю и очень жалею, что ты не посоветовался со мной перед назначениями.

Волнует меня неизменно «Сердце». «Пьеса». Как сделать так, чтобы она стала пьесой, в которой (я читала недавно Легуве о Скрибе¹⁶⁸) все было бы закономерно построено, и было бы развитие действия – законное, во имя определенной цели. Ужасно рваная пьеса! Публика требует психологической закономерности (говорит Скриб, и с ним я). А ее в пьесе нет. Публика не понимает плана мести Анны – публика не видит и не чувствует, когда в Анне рождается момент – отомстить своим искусством. И вот тогда-то и начиналась бы 2-я половина пьесы – Анна-актриса, но этого раздела нет, все путается. Это, вероятно, и мешает доносить роль Анны, и многим из публики, увы, больше нравится (не падай в обморок) – «Сильнее смерти» и образ Марины¹⁶⁹. Он «теплее» и «ближе»! – как говорили...

Очень интересно, что сделает Паустовский. Теперь только я понимаю, что пьеса в настоящем виде – это только «фрагменты для пьесы», и вот теперь из этого материала Скриб или другой драматург могли бы сделать пьесу. Так и делал Скриб: ему часто давали сюжет, материалы (в частности, Легуве), и он начинал организовывать пьесу.

Я кое-что читаю последнее время. Читала Ленского, Пушкина, Щепкина. Много хочется тебе рассказать, но сейчас ты, вероятно, уже в делах и вряд ли будешь усидчиво читать мои каракули. Обнимаю тебя, жду тебя, но не тороплю. Богатырев сказал по телефону, что 8-го ты выйдешь из больницы и ни в коем случае не поедешь в санаторий. Я хотела бы, чтоб он дождался тебя. Боюсь тебя одного пускать

в поезд. Будь здоров и храним моей любовью и мыслями о тебе. Поцелуй наших. Будь ласков с ними и со всеми вообще.

Твой Малыш

Дома все в порядке: на Наде лопаются все платья, Елизавета Яковлевна [Таирова] по-прежнему, только фиброма ее увеличилась, и она волнуется.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 167. Л. 17–18об.

38

А.Я. Таиров – А.Г. Коонен

[Почтовая карточка.]

7 июня [1943 г.]

Москва

Алиса, любимая, вот уже месяц и один день я в Кремлевке, и до сих пор обследование еще не закончено. Так, например, рентгеновский снимок желчного пузыря вышел плохо, надо переснимать, а это можно только с расстоянием в неделю и т.д., и т.д., а пока что я замучился от больницы и тоски. Хотя выгляжу отлично, это все говорят. Ну, теперь все же уже меньше осталось.

Береги себя. Спи! Всем привет.

Хочу тебя видеть – бесконечно.

Обнимаю крепко. Пиши.

Твой А.Т.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 362. Л. 44.

39

А.Я. Таиров – А.Г. Коонен

[8 июня 1943 г.]

[Москва]

Алиса, дитя мое, это письмо передаст тебе т. Крютченко¹⁷⁰, с которым мы вместе находились в Кремлевке. Он завтра выписывается и через два-три дня едет в Барнаул. Он расскажет тебе о здешнем житье-бытье. Я предполагаю около 10-го выписаться, по делам пробыть дней десять – и к концу июня быть в Барнауле. Там раздать новые работы, а нам с тобой на месяц куда-нибудь там же (может быть, Белокуриха¹⁷¹?) на отдых. Если ты предпочитаешь отдыхать под Москвой (?) – телеграфируй, и я наоборот, может быть, задержусь здесь и выпишу тебя. Как лучше? Не знаю. Думаю, что там. Обнимаю тебя крепко.

Твой А.Т.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 362. Л. 45–46.

40

А.Я. Таиров – А.Г. Коонен

[Почтовая карточка.]

[Между 9 и 15 июня 1943 г.]

Москва

Алиса, любимая, спасибо за замечательные письма – я получил их еще здесь, в Кремлевке, откуда – ура – тьфу-тьфу – профессор обещал сегодня меня выписать в четверг 17 июня! Тогда в конце месяца я наконец выеду к тебе! А письма твои прекрасные – настолько большого и умного (очень!), я бы сказал, мудрого художника! Обнимаю тебя крепко. Всем мой сердечный привет.

Всегда твой А.Т.

Температура нормальная, самочувствие у меня хорошее.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 362. Л. 48.

41

А.Г. Коонен – А.Я. Таирову

15 июня [1943 г.]

Барнаул

Дорогой мой, очень волнуюсь, что ты собираешься оставаться один в Москве, – так гласит сегодняшняя телеграмма Богатырева. Ведь ты же опять можешь прихворнуть, кроме того, он мог бы быть тебе в помощь и с перепиской, и с телеграммами, и с Управлением, и, главное, с приездом. Все же ситуация сейчас сложная, и с билетами, и со всем. А здесь Богатырев абсолютно бесполезен. «Дуэнью» надо выпускать, и не ему, конечно, выправлять ее перед выпуском. Он ничего не сделает – здесь нужен или ты, или выпустить как есть.

Днепропетровский театр начинает спектакли 29-го в Летнем театре, и числа 25-го надо выпустить «Дуэнью». В этом вопросе Киса ничем помочь не сможет. Вопросы – другие (их пока нет) – если возникнут, подождут дней 10. Не беда.

Это мое последнее письмо. Скучаю дико без тебя. Угнетает дикая погода – ветры холодные, бури, грозы, африканское [солнце], холодные вечера. Ночи мои приводят меня ежедневно в отчаяние. Сегодня не ходит правая нога (передний отрог ишиаса), и так каждый день. Охлаждаюсь, в театре мокрая, на переодеваньях продуваюсь ветрами, хожу потная, так как по-летнему ходить нельзя из-за холодных ветров – словом, если не выберемся отсюда, то стану я без рук, без ног. У меня, вероятно, давно уже сильнейший ревматизм. И лечиться здесь невозможно, надо бежать из этого края. Этот климат – губителен. Успела я здесь поболеть и паратифом, и ангиной, но это было уже давно, с температурой больше 38°. С 8-го числа работаю – в хвост и в гриву.

Родной мой, жду тебя очень. Тоскливо под завыванье ветра жить, тоскливо никогда не чувствовать себя здоровой, хотя исследования мои хорошие и вся я, по существу, здорова и полна сил на большие дела и работу. Но боли в руках и ногах, когда невозможно сесть на стул без отчаянной гримасы или КРИКА, или подняться на ступеньку, – отвратительно!

Васильчиков в отчаянье. Вчера плакал как ребенок. Директор сказал ему сегодня, что есть уже приказ ему оставаться¹⁷².

Подумай о Свистунове¹⁷³. Новицкий в «Дуэнье» неплох, но вообще, не жилец – поведенье его неважно¹⁷⁴.

Говорил ли ты с Ксенией Тарасовой?

Милютина прислала телеграмму Жорису, волнуется неполучением от тебя телеграммы¹⁷⁵. Целую.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 167. Л. 57–59.

42

А.Г. Коонен – А.Я. Таирову

[Без даты]

Барнаул

Пишу 3-й раз план переделки 1-го и 2-го актов¹⁷⁶.

1-й акт.

Сцена Люхина со мной – переделать в сцену Люхина и Давыдовны. Приход Люхина с игрушками, которые никак не нужны умирающему мальчику в момент, когда немцы у ворот, сбивает актера на фон сиделок, а он пришел к Алексею Дмитриевичу – волнуется и ждет его, так как он знает, догадывается, что он уйдет. Остается его ждать. Здесь и дать бегающий свет по комнате – разрывов, зарева и т.д. Эта тревога – за окном – успокаивается к моменту прихода Алексея Дмитриевича. Хорошо бы здесь в корне переменить освещение: если раньше свет был испорчен и, может быть, они сидели со свечой (окна в середине я дала бы большие, с цветными стеклами и выходом на террасу, чтоб это был отсвет, холл), то теперь зажечь лампу, или Люхин может на разговоре поправить испорченный свет. Словом, освещение к подходу 2-й части картины – из экспозиционной в лирическую и психологическую – свет должен быть совсем другой – «человеческий», так как все жалуются, что комната эта очень «скучна».

Сцена наша идет без Люхина – он деликатно смывается или на террасу, где может быть виден его силуэт спиной. Или к Давыдовне.

Сцену нашу углубить, сделать теплее, интереснее. Это прощанье людей.

Перерыва между 1-й и 2-й картинами не делать. Он очень мешает. Ведь Анна фактически не может убежать так надолго, да и срок здесь никак не играет, а возвращенье к той же декорации, тем же действующим лицам вызывает в публике недоуменье. Начало текста – выбросить.

Уход Анны сделать – «Мишука уже нет». С этими криками «Алексей, Алексей» он в беспамятстве выбегает. Плач Давыдовны. Ее слабые крики, на которые никто не отзывается: бегите за ней и т.д. Занавес.

3-я картина.

Анна сидит на опрокинутой лодке под развесистой березой (вот где необходима до зарезу береза) и поет колыбельную. Вваливаются пьяные солдаты, одни поют, другие вырывают друг у друга какие[-то] дамские вещи и т.д. Идет текст.

Когда Анна вскакивает, чтоб бежать, они окружают ее кольцом и начинается круг.

Дальше все по тексту. Когда вырывается Анна, я бы затемнила сцену и высветила авансцену и впервые осветить плакат (который висит сразу), от этого он возникает внезапно перед Анной (плакат сделать другой, гораздо плакатнее). Все идет по тексту, сделать только так, чтоб солдат только замахивался винтовкой. Анна отшатывается, ее хватают солдаты, и ребенок падает из ее рук. Дальше все – как шло, но в борьбе над ребенком она хочет его поднять, солдаты хватают ее, и в руках у нее остается красная шаль. Дальше в борьбе в воздухе взвивается еще черный платок, который с нее сдирают солдаты, и в комендатуре она появляется с шалью, разорванной на плече – это будет гораздо лучше, так как повторение черного платка надоедает, нельзя его переносить в новый акт.

Комендатура – (перенос монолога Руммеля?)

5-ю картину обязательно уничтожить. Это и есть гвоздь убийства первых двух актов, отчего и существует мнение, что пьеса начинается с 3-го акта. 5-я картина возвращает пьесу назад, а пьеса и так очень тяжело движется вперед. – Не по ситуации, ситуация требует гораздо более стремительного развития. Где похоронен ребенок, никому не интересно, шаль – у Анны, гораздо сильнее, чем этот подарок. Разговор этих робких мужчин не нужен, он вообще переносит пьесу в другой план. Ушаков во 2-м акте должен быть неизнаваемо окрепшим, другим человеком, а здесь он слякотный истерик... Кто ж ему поверит после этого, что его партизаны взяли с собой? Где же развитие и рост его образа? Публика ненавидит эту картину.

6-я картина нуждается в несколько большей четкости.

7-ю картину сделать с мужчинами. Дело в том, что здесь героями получились одни женщины: Анна, Перепелка, крепкая Давыдовна, вязальщица, а Ландышева – в другом лагере, и рядом с ними истерик Ушаков, мечтатель Люхин. Муж, которого нет в пьесе? Где же мужчины? Почему женщины борются одни? Это, оказывается, очень бросается в глаза. Поэтому я советую – иметь в виду Боброва¹⁷⁷, тем более что женщин у нас нет, и сделать эту картину без песен, а очень конспиративно, безусловно, я должна быть ранена, тревожно, с огарком свечи (чтоб и комнату Люхина не показывать, она очень неудачна). Подумай об этом. Пусть Паустовский припишет мне текста после моих слов: «за эту кровь они ответят», чтобы я продолжала говорить на шуме [отчеркнуто, но не Коонен, на полях слева] и дальше, когда шум [кончается], чтоб отдельные мои слова были слышны, так как немота моя неестественна, я как бы отхожу, вместо того чтоб быть центром.

Еще одно предложение к 6-й картине. Она не доходит полноценно, и мне думается, что это потому, что Анна не показана здесь самой собой. Нельзя ли сделать, чтобы Руммель ушел (найти способ), это легко, так как после шампанского его визит вообще закончен. Анна вернет разговор (это было бы очень хорошо) – «значит, я могу организовывать театр, поговорить с актерами» (провести эту тему) и т.д. Чтобы получить подтверждение и действовать, Руммель уйдет. Не доходит в Анне то, что 2 темы, матери и актрисы, перепутаны, по существу, здесь 2 пьесы о двух женщинах, поэтому надо внести ясность. Ее пауза отчаянья (Алеша! Алеша!). Входит Давыдовна. Анна говорит ей – надо разыскать Бермана и найти оставшихся людей из театра и т.д. Та удивлена: что это ты, Анна Михайловна, играть, что ли, надумала? Анна отвечает ей в плане: играть, играть, сейчас только играть (отсюда

решение – я сыграю свою последнюю роль), и выбегает из комнаты. Остается пораженная Давыдовна. Занавес.

Мне кажется, это было бы очень хорошо. Как конец этой части и уже 3-й акт. Анна – актриса. А то образ Анны двоится у публики. Говорят так: «непонятная». Какая она? И т.д. Это оттого, что 2 темы перепутаны – актриса и мать.

Я много думала, почему Анна не вызывает в публике такой симпатии, как даже далекая Адриенна, и ясно это, потому что там, где она мать и женщина, – она все время сумасшедшая, а дальше она только играет (в 5 картине ей не надо никаких эмоций), и поэтому необходимо после игры с Руммелем показать женщину в отчаянии, тогда и игра дойдет совсем в ином плане. И если ты решишь уничтожить 5 картину (а это необходимо, ибо ребенок не может играть больше), то в 6 картине надо дать ее и просто женщиной обязательно и, по-моему, это очень хорошо сделать после ухода Руммеля.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 167. Л. 5–11.

43

А.Г. Коонен – А.Я. Таирову

[Почтовая карточка.]

[16 июня 1943 г.]

Барнаул

Объясняю, чем вызван мой конспект пьесы: первые 2 акта являются слишком экспозиционными. И явно вырисовывается мнение, что пьеса начинается с 3-го акта. Происходит это от маленького недосмотра, разрыва между 1-й и 2-й картинами, который ничего не дает, так как совсем не важно, чтобы Анна ходила 4 часа, и вряд ли она могла бы отойти так далеко. Об этом «антракте» говорят многие. Грех I картины – разговор мой с Люхиным – не соответствующий ситуации и убивающий ее. Люхин пришел не с игрушками, которые он тут же забирает, неизвестно почему, обратно, играя с ними 2 скучнейшие паузы, рвущие ситуацию, а пришел к Алексею Дмитриевичу. И в ожидании его спрашивает о ребенке, говорит, какой замечательный человек Алексей Дмитриевич, волнуется, что разгорается зарево за окном и т.д. Ушаков кричит свою реплику «вы не верите» – на то, что Люхин на него огрызнулся. Сумасшествие Анны, мне это теперь совершенно ясно, нуждается во временном разрыве. Или она должна упасть в обморок (чтоб ребенка отобрали). И это было бы правильно. Или убежать – и чтоб самое сумасшествие началось через временной промежуток. Отсутствие этого и создает фальшь, благодаря которой оно не доходит так, как надо. Ненужность 5-й картины ясна: она мешает развитию действия, поворачивает его назад и очень неинтересна сама по себе. Публика ненавидит 5-ю картину.

Пьеса не имеет мужчины-героя. 7-я картина требует убедительного мужчины. Конспект послан в театр.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 167. Л. 55.

44

А.Г. Коонен – А.Я. Таирову

[Почтовая карточка.]

[16 июня 1943 г.]

Барнаул

На всякий случай посылаю мой план переработок, очень обдуманый и проверенный на ряде компетентных впечатлений и личных от зрителя: 1) разговор Анны и Люхина перевести на Люхина и Давыдовну. Сцена Ушакова и Люхина останется. Мой выход – на приход – на приход мужа. Люхин уходит к Давыдовне.

Сцена с мужем без него – сон. Письмо можно оставить. Между 1-й и 2-й картинами нет перерыва. Соединить обязательно в одну картину, выбросив первые реплики 2-й картины. Кончать картину уходом Анны с ребенком: «Мишука уже нет... Алеша, Алеша...» Тихие всплески Давыдовны – одинокие (зов на помощь: «Бегите за ней, нет никого, Господи», бессильный плач ее, почти обморок). 3-я картина начинается: сидит Анна у лодок, под березой, поет колыбельную – и идет весь ее текст. После крика: «доктора! Синицы свистят» – успокаивается и снова поет колыбельную. Солдаты вваливаются. Слышны издали смех, пьяное пение, отдельные ругательства, реплики, они вваливаются ватагой. Текст остается – круг. И все до конца. В борьбе они срывают с нее черный платок, отнимая ее от ребенка, у нее остается в руках красная шаль. Эта шаль накинута на ней в комендатуре. 5-ю картину обязательно уничтожить. Это точное заключение, и мое, Нины [Сухоцкой] и всех, кто видел спектакль. В ней корень зла (в той картине) первых 2-х актов. Вместо вязальщицы сделайте Боброва, а то выходит, что пьесу ведут одни женщины, а мужчины на поводу. Да и вязальщицы не найти¹⁷⁸.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 167. Л. 56.

45

А.Г. Коонен – А.Я. Таирову

[Июнь 1943 г.]

Барнаул

Дорогой мой маленький, пишет тебе не Малыш и не «Киска», а «женщина-вамп» – с красными – рыжими волосами! [Рисунок.]

Парикмахерша бухнула больше, чем надо, воды в басму – она стала жидкой, как чай, стекла с волос, выкрасила мое брэнное тело с шеи до колен в зеленую краску, а голова осталась игривой морковкой на зеленом стебле!!! Степа [Е.С. Веденкина] мне посоветовала на следующий день подержать еще хну 6 часов, чтоб стать темней. Я промучилась и просидела 7 часов! Когда вымыла волосы и взглянула в зеркало, у меня потемнело в глазах: любой рыжий в цирке мог бы мечтать о таком красном парике. Так горели мои седые височки!! Прочая голова вышла просто очень рыжая, как я в «Машинале»¹⁷⁹, и очень ко мне идет, только необходимо переменить ампула на гранд-коклет, потому что без игривости она не играет.

Не знаю, как быть с госпиталем. У больных может подняться температура от одного моего вида! «Басма-хене», которую присылали мне из Караганды,

наполовину разбилась. Осталась 1 бутылочка № 1. Частично она меня выручила. Я помазала виски, и это немного погасило огненный петушинный цвет. Но это временно, так как нет № 2 (более темный), № 3 – закрепитель – они выдохлись.

Дорогой мой Малышка, любимый мой, ненаглядный. Если ты хочешь, чтоб я опять стала Киской и Малышкой, привези краску – обязательно.

Обязательно поручи достать «басму-хене» жидкую, такую, как прислали мне из Караганды. Она продавалась во всех аптеках, магазинах, у Феррейна¹⁸⁰ и у ТЭЖЭ¹⁸¹, – образец коробки посылаю. Пусть проверят пробки (и полные ли бутылочки), потому что мне прислали с треснувшими пробками, и 2 бутылочки из 3-х выдохлись. В крайнем случае пусть Раичка [Брамсон] зальет сургучом пробки. Купить надо 3–4 коробки. Это обязательно.

Если этой хны-басмы нет, то надо позвонить 4-72-34 (или 36) парикмахеру Федору Ильичу Янчеву. Напомнить, что он красил меня в октябре, и попросить, нет ли у него жидкой химической басмы хене, это то же самое (они часто делают сами), и тогда попроси кого-нибудь подробно записать способ употребления и проставить номера на бутылках. Записать надо следующее. [*Текст обрывается. Отсутствует страница.*]

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 167. Л. 60–61об.

КОММЕНТАРИИ

Вступительная статья

- 1 Коонен А.Г. Дневник. Автограф. – РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 131. Л. 26–26об.
- 2 Еще зимой 1942–1943 гг. состояние здоровья Таирова было таково, что директор Камерного театра А.З. Богатырев оказался вынужден распорядиться: «Довожу до сведения всего коллектива, что по указанию врачей, помимо репетиций, всякие разговоры по бытовым и производственным вопросам с А.Я. Таиравым впредь до его выздоровления ЗАПРЕЩАЮТСЯ» (Приказ № 208 от 26 января 1943 г. – РГАЛИ. Ф. 2030. Оп. 3. Ед. хр. 64. Л. 168).
- 3 Версия Михаила Левитина, автора книги о Таирове в серии «ЖЗЛ», вложенная в уста главного врача Кремлевской больницы: «Алиса Георгиевна звонит ежедневно, вы ее разорите», выглядит в свете этих писем сомнительной (Левитин М.З. Таиров. М., 2009. С. 341).
- 4 Тумашиев А. Когда в кассе нет билетов // Алтайская правда. Барнаул, 1943. № 111. 29 мая. С. 4.
- 5 «Пока не остановится сердце» К.Г. Паустовского. Постановка А.Я. Таирова. Художники Е.К. Коваленко и В.Ф. Кривошеина. Музыка Г.В. Свиридова. Премьера – 4 апреля 1943 г. в Барнауле, 25 декабря 1943 г. в Москве. Программу барнаульской премьеры выжить не удалось, поэтому приводим московскую.

Действующие лица и исполнители: Анна Мартынова – Алиса Коонен, Давыдовна – Е.А. Уварова, Люхин – В.И. Новиков, Ушаков – Б.А. Терентьев, Никита Иванович Артемьев – Г.В. Петровский, Рабочий с Никитой Ивановичем – А.И. Соболев, Вязальщица – А.Л. Миклашевская, Берман – В.В. Кенигсон, Ландышева – Е.А. Лапина, Фон Люц, генерал – А.А. Нахимов, Руммель – Н.Н. Чаплыгин, Солдат с желтым лицом – Д.А. Сумаров, Аджютант Фон Люца – А.И. Нежданов, Перепелка – А.Н. Горячих, Диана – Е.Н. Новодержина, Алоиза – М.З. Фомина, Гедда – Т.Н. Мاستинг, Сухопарый офицер – В.Д. Янчин, 1-й офицер – Е.С. Свистунов, 2-й офицер – Ю.С. Розенталь, 3-й офицер – И.Б. Шемерей, Вестовой – Б.А. Вахрушев.

- 6 Перед премьерой А.Г. Коонен ждала записка от мужа и режиссера: «Алиса, любимая, с премьерой, с нашей премьерой, с твоей чудесной работой, которая одна дает мне добрые силы для преодоления всяких злых сил! “Пока не остановится сердце”, буду [неизменно] жить для тебя и любить тебя, моя малышка! Твой АТ». (4 апреля 1943 г. Барнаул. Автограф. – РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 362. Л. 24).
- 7 Коонен А.Г. Страницы жизни. М., 1985. С. 401.

Об этих днях А.Я. Таиров подробно писал К.Г. Паустовскому: «Что-то роковое есть в нашей пьесе. Мы работаем ее уже давно, работаем с большой любовью, пылкостью, проникновением, не боясь чрезмерностей, я бы сказал, [со] страстью, и каждый раз перед новым решительным поворотом работы или ее завершением я сваливаюсь в очередном приступе холецистита с болями, температурой и, таким образом, на некоторое время выбываю из работы, но пьеса не останавливается. В эти периоды, которые стали уже обычными, на данной постановке репетиции ведет Нина Станиславовна [Сухощкая], затем снова вступаю в работу я, сначала скромно, у себя дома, с небольшим количеством действующих лиц, потом шире, вплоть до репетиций в театре по 7–8 часов подряд, потом снова сваливаюсь, и опять сначала. Последний раз я свалился перед самой премьерой, которая, как вы знаете, должна была состояться 14 марта. Я работал запойно, все спорилось, сделал самые трудные картины, в частности, третью и десятую, и приступил к последней, к финалу, наиболее трудному месту во всей пьесе, и – свалился. Пришлось

перенести премьеру, и сейчас по моим планам и чертежам, по моим наброскам и замыслам прорабатывается финал пока без меня, так как это письмо я диктую, лежа в кровати. Нет, Вы представляете себе мои муки? Я сейчас лежу дома один, а в театре идет генеральная репетиция. Вот Вам сюжет для небольшого рассказа, а может быть, даже для маленькой трагедии. Я рассчитываю, тем не менее, дня через два подняться и самолично закончить финал. Как удастся мне это сделать, пока не знаю. В общем, спектакль вырисовывается любопытный, небанальный, к счастью, кажется, без специальной заботы о том, он не похож ни на один из спектаклей на соседних улицах.

Пришлось очень много работать не только над постановкой, но и (не пугайтесь!) над пьесой. Вы правильно писали, она оказалась невероятно длинной, надо было ее сократить, да так, чтобы с водой не выбросить ребенка. Надо было многое перемонтировать, целому ряду мест придать большую сценическую заостренность и неизбежность. Вот приеду в Москву, привезу Вам экземпляр, посмотрите. Думаю, что не заругаете. Может, наоборот. А когда увидите спектакль, тогда, наверное, не будет между нами никаких недоразумений. Очень жалею, что Вас нет здесь. По работе в Белокурихе я полагаю, что мы бы отлично работали вместе в процессе создания спектакля.

Исключительно интересно, глубоко и сильно ведет Анну Алиса Георгиевна. Удалось роли большинству исполнителей. Очень приятна будет Перепелка, хороши Давыдовна и Ландышева, все мужчины. Вообще, актерский спектакль несомненно выйдет. Но, как всегда в театральном искусстве, а может быть, и во всяком искусстве, конец венчает дело. Этой последней, на которой великий Леонардо оживил лицо Джоконды, пока еще не сделано, и кто знает, что еще получится. Хочется думать, что будет хорошо, но пока это еще гадание, если не на кофейной гуще, то на театральном тотализаторе, что вряд ли много устойчивее.

В конце месяца я полагаю выехать в Москву, так что в начале апреля, очевидно, увидимся. Буду этому очень, очень рад. Попомните о новой пьесе для нас, мы рассчитываем на нее очень. Это, конечно, будет пьеса о будущем, о том прекрасном, прекрасном будущем, которое обязательно придет после войны. Верю в него, верю в Вашу новую пьесу, рад буду поговорить с Вами о ней подробно в Москве» ([После 14 марта 1943 г.] Барнаул. Маш. копия. – РГАЛИ. Ф. 2328. Оп. 1. Ед. хр. 724).

- 8 Коонен А.Г. Страницы жизни. С. 399.
- 9 Письмо К.Г. Паустовского С.М. Навашину от 10 октября 1942 г. // Паустовский К.Г. Собр. соч.: В 9 т. Т. 9: Письма. 1915–1968 / Сост., подгот. текста и примеч. Л. Левицкого. М., 1986. С. 207).
- 10 Таиров А.Я. Камерный театр в дни войны. [Б. д.] Маш. копия. – РГАЛИ. Ф. 2030. Оп. 1. Ед. хр. 64. Л. 11.
- 11 Никольский Д. Народный артист РСФСР А.Я. Таиров проводит первую генеральную репетицию // Алтайская правда. Барнаул, 1943. № 68. 28 марта. С. 4.
- 12 Коонен А.Г. Страницы жизни. С. 402.
- 13 [Б. и.] Последние спектакли Камерного театра // Алтайская правда. Барнаул, 1943. № 188. 15 сент. С. 4.
- 14 См.: Паустовский К.Г. К тридцатилетию театра // Паустовский К.Г. Рассказы. Очерки и публицистика. Статьи и выступления по вопросам литературы и искусства. М., 1972. С. 357.
- 15 Охлопков Н.П. О богатстве красок искусства // Литература и искусство. 1943. № 20. 15 мая. С. 2.

- 16 Помимо этого за два года пребывания в эвакуации театром было дано 136 шефских концертов для Красной армии, 8 шефских спектаклей, осуществлялось руководство пятью красноармейскими самостоятельными кружками. Бригада театра (под руководством директора А.З. Богатырева) выезжала на Калининский фронт и в течение 21 дня дала 42 выступления для рядового и офицерского состава фронта. Велась сверхплановая работа для пополнения фонда обороны страны: 20 спектаклей и концертов, на которых было собрано и внесено в фонд обороны 256 000 рублей. Театром был организован концерт в фонд постройки эскадрильи «Алтайский истребитель» и собрано 165 000 рублей на подарки Ленинграду и бойцам-фронтовикам. Кроме того, был дан специальный концерт в фонд помощи детям фронтовиков (Из выступления по радио А.З. Богатырева. [Б. д.] Маш. копия. – РГАЛИ. Ф. 2030. Оп. 2. Ед. хр. 26. Л. 7).
- 17 *Паустовский К.Г.* Собр. соч. Т. 9. С. 213.

1

- 18 «Пока не остановится сердце» К.Г. Паустовского.

2

- 19 Камерный театр пробыв в эвакуации в *Барнауле* с 17 апреля 1942 г. по 14 октября 1943 г.
- 20 *Левин Александр Львович* (1901–?) – главный администратор, с 1943 г., после возвращения из эвакуации, заведующий постановочной частью Камерного театра.
- 21 В июле 1942 г. Таиров уезжал на две недели из Барнаула в Москву.
- 22 *Нарбут (Нарбут-Динабургский) Александр Владимирович* (1892–1956) – актер, театральный деятель. С 1918 по 1920 г. работал в провинциальных театрах. С 1921 по 1924 г. – актер Камерного театра, где выполнял и административные функции. С 1924 по 1927 г. – актер Нового драматического театра; с 1928 по 1935 г. – старший инспектор ГОМЭЦ (Государственное объединение музыкальных, эстрадных и цирковых предприятий); в 1935–1936 гг. – заместитель директора Театра-студии под рук. А.Д. Дикого; в 1936–1937 гг. – директор Театра-студии под рук. Н.П. Хмелева, в 1937–1943 гг. – заместитель директора театра им. М.Н. Ермоловой, с 26 февраля 1943 по 1944 г. – заместитель директора Камерного театра; в 1944–1945 гг. – начальник режиссерского управления Театра киноактера, в 1949–1953 гг. – директор Литературного театра ВТО.
- 23 Директор театра А.З. Богатырев уехал вместе с А.Я. Таировым в Москву.
- 24 *Богатырев Александр Зиновьевич* (1903–1971) – режиссер, театральный деятель. С 1939 г. режиссер и заведующий труппой Камерного театра, с 1941 по 1943 г. и.о. директора, а с 1943 по 1949 г. – директор. После закрытия Камерного театра – директор Театра драмы и комедии, затем Театра им. Н.В. Гоголя.
- 25 *Солодовников Александр Васильевич* (1904–1990) – театральный деятель, театральный критик. С 1936 по 1945 г. – начальник Главного управления театров Комитета по делам искусств при Совнаркоме СССР и заместитель председателя Комитета по делам искусств.
- 26 *Храпченко Михаил Борисович* (1904–1986) – председатель Комитета по делам искусств с 1939 г.
- 27 Студийцы Камерного театра были заняты в спектакле «Пока не остановится сердце» в ролях офицеров и немецких солдат.

- 28 *Паустовский Константин Георгиевич* (1892–1968) – писатель, драматург. Подробнее о его сотрудничестве с Камерным театром см. вступ. ст.
- 29 *Сухоцкая Нина Станиславовна* (1906–1988) – см. коммент. 372 в публикации Дневников А.Г. Коонен в наст. изд.
- 30 *Мартынов Алексей Дмитриевич* – персонаж пьесы «Пока не остановится сердце», муж Анны Мартыновой, героини А.Г. Коонен, в московской версии спектакля, после доработки пьесы, ставший внесценическим персонажем.

4

- 31 *Степка* – скорее всего, Веденкина Елена Степановна (1895–1944) – художник-гример, заведующая парикмахерским женским цехом.

6

- 32 Не дословная цитата из монолога Катерины, которую играла А.Г. Коонен («Гроза» А.Н. Островского, V действие, 2 явление): «Ах, как мне по нем скучно! Уж коли не увижу я тебя, так хоть услышь ты меня издали! Ветры буйные, перенесите вы ему мою печаль-тоску! Батюшки, скучно мне, скучно! (*Подходит к берегу и громко, во весь голос.*) Радость моя, жизнь моя, душа моя, люблю тебя! Откликнись! (*Плачет.*)».
- 33 *Александровский* – врач, профессор, входил в состав барнаульского медицинского консилиума из шести человек (лечащий врач Босин, главный врач лечебной комиссии Коган, профессора Ойстрах, Неймарк и Вегер), подписавших заключение о состоянии здоровья А.Я. Таирова 19 января 1943 г.: «...больной Таиров страдает хроническим, часто рецидивирующим воспалением желчного пузыря и печени, склерозом сердечно-сосудистой системы и хроническим колитом и реактивным неврозом» (Автограф. – РГАЛИ. Ф. 2030. Оп. 4. Ед. хр. 184. Л. 38).
- 34 *Соколов М.А.* – профессор-терапевт, врач-консультант поликлиники Кремлевской больницы.
- 35 *Зеленин Владимир Филиппович* (1881–1968) – врач-терапевт, первый русский клиницист, применивший электрокардиографию как метод исследования сердца. С 1929 по 1952 г. возглавлял кафедру госпитальной терапии 2-го ММИ им. И.В. Сталина. С 1944 г. академик АМН СССР, затем директор Института терапии АМН СССР.
- 36 *Таирова (наст. фам. Корнблит) Елизавета Яковлевна* (1895–?) – с 1943 по 1949 г. концертмейстер Камерного театра, сестра А.Я. Таирова.
- 37 *Ганишин Виктор Никонович* (1903–1959) – актер Камерного театра с 1925 по 1947 г. и *Ганишина Мария Николаевна* (1902–?) – помреж Камерного театра с 1928 по 1949 г.
- 38 *Жорис* – Свиридов Георгий Васильевич (1915–1998) – композитор, пианист, ученик Д.Д. Шостаковича. Автор музыки к спектаклям Камерного театра «Раскинулось море широко» и «Пока не остановится сердце». Вместе с Ленинградской филармонией находился в эвакуации в Новосибирске до 1944 г.
- 39 *Жихарева Елизавета Тимофеевна* (1875–1967) – актриса, играла на множестве сцен, в том числе в МХТ, Малом, в провинции и эмиграции, с 1936 по 1956 г. в Ленинградском театре им. А.С. Пушкина. Жена И.Н. Певцова. В 1943 г. вместе с театром находилась в эвакуации в Новосибирске. В труппу Камерного театра Жихарева не вступила.
- 40 Судя по всему, речь идет о пьесе «*Фру Ингер из Эстрота*» Г. Ибсена и о ролях Фру Ингер и ее дочери Элины Гюльденлёве.

- 41 *«Нашествие»* – пьеса Л.М. Леонова. В Камерном театре не шла.
- 42 *Павчинский Сергей Эразмович* (1909–1976) – артист оркестра Камерного театра с 1934 по 1941 г.
- 43 *«Дуэнья»* Р. Шеридана шла в Камерном театре под названием «Обманутый обманщик». Постановка В.Д. Королева. Художники Е.К. Коваленко и В.Ф. Кривошеина. Премьера – 10 марта 1941 г. Возобновлена в Барнауле под названием «Дуэнья», премьера – 25 июля 1943 г.
- 44 *«Стакан воды»* Э. Скриба. Ленинградский театр Комедии. Режиссер Д.Г. Гутман. Художник – М.П. Бобышев. Премьера – июнь 1934 г. Е.Т. Жихарева играла роль герцогини Мальборо.
- 45 *Тяпкина Елена Алексеевна* (1900–1984) – с 1924 по 1936 г. актриса Театра имени Вс. Мейерхольда и Театра Революции. Жена актера Камерного театра М.Е. Лишина. В 1942–1943 гг. находилась с киностудией «Мосфильм», объединенной в эвакуации с «Ленфильмом» под названием ЦОКС (Центральная объединенная киностудия), в Алма-Ате. Таиров и Коонен в связи с приездом Тяпкиной в Барнаул к мужу рассчитывали на ее участие в спектаклях Камерного. В августе и сентябре 1942 г. и А.З. Богатырев, и А.Я. Таиров настойчиво вызывали ее в Барнаул для работы. Сохранились их телеграммы (РГАЛИ. Ф. 3042. Оп. 1. Ед. хр. 103, 179). 12 ноября 1942 г. К.Г. Паустовский писал А.Я. Таирову из Алма-Аты: «Приходили Румнев и Тяпкина. <...> Тяпкина находится, по-моему, в состоянии неустойчивого равновесия, – и хочется в Барнаул и жаль бросать Алма-Ату» (Собр. соч. Т. 9. С. 209). 17 февраля 1943 г. приказом по Камерному театру Е.А. Тяпкина была зачислена в штат и с того же числа считалась в отпуске без сохранения содержания до окончания съемок в картине «Жди меня». В Барнауле она так и не появилась.
- 46 Е.А. Тяпкина, как и Е.Т. Жихарева, в «Дуэнье» не сыграла. Из переписки становится понятно, что Таиров очень рассчитывал на Тяпкину в этой роли: «Таиров и Богатырев уехали в Москву. Таиров был очень огорчен тем, что тебя нет, и все время говорил, что ты очень подвела его, взяв вторую картину, – иначе он не отпускал бы Ефрон. Богатырев злится, как черт. Репетиции “Дуэньи” идут пока музыкальные. В распределении ролей значится твоя фамилия» (Письмо М.Е. Лишина Е.А. Тяпкиной от 24 апреля 1943 г. Автограф. – РГАЛИ. Ф. 3042. Оп. 1. Ед. хр. 147. Л. 39). В момент же выпуска в Барнауле «Дуэньи» с Е.А. Уваровой в главной роли Лишин отчитывался жене: «Сейчас выпускают “Дуэнью” – очень хорошо, что ты не имеешь отношения к этому спектаклю, это ни к чему – во-первых, неинтересно, а во-вторых, никому не нужно» (Письмо М.Е. Лишина Е.А. Тяпкиной от 17 июля 1943 г. Автограф. – Там же. Ед. хр. 148. Л. 4 об.), а чуть ниже добавлял: «Что касается театра, то я с тобой согласен, что сейчас нельзя сделать промах, поэтому и торопиться не следует. Правда, меня совсем загрызут. Я показал твою последнюю телеграмму, в которой ты общаешься, что выезжаешь 15-го, так что тебя ждут 19–20-го, и я уже не знаю теперь, как буду выкручиваться. Но ничего – начхать, надо думать о себе» (Там же. Л. 5).

- 47 *Через 2 часа Ярославль. Вспомнил давние дни...* – Летом 1916 г. А.Г. Коонен снималась в трех кинофильмах в Ярославле – «Эльга», «Черная шаль» и «Ванька-Ключник».
- 48 *Кауровка* – место, недалеко от Верхней Курьи под Пермью. Здесь в 1920 г. А.Я. Таиров и А.Г. Коонен провели две недели летнего отдыха. В Кауровке у актрисы Камерного театра Луканиной был дом, где собралась целая компания молодых актеров (см.: *Коонен А.Г. Страницы жизни. С. 256–257*).

49 *Маруся* – Бибикова Мария Ираклиевна, управляющая делами Камерного театра, не поехавшая в эвакуацию, оставшаяся в Москве присматривать за зданием театра.

12 мая 1943 г. М.И. Бибикова писала А.Г. Коонен: «Вот мы и встретили нашего дорогого Александра Яковлевича. Перед его встречей Раиса [Брамсон] меня убеждала, что я должна принять красочный вид, дабы не испугать своим жутким видом нашего родного. В связи с тем что поезд запаздывал, я не смогла лично его встретить и только на следующий день, то есть первого мая в 12 часов дня (а он приехал в 5 ч. утра), я навестила его в гостинице. Вы не представляете, моя родная, как я была счастлива, увидав его в весьма и весьма приличном виде (несмотря на его болезнь), так как после всех известий, которые имели мы с Раисой, с большим волнением ждали этой встречи. Кроме того, я была удовлетворена, что не он меня испугал своим видом, а что он был потрясен моим жутким видом. Я ему сказала, что всеми силами стремилась быть красивой, но, увы, даже губная помада мне не помогла. Вы, родная, не волнуйтесь: то обстоятельство, что он помещен в такую прекрасную поликлинику, приведет его в настоящий работоспособный вид и состояние.

Приехав в Москву, он уже представил себя в работе, и снова появился у него бодрый энергичный вид. Вы, родная, не думайте, что я Вас успокаиваю, но он действительно, на наше всеобщее счастье, выглядит очень хорошо. Правда, ему не хотелось связываться с клиникой, и, наверное, он мечтал, что будет проходить амбулаторное лечение и одновременно заниматься делами, но это, конечно, было бы большой ошибкой.

В течение 4-х дней его пребывания в гостинице ежеминутно его вызывали друзья по телефону, правда, он был рад, что его так тепло все встречают, но продолжать жить в таких условиях до полного выздоровления было бы крупной ошибкой. Погода у нас теплая, дни солнечные, и это его, конечно, бодрит.

Соколовы относились к нему весьма трогательно, кормили его, сама Мария Николаевна приносила ему обед. Сегодня получила по почте письмо от Вас для него и моментально ему переслала. Письма, присланные Вами с Николаем Давидовичем [Оттенем], я тоже ему переслала. Теперь у меня единственная мечта – это Ваше возвращение в Москву. Я Александру Яковлевичу сказала, что не мыслю, чтобы еще зиму быть без Вас. Вы, родная, не представляете, как трудно мне приходится, и благодаря бесконечным переживаниям и условиям я совершенно выбыла из строя. Ежедневно я замечаю, как силы меня покидают, и благодаря этому настроение ужасное. О том, каков у меня вид, Вам расскажет Александр Яковлевич. Откровенно говоря, я предполагала, что после лечения он больше в Барнаул не возвратится и будет налаживать здесь дела к вашему возвращению, правда, он меня уверяет, что зиму театр уже будет проводить в Москве, но я боюсь, чтобы это не было бы только на словах (конечно, я знаю, что это не от него зависит), а потому я полагаю, что ему необходимо нажать все кнопки и добиться окончательного точного ответа и решения...» (Авториз. маш. – РГАЛИ. Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 200).

50 *Киса* – прозвище А.З. Богатырева.

51 Имеется в виду телеграмма за подписью М.Н. Соколовой, жены лечащего врача А.Я. Таирова: «Исследования благополучно Задерживается лечением больницы» (Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 414. Л. 2).

10

- 52 Театр вернулся в Москву только в середине октября 1943 г.

11

- 53 Зоя – Богатырева Зоя – вероятно, жена А.З. Богатырева.
- 54 *Ходжаев И.Г.* – помощник директора Камерного театра, оставшийся в Москве и отвечавший за сохранность здания. О равнодушии и пассивности Ходжаева писала А.Я. Таирову М.И. Бибилова: «Целыми днями я вынуждена, как белка в колесе, вертеться и наблюдать за всем имуществом и зданием, так как у нас проходной двор, а мой “переутомленный” пом. директора до сих пор не может, а вернее сказать, не желает уяснить себе, что он поставлен не для того, чтобы думать об обедах, где получше пообедать, а для того, чтобы наблюдать за всем. Первоначально я с ним ругалась, но это безнадежно, ничто не может заставить его исправиться. Единственная у него излюбленная фраза: не волнуйтесь, берегите себя. До сего времени он не имеет представления, какое у нас имущество, что где лежит. <...> Малый театр отремонтировал все окна за кулисами, утеплил их и остеклил [временно, на зиму, здание Камерного театра было предоставлено под спектакли Филиала Малого театра, поскольку зимой 1941–1942 гг. оно пустовало и пострадало от морозов. – М.Х.], это наше счастье, так как, опять повторяю, раскаты Ходжаева было невозможно, он все отделялся тем, что когда театр должен будет приехать, все сделаем» ([После 6 ноября 1942 г.] Автограф. – РГАЛИ. Ф. 2326. Оп. 1. Ед. хр. 780. Л. 1–2 об.).

12

- 55 *Завадский Юрий Александрович* (1894–1977) – актер, режиссер, педагог. С 1940 г. главный режиссер Московского театра им. Моссовета.
- 56 *Леонов Леонид Максимович* (1899–1994) – писатель, драматург.
- 57 Вероятно, *Канторович Владимир Яковлевич* (1901–1977) – писатель, критик.

13

- 58 *Нарбут (урожд. Айрумова) Ида Власовна* (1907–1998), страдала от серьезной болезни позвоночника вследствие неудачной операции, перенесенной в 17-летнем возрасте, по долгу была прикована к постели.
- 59 *Андреева (урожд. Коонен) Жанна Георгиевна* (1882(?)-1970) – сестра А.Г. Коонен, мать Н.С. Сухоцкой. Окончила курсы медсестер-массажисток, во время Первой мировой войны работала в госпиталях. К.Г. Паустовский писал о ней: «Жанна Георгиевна – чудесная старуха, совсем непохожая на Коонен, лыжница и охотница (за свою жизнь она убила 7 медведей)» (Письмо С.М. Навашину от 10 октября 1942 г. // Собр. соч. Т. 9. С. 208).
- 60 *Лесс Любовь Лазаревна* (1900–1987) – актриса Камерного театра с момента слияния его с Реалистическим, куда попала по приглашению Н.П. Охлопкова из Театра имени Мейерхольда. Режиссер-ассистент Камерного театра. После закрытия Камерного более 30 лет проработала суфлером в Театре имени Маяковского.
- 61 «Гроза» А.Н. Островского. Камерный театр. Постановка А.Я. Таирова. Художники В.А. Стенберг, Г.А. Стенберг, К.К. Медунецкий. Премьера – 18 марта 1924 г.
- 62 *Чижов Борис Александрович* (1909–1976) – артист балета, педагог. С 1928 по 1959 г. в труппе балета Большого театра. В 1946–1948 гг. преподаватель Студии Камерного театра, второй муж Н.С. Сухоцкой. В Барнауле лежал в госпитале после тяжелого ранения.

- 63 *Дрейден Симон Давыдович* (1905–1991) – театровед, с 1944 по 1947 г. заведующий литературной частью Камерного театра.
- 64 *Донцова Зинаида Ивановна* (1902–1971) – актриса-чтица, жена С.Д. Дрейдена.
- 65 *Герасимова Ольга Федоровна* (1895–?) – с 1935 по 1941 г. художница-закройщица, с 1941 по 1946 г. – заведующая костюмерным цехом, художник по костюмам Камерного театра.
- 66 *Кенигсон Владимир Владимирович* (1907–1986) – актер. Играл на многих провинциальных сценах. Перешел в Камерный театр из Днепропетровского русского драматического театра имени М. Горького в период барнаульской эвакуации, в мае 1942 г.; с 1949 г. артист Малого театра. Среди его ролей в Камерном театре: Шматченко («Батальон идет на Запад» Г. Мдивани, 1942), Сергей Горлов («Фронт» А. Корнейчука, 1942), Миша, Чижов («Раскинулось море широко» Вс. Вишневского, А. Крона, В. Азарова, 1943), Валер («Скупой» Ж.-Б. Мольера, 1943), Незнамов («Без вины виноватые» А. Островского, 1944), Родольф («Мадам Бовари» по Г. Флоберу, ввод, 1946).
- 67 *Терентьев Борис Андреевич* (1903–1972) – актер. Начинал в петроградском Новом театре (1921–1923). С 1924 по 1938 г. играл на множестве провинциальных сцен. С 1938 по 1949 г. артист Камерного театра, в 1950–1956 гг. – Московского драматического театра им. А.С. Пушкина.
- 68 *Брамсон Раиса Михайловна* (1900–1983) – секретарь А.Я. Таирова.
- 69 *Головащенко Юрий Александрович* (1910–1976) – театральный критик, историк театра, автор монографии «Режиссерское искусство Таирова» (М., 1970), составитель книги: *Таиров А.Я. О театре.* М., 1970.

14

- 70 *Коган Михаил Борисович* (1893–1951) – врач-терапевт, научный руководитель Центральной поликлиники Лечсанупра Кремля. Посмертно был причислен к группе врачей – «убийц в белых халатах».

15

- 71 *Оттен (наст. фам. Поташинский) Николай Давыдович* (1907–1983) – драматург, сценарист, критик, переводчик, с 1939 по 1943 г. заведующий литературной частью Камерного театра.

17

- 72 *Зуева Татьяна Михайловна* (1905–1969) – государственный и партийный деятель, в 1940–1945 гг. заведующая отделом культурно-просветительных учреждений Управления агитации и пропаганды ЦК ВКП(б), с 1949 г. заместитель председателя Совета министров РСФСР, с 1953 г. министр культуры РСФСР.
- 73 *Александров Георгий Федорович* (1908–1961) – партийный и государственный деятель, с 1940 по 1947 г. – начальник Управления агитации и пропаганды ЦК ВКП(б).
- 74 *Ушаков Константин Алексеевич* (1908–1985) – театральный деятель, с 1941 г. начальник Управления по делам искусств Мосгорисполкома.
- 75 *Гринберг Яков Абрамович* – заместитель начальника Управления по делам искусств Мосгорисполкома.
- 76 *Молотов (Скрябин) Вячеслав Михайлович* (1890–1986) – политический и государственный деятель, в 1939–1949 и 1953–1956 гг. народный комиссар, министр иностранных дел СССР.

- 77 *Пронин Василий Прохорович* (1905–1993) – государственный и партийный деятель, с 1939 по 1944 г. председатель исполкома Моссовета.
- 78 *Щербаков Александр Сергеевич* (1901–1945) – государственный и партийный деятель, с 1938 по 1945 г. первый секретарь московской партийной организации, начальник Совинформбюро, в 1943–1945 гг. заведующий отделом международной информации ЦК ВКП(б).
- 79 *Берсенева (наст. фам. Павлицева) Иван Николаевич* (1889–1951) – актер, режиссер, педагог. Играл в провинции, в МХТ, во МХАТе Втором. Был режиссером, заместителем директора, директором и художественным руководителем МХАТа Второго. С 1938 по 1951 г. возглавлял Театр им. Ленинского комсомола.
- 80 Театр им. Ленинского комсомола вернулся в Москву из эвакуации в Фергане в апреле 1943 г. и планировал открыть московский сезон спектаклем «*Большие надежды*» В.А. Каверина (постановка И.Н. Берсенева; художник В.И. Козлинский; премьера состоялась в Ташкенте 23 февраля 1943 г. В эвакуации он прошел 6 раз).
- 81 «*День живых*» А.Я. Бруштейн. Театр им. Ленинского комсомола. Режиссеры С.В. Гиацинтова и С.Л. Штейн. Художник В.И. Козлинский. Премьера – 30 декабря 1942 г. (9 января 1943 г.). И.Н. Берсенева играл роль Кашпарека.
- «*Живой труп*» А.Н. Толстого. Театр им. Ленинского комсомола. Режиссер С.Г. Бирман. Художник В.И. Козлинский. Премьера (восстановление спектакля) – 13 февраля 1942 г. (Фергана). И.Н. Берсенева играл роль Феди Протасова.
- 82 Малый театр вернулся в Москву из эвакуации в Челябинске в октябре 1942 г. Премьера «*Нашествия*» Л.М. Леонова (постановка И.Я. Судакова, режиссер А.П. Грузинский; художник Я.З. Штоффер) состоялась 27 мая 1943 г.
- 83 *Садовский Пров Михайлович* (1874–1947) – с 1895 г. и до конца жизни актер, а в 1944–1947 гг. художественный руководитель Малого театра. В спектакле «*Нашествие*» Л.М. Леонова играл роль Федора Таланова.
- 84 *Тарасова Ксения Ивановна* (1904–1995) – актриса, ученица Рубена Симонова, с 1926 по 1937 г. актриса Театра-студии Рубена Симонова, с 1937 по 1964 г. актриса Малого театра. В спектакле «*Нашествие*» участия не принимала.
- 85 *Ек. Ник.* – неустановленное лицо.
- 86 Пьеса «*Нашествие*» Л.М. Леонова в Камерном театре поставлена не была, хотя в приказе по театру главному художнику Е.К. Коваленко было отдано распоряжение приступить к изготовлению макета и закончить работу к 15 мая 1943 г. (приказ № 265 от 20 апреля 1943 г. – РГАЛИ. Ф. 2030. Оп. 3. Ед. хр. 64. Л. 229). В том же апреле 1943 г. М.Е. Лишин в письме Е.А. Тяпкиной замечал о Таирове: «У меня такое впечатление, что он хочет ее отставить в связи с тем, что и Завадский, и Малый ставят пьесу (и вообще, кажется, пять московских театров)» (Автограф. – РГАЛИ. Ф. 3042. Оп. 1. Ед. хр. 147. Л. 36).
- 87 *Лишин Михаил Ефимович* (1892–1960) – актер и режиссер. Служил в Театре музыкальной драмы под рук. И.М. Лапицкого (Петербург, 1912–1915), Театре Синельникова (1915–1917) и др. С 1920 г. играл в ряде московских театров: Театр Корша, Театр им. Вс. Мейерхольда, Театр Революции (1922–1933, 1938–1941). В 1942 г. в эвакуации присоединился к труппе Камерного театра, где оставался до закрытия театра в 1949 г. Среди его ролей: Командующий («*Батальон идет на запад*» Г. Мдивани, 1942), командующий фронтом Горлов («*Фронт*» А. Корнейчука, 1942), Дорн («*Чайка*» А. Чехова, 1944). Муж Е.А. Тяпкиной.

18

- 88 За два года, проведенные Камерным театром в Алтайском крае, состоялось около 30 актерских читок в палатах для тяжелораненых.
- 89 *Васильчиков Дмитрий Федорович* (1883–1960) – артист Днепропетровского театра русской драмы им. М. Горького, с 15 сентября 1943 по 23 мая 1944 г. – Камерного театра. Днепропетровский театр был эвакуирован в Барнаул еще в сентябре 1941 г., и спустя год, перед приездом в город Камерного театра из Балхаша (где театр играл в помещении клуба Медьзавода), стоял вопрос о переводе днепропетровской труппы в другой город. Еще из Балхаша А.Г. Коонен писала своей племяннице Н.С. Сухоцкой, находившейся в тот момент в эвакуации в Ташкенте: «В Барнауле скандально: уже 2 месяца как выслен Днепропетровский театр – и город 2 месяца без театра. Не знаем, как и что будет» ([Март-апрель 1942 г.] Автограф. – РГАЛИ. Ф. 2974. Оп. 1. Ед. хр. 40. Л. 12). В итоге Днепропетровский театр был оставлен в Барнауле, но уступил Камерному сцену Крайдрамтеатра, а сам играл спектакли в помещении клуба Меланжевого комбината.
- 90 *Новицкий Георгий Августович* (1896–1991) – артист оперетты в театрах Краснодара, Свердловска, Владивостока, Баку, Тбилиси и др. С 1943 по 1944 г. артист Камерного театра. Сын единокровной (по отцу) сестры А.Г. Коонен. Познакомился с Коонен в 1925 г., уже будучи актером.

19

- 91 *Босин* – лечащий врач А.Я. Таирова в Барнауле, кандидат медицинских наук.
- 92 *Яблочкина Александра Александровна* (1866–1964) – актриса Малого театра, председатель Всероссийского театрального общества.
- 93 *Леонтьева Екатерина Ивановна* (1903–?) – в 1942–1943 гг. секретарь МГК ВКП(б).

20

- 94 *Получил письмо от Софочки...* – Вишневецкая Софья Касьяновна (1899–1962) – театральный художник, сценарист, жена Вс.В. Вишневецкого.
- 95 *Всеволод заканчивает пьесу...* – Вишевский Всеволод Витальевич (1900–1951) – писатель, драматург, заместитель художественного руководителя Камерного театра по вопросам репертуара (1946–1948). В это время Вс.В. Вишевский работал над пьесой «У стен Ленинграда», законченной только в 1944 г., премьера в Камерном театре состоялась 27 марта 1945 г. (постановка А.Я. Таирова, художники Е.К. Коваленко и В.Ф. Кривошеина).

21

- 96 Большой театр вернулся из куйбышевской эвакуации в июле 1943 г., а Вахтанговский театр из омской – в августе 1943 г.
- 97 *Глизбург Николай Николаевич* (1885–1969) – музыкант. С середины 1920-х гг. – артист и инспектор оркестра Камерного театра. В эвакуации – дирижер оркестра Камерного театра. После закрытия Камерного театра работал в Московском драматическом театре им. А.С. Пушкина.
- 98 *Николаев Н.* – начальник Алтайского краевого отдела искусств.
- 99 *Румнев (наст. фам. Зякин) Александр Александрович* (1899–1965) – актер театра и кино, танцовщик, мим, балетмейстер, педагог, автор трудов о танце и пантомиме. С 1920 по 1933 г. в труппе Камерного театра. С 1923 г. балетмейстер в ряде театров, в том числе

в Камерном. С 1940 г. преподавал сценическое движение на киностудии «Мосфильм», оказавшейся в эвакуации в Алма-Ате. Снимался в фильмах «Парень из нашего города» (1942) Б.Г. Иванова, А.Б. Столпнера, А.Л. Птушко, «Во имя родины» Вс.И. Пудовкина и Д.И. Васильева (1943) (вместе с Е.А. Тяпкиной). Возможно, упоминание станции Рубцовка связано со съемками фильма «Во имя родины».

- 100 *Жена Эренбурга* – Любовь Михайловна Козинцева (1900–1970), художница, ученица Александры Экстер, Роберта Фалька, Александра Родченко. Сестра кинорежиссера Григория Михайловича Козинцева. Вторая жена И.Г. Эренбурга, с 1919 г.

23

- 101 Судя по информации отдела хроники газеты «Алтайская правда», *гастроли ташкентской оперетты* в период пребывания Камерного театра в Барнауле не состоялись.
- 102 *Чаплыгин Николай Николаевич* (1904–1953) – актер Камерного театра с 1925 г., затем Московского драматического театра им. А.С. Пушкина, секретарь парторганизации театра, в 1940–1951 гг. директор театра, первый муж Н.С. Сухоцкой (до 1933 г.). Судя по всему, выполнял и режиссерские функции – возобновлял в Барнауле спектакль «Обманутый обманщик» («Дуэнья»), вводил новых исполнителей.
- 103 *Королев Владимир Данилович* (1885–1966) – окончил Курсы драмы Адашева, где играл в ряде спектаклей Е.Б. Вахтангова, участник Первой студии МХТ, с 1918 по 1948 г. (с перерывами) актер и режиссер Камерного театра. Постановщик спектакля «Обманутый обманщик» («Дуэнья»).
- 104 *Уварова Елена Александровна* (1889–1972) – актриса, педагог. В труппе Камерного театра с 1914 по 1948 г. В спектакле «Обманутый обманщик» («Дуэнья») играла главную женскую роль не только в Москве, но и в Барнауле. Отзыв барнаульского рецензента был сдержан: «В исполнении Уваровой нет излишних претензий на какую-то особо глубокую трактовку образа, ее дуэнья – это отнюдь не Фигаро в юбке. Тем самым актриса несомненно выполняет волю постановщика, сохраняя стиль спектакля» (Алтайская правда. Барнаул, 1943. № 153. 27 июля. С. 4). Поиски Таириным в эвакуации другой исполнительницы не увенчались успехом.
- 105 *Фонина Мария Зотовна* (1916–1993) – актриса Камерного театра с 1938 г., затем Московского драматического театра им. А.С. Пушкина. Позже Фонина все-таки была введена на роль Дуэньи.
- 106 «*Сосны*» и «*Барвиха*» – привилегированные подмосковные санатории недалеко от Николиной горы. В санаторий А.Я. Таиров так и не поехал, проведя две недели в Москве в хлопотах по реэвакуации театра.

24

- 107 *Микушка* – фокстерьер Микки, проживший в семье Коонен и Таирова 14 лет. С ним расстались, когда надо было уезжать в эвакуацию.
- 108 В.В. Кенигсон в спектакле «Пока не остановится сердце» играл роль Алексея Дмитриевича Мартынова, а позже, в Москве, Абрама Марковича Бермана.
- 109 *Новиков Вячеслав Илларионович* (1893–1955) – артист Камерного театра с 1937 г. В спектакле «Пока не остановится сердце» играл роль солдата с желтым лицом, а позже, в Москве, Егора Степановича Люхина. После закрытия Камерного театра вошел в труппу Московского драматического театра им. А.С. Пушкина.

110 М.Е. Лишин в спектакле «Пока не остановится сердце» играл роль Егора Степановича Люхина. О своей роли и о спектакле в целом он был крайне невысокого мнения, о чем неоднократно писал в письмах к жене, в том числе еще до премьеры: «Последнее время у меня как-то было очень смутно на душе – очевидно, из-за репетиций – уж очень скверно все получается (на мой взгляд). Таиров болен, дает инструкции Сухощкой, та, как автомат, бессмысленно выполняет, и получается черт знает что. В редкие дни, когда он наконец выползает – он всем недоволен, кричит, беснуется и опять валится в постель. Играют, по-моему, очень плохо. А я так просто истерзался, ни с кем говорить не могу – рычу. Прячусь по углам, чтобы не скандалить. Иногда это удается, иногда срываюсь. Но дал себе слово молчать. Конечно, мне не нужно было ни в какой мере играть этого паршивого Люхина. Но теперь ничего не поделаешь – надо терпеть.

Николаю Давыдовичу [Оттену], кстати, спектакль нравится – это, говорит, после «Бовари» событие для Камерного театра, а Алиса в новом качестве чуть ли не событие мирового масштаба, режиссура изумительна, и все в том же духе, хотя, с его точки зрения, все играют очень плохо, за исключением меня, которому роль удалась (мягко и т.д.)» (17 марта 1943 г. Автограф. – РГАЛИ. Ф. 3042. Оп. 1. Ед. хр. 147. Л. 27–28). После же премьеры утверждал: «Дрейден, который приехал рецензировать спектакль, сказал на обсуждении, что он поражен тем, что я играю эту роль – 20 лет он знает меня в театре и считает, что это мне противопоказано. <...> Мне все кажется, что, несмотря на вчерашний внешний успех, спектакль (и пьеса) все же порочный» ([5 апреля 1943 г.] Автограф. – РГАЛИ. Ф. 3042. Оп. 1. Ед. хр. 147. Л. 35–38) и «Премьера “Сердца” прошла, и на душе смутно. Внешне публика хотя и приняла, но с моей точки зрения – неудача. Таиров понимает это – будут переделывать пьесу и спектакль – во всяком случае, в таком виде его показывать в Москве не будут» (7 апреля 1943 г. Автограф. – РГАЛИ. Ф. 3042. Оп. 1. Ед. хр. 147. Л. 33об.).

111 *Ефрон (Эфрон) Наталия Густавовна (Георгиевна)* (1896(1899)–1973) – с 1925 по 1943 г. актриса Камерного театра. С 1931 по 1934 г. преподавала в актерской мастерской Камерного театра. Троюродная сестра С.Я. Эфрона.

112 Факт подтверждает сам М.Е. Лишин в письме жене от 17 марта 1943 г.: «Относительно быта – более или менее сносно – у меня пропуск в две столовые. По телеграмме Наркомата буду получать еще дополнительный паек – что это, еще пока не знаю – выясняю, – это не по линии театра, а Комитета – мне и Ефрон (но ее, как ты знаешь, нет)» (Автограф. – РГАЛИ. Ф. 3042. Оп. 1. Ед. хр. 147. Л. 29) и в апреле сообщает, что дополнительный паек получен (Там же. Л. 36).

113 *Сашка* – Чижов Александр Борисович (р. 1938), сын Н.С. Сухощкой.

114 *Надя* – домработница А.Я. Таирова и А.Г. Коонен.

115 «*Адриенна Лекуврер*» Э. Скриба и Э. Легуве (в переводе А. Иванова). Камерный театр. Постановка А.Я. Таирова. Художник Б.А. Фердинандов. Премьера – 25 ноября 1919 г., возобновлена в новой редакции в 1932 г.

116 *IA* – нерасшифрованное обозначение.

117 «*Мадам Бовари*» по Г. Флоберу (инсценировка А.Г. Коонен). Камерный театр. Режиссер А.Я. Таиров. Художники Е.Г. Коваленко и В.Д. Кривошеина. Премьера – 2 апреля 1940 г. Начало войны Камерный театр встретил на гастролях в Ленинграде, где 11 раз была сыграна «Госпожа Бовари». Последние спектакли показывались уже в военном Ленин-

граде, где и остались костюмы и декорации пяти спектаклей репертуара, в том числе «Мадам Бовари». Лишь по возвращении Камерного театра из эвакуации в Москву в октябре 1943 г. пришла «телеграмма из ленинградского Выборгского Дома культуры, сообщавшая, что все имущество Камерного театра, оставшееся там после наших гастролей, находится в полной сохранности и дирекция ждет уполномоченного от театра, чтобы переправить его в Москву» (Коонен А.Г. Страницы жизни. С. 403).

- 118 *Коваленко Евгений Кондратьевич* (1910–1993) – театральный художник. Начал работать в Камерном театре в конце 1930-х гг. Вместе с женой художницей В.Ф. Кривошеиной был главным художником Камерного театра и оформил ряд спектаклей, среди которых «Мадам Бовари» (1940), «Чайка» (1944), «Старик» (1946).
- 119 *Поптя Сабина* – жена императора Нерона, первая красавица Рима. Погибла по вине Нерона.
- 120 *Добужинский Мстислав Валерианович* (1875–1957) – график, живописец, книжный и театральный художник. Оформил ряд спектаклей МХТ дореволюционного периода: «Месяц в деревне», Тургеневский спектакль, «Николай Ставрогин», «Будет радость», «Село Степанчиково». Скорее всего, А.Г. Коонен лично присутствовала при упоминаемой беседе, в пору своей службы в МХТ (1906–1913).

25

- 121 *Васильев Сергей Александрович* (1911–1975) – поэт. Его поэму «Москва за нами» А.Г. Коонен читала в качестве пролога в спектакле «Небо Москвы» Г.Д. Мдивани (постановка А.Я. Таирова; художники Е.К. Коваленко и В.Ф. Кривошеина; премьера – 2 апреля 1942 г.). Обе телеграммы С.А. Васильева от 20 и 21 мая 1943 г. хранятся в РГАЛИ (Ф. 2768. Оп. 1. Ед. хр. 212. Л. 1–2.): «Барнаул. Камерный театр. Народному артисту республики Таирову (из Москвы). Молчание объясню [в] письмах, причина [в] неблагоприятных обстоятельствах. Кончил пьесу, принята Комитетом, вышлю, возможно, [к] приезду. Сергей Васильев» и «Барнаул. Московский Камерный театр. Таирову, Коонен. Закончил пьесу [о] западном фронте, скоро вышлю. Очень виноват перед вами, но так сложились дела. Уважающий вас Васильев». Сведений о пьесе С.А. Васильева обнаружить не удалось.
- 122 *Маруся* – возможно, домработница или кто-то из окружения Н.С. Сухощкой в Барнауле.

26

- 123 *Охлопков Николай Павлович* (1900–1967) – актер, режиссер. В 1930–1937 г. возглавлял Реалистический театр, в 1937 г. слитый с Камерным. В 1938–1943 гг. режиссер и актер Театра им. Евг. Вахтангова. С 1943 г. главный режиссер Московского театра Революции, тогда же переименованного в Московский театр драмы (затем Театр им. Вл. Маяковского).
- 124 «*Литературка*» – «Литературная газета», в 1943 г. выходила под названием «Литература и искусство».
- 125 «*Игра и богатство красок*» – А.Г. Коонен неточно приводит название статьи Н.П. Охлопкова «О богатстве красок искусства».
- 126 *Этот режиссер-самоучка, верный заветам своего учителя.* – Н.П. Охлопков был учеником Вс.Э. Мейерхольда по ГВЫТМ–ГЭКТЕМАСу; в 1923–1926 гг. работал актером в ТИМе.

- 127 *Калашиников Юрий Сергеевич* (1909–1988) – театровед, театральный деятель, педагог. В 1944–1948 гг. начальник Главного управления театров Комитета по делам искусств при Совнарком (Совмине) СССР. С 1949 г. сотрудник, в 1956–1973 гг. заместитель директора Института истории искусств. С 1973 г. научный сотрудник Школы-студии МХАТ.
- 128 *Бояджиев Григорий Нерсесович* (1909–1974) – театровед, театральный критик и педагог.
- 129 «*Мое дело изранено нападками критики*» – точная цитата Вс.Э. Мейерхольда звучит следующим образом: «Мое актерское и режиссерское тело так изранено шпагами критиков, что уже нет, кажется, ни одного живого места» (*Мейерхольд Вс.Э. Выступление на собрании театральных работников Москвы 26 марта 1936 г.* // Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. / Сост., ред. текстов и коммент. А.В. Февральского; общ. ред. и вступ. статья Б.И. Росточкин. Ч. 2: 1917–1939. М., 1968. С. 350).
- Поводом для написания статьи Н.П. Охлопкова стали две отрицательные рецензии на его спектакль в Театре им. Евг. Вахтангова «Сирано де Бержерак» Э. Ростана (художник В.Ф. Рындин, премьера – 17 октября 1942 г.): *Калашиников Ю.* Спектакли и режиссеры // Литература и искусство. 1943. № 5. 30 янв. С. 3; *Бояджиев Г.* Что такое театральность? // Литература и искусство. 1943. № 11. 13 марта. С. 3, и дискуссия в той же газете о театральности: *Васильев Ф.* В защиту театральности // Литература и искусство. 1943. № 7. 13 февр. С. 3 (*Ф. Васильев* выступает в защиту охлопковского «Сирано де Бержерака»); *Сахновский В.* О театральности подлинной и мнимой // Литература и искусство. 1943. № 19. 8 мая. С. 3.
- 130 *...престарелый молодой человек...* – Н.П. Охлопкову 43 года.
- 131 «*Пиквикский клуб*» Н.А. Венкстерн по Ч. Диккенсу. МХАТ. Режиссер В.Я. Станицын. Художник П.В. Вильямс. Премьера – 1 декабря 1934 г.
- 132 «*Мольер*» М.А. Булгакова. МХАТ. Режиссер Н.М. Горчаков. Художник П.В. Вильямс. Премьера – 15 февраля 1936 г.
- 133 «*Богдан Хмельницкий*» А. Корнейчука. Малый театр. Режиссер А.А. Волков. Художник А.Г. Петрицкий. Премьера – 10 апреля 1939 г.
- 134 «*Отелло*» У. Шекспира. Малый театр. Режиссер С.П. Алексеев. Художник В.С. Басов. Премьера – 10 декабря 1935 г.
- 135 *...Шекспир в Красной Армии, у вахтанговцев, у Хмелева и т.д. ...* – А.Г. Коонен имеет в виду следующие спектакли: «Укрощение строптивой». Театр Красной Армии. Режиссер А.Д. Попов. Художник Н.А. Шифрин. Премьера – 29 ноября 1937 г. (Хабаровск), 22 октября 1938 г. (Москва); «Сон в летнюю ночь». Театр Красной Армии. Режиссер А.Д. Попов. Художник Н.А. Шифрин. Премьера – 12 мая 1941 г.; «Гамлет». Театр им. Евг. Вахтангова. Режиссер и художник Н.П. Акимов. Премьера – 19 мая 1932 г.; «Много шума из ничего». Театр им. Евг. Вахтангова. Режиссер И.М. Рапопорт. Художник В.Ф. Рындин. Премьера – 7 октября 1936 г.; «Как вам это понравится». Театр имени М.Н. Ермоловой. Режиссер Н.П. Хмелев и М.О. Кнебель. Художник Н.А. Шифрин. Премьера – 8 февраля 1940 г.
- 136 «*Египетские ночи*» по Б. Шоу, А.С. Пушкину и У. Шекспиру. Камерный театр. Постановка А.Я. Таирова. Художник В.Ф. Рындин. Премьера – 14 декабря 1934 г.
- 137 «*Оптимистическая трагедия*» Вс.В. Вишневского. Камерный театр. Постановка А.Я. Таирова. Художник В.Ф. Рындин. Премьера – 18 декабря 1933 г.
- 138 В полемическом задоре А.Г. Коонен забывает о той тенденции мхатизации советского

театра, иногда насильственной, которая была присуща 1930-м гг., и нападка на условность и театральность. На Режиссерской конференции 1939 г. ряд выступлений заключал в себе открытый протест против мхатизации театра. Ю.А. Завадский ставил вопрос о том, что массовое насаждение «системы» приводит к ремесленническому ее пониманию, на что зал ответил ему аплодисментами и криками: «Правильно!» (см.: Режиссер в советском театре: Материалы Первой всесоюзной режиссерской конференции. М.; Л., 1940. С. 95). Даже начальник Главного управления театров А.В. Солодовников заговорил об «эпигонстве», о том, что «началась работа “под МХАТ”, которая привела лишь к обеднению искусства, к безыдейным, серым спектаклям» (Там же. С. 45).

- 139 Предвзятое отношение А.Г. Коонен к Н.П. Охлопкову, вероятно, объясняется историей насильственного слияния Камерного и Реалистического театров в 1937 г. В своих мемуарах А.Г. Коонен писала об этом более сдержанно: «Конечно, никакого внутреннего слияния не произошло и не могло произойти. Просто в здании Камерного театра работали две труппы, работали абсолютно по-разному, каждая в своей манере» (*Коонен А.Г.* Страницы жизни. С. 367.) Впрочем, помимо личного, несомненно, имело место у А.Г. Коонен и художественное неприятие эстетики Охлопкова.
- 140 Н.П. Охлопков в своей статье действительно берет в союзники множество художественных авторитетов разных эпох и пишет (отдельные слова набраны полужирным шрифтом): «Я борюсь за театральность, которая бы позволила театру раскрывать с поэтической смелостью **большие мысли**, – не превращая их в азбучные, пережеванные мыслишки, **большие страсти**, – не подменяя их мелкими страстишками, **большую образность**, – не растворяя ее в фотографической копировке, **большую правду** жизни.

Эта театральность – в высшей творческой слитности всех элементов, входящих в искусство театра».

- 141 «*Три строки*» – фигура речи.
- 142 «*Аристократы*» Н.Ф. Погодина. Реалистический театр. Постановка Н.П. Охлопкова. Художники В.А. Гицевич, В.Б. Корецкий и Б.Г. Кноблок. Премьера – январь 1935 г.
- 143 Под «*китайщиной*» А.Г. Коонен, скорее всего, подразумевает восточный театр, точнее, приемы японского театра, скажем, «дорога цветов» (ханамити) и наличие в спектакле «курого» из театра Но (они же «куромбо» в театре Кабуки) – рабочих сцены в черном, считающихся невидимыми. В случае, когда действие происходит на белом декорационном фоне, как у Охлопкова, они одеты в белое. В «Аристократах» они изображали вьюгу, разбрасывая пригоршнями снег, взмахивали большими отрезами зеленого атласа, создавая образ студеного моря, куда бросались персонажи.
- 144 «*Отелло*» У. Шекспира. Реалистический театр. Постановка Н.П. Охлопкова. Художник Б.Г. Кноблок. Премьера – 10 апреля 1936 г.
- 145 «*Кочубей*» А.А. Первенцева. Камерный театр. Постановка Н.П. Охлопкова. Художник Б.Г. Кноблок. Премьера – февраль 1938 г.
- 146 *Абрикосов Андрей Львович* (1906–1973) – актер. С 1931 по 1937 г. в труппе Реалистического театра, в 1937–1938 гг. Камерного театра. С 1938 г. и до конца жизни в Театре им. Евг. Вахтангова. В спектакле Н.П. Охлопкова «Отелло» играл заглавную роль.
- 147 Статья занимает почти полных 5 колонок на полосе из 7 колонок, объем для статьи об искусстве действительно неординарный.
- 148 Премьера «Сирано де Бержерака» в Театре им. Евг. Вахтангова состоялась в эвакуации в Омске.

- 149 *Сахновский Василий Григорьевич* (1886–1945) – режиссер, театровед, педагог. Подробнее см. вступит. статью к публикации «В.Г. Сахновский в Художественном театре...». наст. изд.
- 150 *Симонов Рубен Николаевич* (1899–1968) – актер и режиссер, с 1939 г. и до конца жизни возглавлял Театр им. Евг. Вахтангова. Исполнитель роли Кости-капитана в спектакле «Аристократы» Н.Ф. Погодина. Театр им. Евг. Вахтангова. Постановка Б.Е. Захавы. Художник В.Ф. Рындин. Премьера – 6 мая 1935 г.
- 151 *Аржанов Петр Михайлович* (1901–1978) – актер театра и кино, с 1929 по 1937 г. в Реалистическом театре, с 1937 по 1931 и с 1946 по 1948 г. в Камерном театре. Исполнитель роли Кости-капитана в спектакле «Аристократы» Н.Ф. Погодина в Реалистическом театре.
- 152 *Хвалили батальные сцены «Кутузова»...* – «Фельдмаршал Кутузов» В.А. Соловьева. Театр им. Евг. Вахтангова. Постановка Н.П. Охлопкова. Художники В.В. Дмитриев, Б.Р. Эрдман. Премьера – 16 марта 1940 г. Батальные сцены спектакля рецензенты оценивали по преимуществу положительно. К примеру, один из рецензентов писал: «Свободной, властной рукой мастера передвигает Охлопков вооруженные массы, лепя выразительные группы, которые все – движение, динамика» (*Моран Р.* «Фельдмаршал Кутузов»: Пьеса Вл. Соловьева в театре им. Вахтангова // Красная звезда. 1940. № 64. 18 марта. С. 2). Другой же рецензент восхищенно отмечал: «Охлопков мечтает о монументальных сценах. Он в спектакле создает картину Бородинского боя – лучшее, что было на театре за последние годы. Но здесь Охлопков не только постановщик – он живописец, он поэт» (*Войтинская О.* «Фельдмаршал Кутузов» // Известия. 1940. № 63. 17 марта. С. 4).
- 153 Критик Д. Кальм писал: «То и дело вступают в действие мощные хоры – постановщик Н. Охлопков обильно населил спектакль музыкой. И вот это роскошное сопровождение пьесы сыграло, оказывается, роковую для нее роль. <...> Оглушили оперные хоры, вдруг грянувшие на драматической сцене» (Советское искусство. 1940. № 19. 29 марта. С. 3).
- 154 А.Г. Коонен «спрямляет» точку зрения рецензентов. Ю. Калашников: «...папье-маше заслоняет человека. Иные “изыски” оформления хоронят Актера заживо» и «Высокая тема любви приобретает парфюмерный оттенок. <...> Станет понятным, почему великолепной мастерице Ц. Мансуровой так трудно взволновать зрителя и почему с таким трудом преодолевает мертвенно-искусственную обстановку Р. Симонов в момент знаменитого монолога Сирано о любви и поэзии. Симонову это все же удается. Он покоряет силой чувства, искренностью темперамента». Г. Бояджиев: «...было очень трудно отделаться от впечатления фальши и безвкусицы, было очень больно за актера Р. Симонова, который хорошо и искренно, с подлинной душевной болью и в самозабвенном порыве говорил великолепные, полные правды и страсти слова, а сам в это время принужден был ползать и карабкаться где-то у подножия бутафорского гиганта...» и «Как ни тонко и благородно ведет свою роль Симонов, ему трудно существовать в этом громоздком, помпезном спектакле...».

- 155 *...берсеневского спектакля...* – «Большие надежды» В.А. Каверина. Театр им. Ленинского комсомола. См. коммент. 80.
- 156 *«Раскинулось море широко»* Вс.В. Вишневского, А.А. Крона и В.Б. Азарова. Камерный театр. Художественный руководитель постановки А.Я. Таиров. Режиссер А.З. Богатырев.

Художники Е.К. Коваленко и В.Ф. Кривошеина. Композитор Г.В. Свиридов. Премьера в Барнауле 23 февраля 1943 г.

- 157 Н.С. Сухоцкая значилась в программке спектакля «Пока не остановится сердце» режиссером-сопостановщиком А.Я. Таирова.
- 158 *Таирова (урожд. Венгерова) Ольга Яковлевна* (1882–1946) – двоюродная сестра и первая жена А.Я. Таирова. С 1924 по 1945 г. заведующая театральной школой Камерного театра – ГЭКТЕМАС (Государственные экспериментальные театральные мастерские).

28

- 159 Имеется в виду А.З. Богатырев.

33

- 160 *Волкова* – барнаульская знакомая А.Г. Коонен.
- 161 *Беляев Николай Ильич* (1903–1966) – государственный и партийный деятель. С 1943 по 1955 г. председатель Алтайского крайисполкома и первый секретарь крайкома партии.
- 162 *Демин* – неустановленное лицо.

37

- 163 *Писала мне Мария, что нашла тебя в очень хорошем виде.* – См. коммент. 49.
- 164 *Болеев* – неустановленное лицо.
- 165 *Юнг Клара Марковна (наст. Хая-Риса Марковна Шпиколицер)* (1883–1952) – артистка оперетты и эстрады. Выступала в странствующих еврейских труппах в Америке, Европе и России. В 1934 г. приняла советское подданство. Выступала в Барнауле с Театром еврейской оперетты в том же помещении, что и Камерный театр. Гастроли, начавшиеся 31 мая, включали еврейские оперетты «Шестая жена» и «Агунишка» Б. Юнга, дававшиеся на идише.
- 166 *Лукашевич* – неустановленное лицо.
- 167 *Панова Анна Дмитриевна* (1887–?) – актриса, автор ряда фарсов и комедий (1910–1914). В 1928–1932 гг. выступала в спектаклях Театра обозрений московского Дома печати. С 1932 по 1936 г. – актриса Московского мюзик-холла. В Камерном театре с конца октября 1943 г. Была занята в спектакле «Раскинулось море широко».
- 168 *Легуве (Legouvé) Эрнест* (1807–1903) – соавтор ряда пьес французского драматурга *Огюстена-Эжена Скриба (Scribe, 1791–1861)*, в том числе пьесы «Адриенна Лекуврер» (1849), заглавную роль в спектакле по которой бессменно исполняла в Камерном театре А.Г. Коонен. Судя по всему, Коонен имеет в виду публикацию Э. Легуве «О драме и драматургах» в журнале «Театр и драматургия» (1936. № 12). Она ищет там ответы на свои вопросы, возникающие в связи с работой над пьесой К.Г. Паустовского «Пока не остановится сердце». Размышления Коонен перекликаются с рядом принципов Скриба в пересказе Легуве (обзор правил, которым следовал драматург при построении своих «хорошо сделанных пьес»), скажем, с такими: «Драма должна стремиться к определенной цели. Без плана невозможно развитие действия. В драме каждое действующее лицо и каждое событие должны быть носителями определенной сценической задачи; без плана же соблюдение пропорции невозможно. <...> Публика – существо требовательное и загадочное. Она хочет, чтобы на сцене все было закономерно и вместе с тем неожиданно. Неоправданное событие, падающее, выражаясь вульгарно, с неба, ее раздражает, если событие

слишком старательно подготавливается, она скучает. <...> Развязка, являющаяся логически неизбежным выводом из событий и характеров, стала теперь важнейшим законом драматургического искусства. <...> Пока развязка не найдена, – план нельзя считать готовым, но когда автор овладел развязкой, он должен не терять ее из вида и все ей подчинять. <...> Романист имеет право бродяжничества; как заяц из басни, он останавливается, щиплет траву, прислушивается к ветру; драматический автор должен уподобляться черепахе, то есть держаться верного направления и не терять из вида цели» (с. 730–731). Больше всего актрису волнует ясность и логика, возбуждение интереса публики, то есть, как пишет Легуве: «Каждая сцена должна не только являться следствием предыдущей и предпосылкой последующей, но должна также давать ощущение движения, должна непрерывно вести пьесу от этапа к этапу, к ее конечной цели, к развязке» (с. 729).

- 169 «Сильнее смерти» и образ Марины. – «Сильнее смерти» П.Л. Жаткина и Г.Ю. Вечоры. Камерный театр. Постановка А.Я. Таирова. Художники Е.К. Коваленко и В.Ф. Кривошеина. Премьера – 11 января 1939 г. А.Г. Коонен играла роль Марины Страховой.

39

- 170 *Крютченко* – неустановленное лицо.
171 *Белокуриха* – прославленный алтайский курорт (70 км от Бийска). Именно в Белокурихе в начале лета 1942 г. Паустовский с Таириным совместно трудились над пьесой «Пока не остановится сердце».

41

- 172 *Васильчиков в отчаянье*. <...> Директор сказал ему сегодня, что есть уже приказ ему оставаться. – Скорее всего, имеется в виду директор Днепропетровского театра и отказ перевести артиста Д.Ф. Васильчикова в труппу Камерного театра, хотя А.Я. Таиринов добивался этого перевода.
173 *Свистунов Евгений Семенович* (1910–1950) – с 1939 по 1947 г. артист Камерного театра. Среди его ролей: Лосев («Адмирал Нахимов» И. Луковского, 1941), Клеант («Скупой» Ж.-Б. Мольера, 1943), Дон Луис («Дама-невидимка» П. Кальдерона, 1945).
174 *Новицкий в «Дуэнье» неплох, но вообще, не жилец – поведение его неважно*. – Г.А. Новицкий в спектакле «Обманутый обманщик» («Дуэнье») играл роль Дона Фернандо. Рецензент Л. Гуревич писал: «Задача, выпавшая на долю актера Г. Новицкого, была нелегкой: на фоне веселой, бездумной комедии изображать в роли Фернандо нечто среднее между Ромео и Отелло. Это, конечно, не так просто, и нужно обладать незаурядным сценическим тактом, чтобы не выпасть из общего ансамбля. Тем приятнее отметить, что со всеми трудностями Новицкий вполне справился» (Алтайская правда. Барнаул, 1943. № 153. 27 июля. С. 4). Однако в труппе Камерного театра Новицкий не задержался.
175 *Милютин Ева Яковлевна* (1893–1977) – актриса. Выступала в театрах миниатюр Одессы (1910–1917), Ростова-на-Дону (1917–1922), Москвы (театр «Кривой Джимми», 1922–1924). В 1924–1959 гг. – в труппе московского театра Сатиры.

В июне 1943 г. Нарбут телеграфировал Таиринову в Москву: «Богатыреву. Имеем данные [о] желании Милютиной вступить в театр. Телеграфируйте [в] Магнитогорск [до] востребования официальное предложение совместными подписями <...> Нарбут» (РГАЛИ. Ф. 2328. Оп. 1. Ед. хр. 907). Милютин вместе с театром Сатиры была эваку-

ирована в Магнитогорск. Ее телеграмма Г.В. Свиридову, находившемуся в Барнауле, была вызвана тем, что ожидаемого «официального предложения» от Таирова и Богагырева она не получила. Милютина в Камерном театре не работала.

42

- 176 На конверте этого письма – надпись «План переделки “Пока не остановится сердце”».
- 177 *Бобров Сергей Васильевич* (1901–1978) – актер. Начиная в московском театре МГСПС (1925–1927). Работал в провинции. С 1941 г. артист Камерного театра, затем Московского драматического театра им. А.С. Пушкина.

44

- 178 *Да и вязальщицы не найти.* – В спектакле осталась одна Вязальщица, она же связанная от партизан.

45

- 179 *«Машиналь»* С. Тредуэлл (перевод С.Л. Бертенсона). Камерный театр. Постановка А.Я. Таирова. Художник В.Ф. Рындин. Премьера – 22 мая 1933 г. А.Г. Коонен исполняла роль Эллен.
- 180 *Феррейн* – Старо-Никольская аптека Феррейнов, династии фармацевтов-аптекарей. Помимо работы в Старо-Никольской аптеке Феррейны организовали оптовую торговлю при фармацевтической фабрике в московском Кривоколенном переулке, розничную продажу товаров в своих аптекарских магазинах (аптечные, косметические, парфюмерные, фотографические и др. товары). Вся семья Феррейнов в 1917 г. покинула Россию. Название аптеки сохранилось на долгие годы.
- 181 *ТЭЖЭ* – Государственный трест высшей парфюмерии, жировой и костеобрабатывающей промышленности «ТЭЖЭ» («Жиркость»), создан в 1922 г., его начальником была назначена жена В.М. Молотова Полина Жемчужина. На протяжении 1930-х гг. ТЭЖЭ постоянно менял свою принадлежность и претерпевал изменения в названии, но аббревиатура ТЭЖЭ оставалась неизменной и обростала всяческими народными расшифровками – «тело женщины», «тайны женщины» и т.д. Виктор Шкловский писал в статье «Потолок Евгения Замятина»: «Возьмем название одного и ныне здравствующего треста “Жиркость”. Трест этот торгует парфюмерией и мылом, конечно, в том числе. Но название, хотя в мыле и есть жир, неудачно. У нас есть “цитата”: “костей – тряпок” и привычные ассоциации ряда: “кость, скелет, череп, пададь”. Я думаю, что “цитата” здесь сильнее, но и смысловой ряд неприятен» (*Шкловский В.Б.* Гамбургский счет: Статьи–воспоминания–эссе (1914–1933). М., 1990. С. 242). Мысль Шкловского подхватывает Владимир Тренин: «Известно, что название “Трест Жиркость” на всех этикетках и вывесках сократилось до инициального обозначения ТЭЖЭ. Это мнимое слово, несмотря на свою беспредметность, отличается очень сильным парфюмерным запахом. Здесь действует закон лексической окраски (термин Юрия Тынянова). Слово ТЭЖЭ звучит совершенно по-французски, рифмуясь с цепью слов: “драже”, “фраже”, “неглиже”, “бланманже” и т.д., и поэтому плотно входит в ряд французских парфюмерных фамилий: Ралле, Коти, Пивер, Герлэн» (*Тренин В.* Пище-вкусовые жанры // Новый ЛЕФ. М., 1928. № 2. С. 25). Как и аптека Феррейна, ТЭЖЭ располагался на Никольской улице.

«ВСЕ ТО, ЧТО Я ХОЧУ ВАМ СКАЗАТЬ, Я ЛУЧШЕ ВСЕГО БЫ ВЫРАЗИЛА В ТАНЦЕ...»

Письма Айседоры Дункан, Августина Дункана и Элизабет Дункан
К.С. Станиславскому. 1908–1922

Публикация И.Е. Сироткиной, Ю.А. Солнцева К.Г. Ясновой;
вступительная статья И.Е. Сироткиной;
перевод с франц. и англ. Ю.А. Солнцева;
комментарии И.Е. Сироткиной, К.Г. Ясновой

Письма К.С. Станиславского к Айседоре Дункан хорошо известны – они вошли уже в первое собрание его сочинений. Но когда американская танцовщица-дунканистка Мег Брукер спросила меня, сохранились ли письма Дункан к Станиславскому, я не смогла ей ответить. К счастью, письма, телеграммы, открытки и фотографии, которые с 1908 по 1922 г. Айседора Дункан посылала Станиславскому, сохранились. Одно письмо (с ошибочной датировкой) было опубликовано в 1956 г. в журнале «Иностранная литература»; кроме того, некоторые телеграммы и письма цитировались в примечаниях к двум собраниям сочинений Станиславского и в труде: *Виноградская И.Н. Жизнь и творчество К.С. Станиславского. Летопись: 1863–1938: В 4 т. (1-е изд. 1971; 2-е изд. 2003)*. Автографы писем находятся в отдельном конверте с пометкой «Дункан» в Музее МХАТа (Ф. К.С. № 2190–2224). Их перевод и подготовку к печати когда-то начал сотрудник музея Ю.А. Солнцев (ныне покойный). Директор музея М.Н. Бубнова приветствовала идею опубликовать эпистолярный и всячески этому способствовала.

«Дунканиада» Станиславского

Собираясь на банкет в честь гастролировавших в Петербурге в одно и то же время Художественного театра и Айседоры Дункан, К.С. Станиславский сообщает в письме дочери, что на вечере будут еще и художники и артисты балета, а потому он ожидает «дунканиаду» с танцами¹. Его собственная «дунканиада» продолжалась без малого двадцать лет: с 1905 по 1922 г. Станиславский и Дункан видятся постоянно, то чаще, то реже. Два великих художника оставили в жизни друг друга глубокий след. В их отношениях всего было сполна: взаимного уважения, восхищения, ученичества, любви – и последующее охлаждение и разочарование. Но в первые годы их знакомства они друг друга сильно поддерживали в исполнении того, что оба считали своей миссией в искусстве. Станиславский сразу очень высоко оценил талант Дункан как «царицы жеста» – настолько, что ставил ее выше Элеоноры Дузе². Айседоре единственной он доверил бы выразить невыразимое – сыграть в «Гамлете» «призрак светлой смерти»³. О глубине их взаимных чувств и се-

рзности отношений свидетельствует многолетняя переписка. Мы представляем вниманию читателя письма, телеграммы, открытки и записки Дункан своему великому другу, сопровождая корреспонденцию краткой историей отношений двух гениев – театра и танца.

* * *

В первый свой приезд в Россию Айседора Дункан дала только два концерта в Петербурге. Первый ее вечер, 13 декабря 1904 г., описывали много раз. Зал Дворянского собрания⁴ полон, сцена закрыта серо-голубым занавесом, пол затянут зеленоватым сукном. В императорской ложе – великая княгиня Мария Павловна и великий князь Владимир Александрович, главные покровители искусств в императорской фамилии. Среди публики Михаил Фокин и Сергей Дягилев, Александр Бенуа и Лев Бакст, артисты балета, литераторы. Перед ними молодая женщина в простой тунике под аккомпанемент одного рояля танцует Шопена. Во второй вечер, 16 декабря, Дункан показала в зале Дворянского собрания программу «Танцевальные идиллии» и затем вернулась в Берлин.

Однако почти сразу за первым последовало ее второе турне: на этот раз Айседора выступила не только в Петербурге, но и в Москве и Киеве. Вот тогда, в январе-феврале 1905 г., она и познакомилась с труппой Художественного театра. «Насколько балет привел меня в ужас, – вспоминала Айседора, – настолько же театр Станиславского исполнил меня энтузиазмом. Я отправлялась туда каждый вечер, когда сама не была занята в концерте, и вся труппа встречала меня с величайшей любовью»⁵. Восхищение было взаимным. «Увлекались мы тут Дункан, – сообщала О.Л. Книппер-Чехова брату. – Она смотрела у нас “Вишневый сад” и была в восторге; была у меня в уборной, и я к ней ходила на другой день. Ты знаешь, она удивительно освежающе действует, какая-то она вся чистая, ясная, ароматичная и настоящая»⁶. О пляске Айседоры, «вольной и чистой», об «аромате зеленого дуга» поэтически писал Андрей Белый⁷. Айседора создавала в танце образ свободы, радости и чистоты – образ Золотого века, этой юности человечества. Впечатление было такое, словно в душной комнате открыли окна; кто-то даже так и сказал: «она открывала душе окна»⁸. Дункан мгновенно воспламенила зрителей, в особенности молодежь. «Такая радость жизни, творчества, служение людям струились из каждого ее движения, – вспоминала бестужевка Стефанида Руднева, – что рождалось желание: “я тоже хочу так плясать, так жить, быть такой же радостной и чистой”»⁹. Многие действительно вдохновлялись ее примером, и у Айседоры появилось множество подражателей и последователей, возникли студии «свободного» или «пластического танца»¹⁰.

Станиславский впервые увидел Дункан на концерте 24 января 1905 г. Как и многие другие зрители, он был «очарован ее чистым искусством и вкусом»¹¹. Но его впечатления шли дальше очарования грацией, молодостью, живостью и свободой танцовщицы. Станиславский смотрел на Айседору как профессионал и сразу разглядел в ней серьезную артистку. Он записывает в дневнике: «Вечером смотрел Дункан. Об этом надо будет написать»¹². Он столкнулся с чем-то, требующим осмысления, а главное, с чем-то очень близким ему самому, находящимся в зоне его собственных поисков. Потребность видеть Дункан – вспоминал он позже – дикто-

валась изнутри артистическим чувством, родственным ее искусству. В разговорах с ней и о ней со своими коллегами из Художественного театра¹³ Станиславский отмечал: «...мы ищем одного и того же, но лишь в разных отраслях искусства»¹⁴.

«Красота простая, как природа»¹⁵ – так определил режиссер искусство Дункан. Как и для многих других зрителей, для Станиславского она стала воплощением природного, естественного – в противоположность условному, искусственному, правды жизни – дурной театральности¹⁶. Сама Айседора к этой цели стремилась со всей сознательностью и не раздумывая подписалась бы под словами Станиславского: «В театре я ненавижу театр»¹⁷. Оба разделяли взгляд Ж.-Ж. Руссо на природу человека – изначально чистую, на то, что истинная культура – это возвращение к природе. И оба отлично понимали: такая простота и естественность – результат искусства и большого труда.

Станиславский позже утверждал, что «не имел случая познакомиться с Дункан при первом ее приезде»¹⁸, т. е., зимой 1904/1905 гг. В декабре 1906 г., едва оправившись после рождения дочери¹⁹, она поехала в третье турне по России. Айседора скучала по Крэггу и ребенку, страдала от приливов молока (и смущалась, когда на концертах молоко приходило и смачивало тунику)²⁰. Душой и телом она стремилась назад и, если и увиделась с друзьями из Художественного театра, то мельком: «Об этом турне по России я помню немного»²¹. Она возвратилась год спустя – на этот раз надолго, заключив контракт на почти полугодовое турне по России. Вот тогда, в декабре 1907 г., по-видимому, и состоялось личное знакомство Станиславского с Дункан. В этой поездке Айседору сопровождал ее новый друг, голландский денди по имени Пим²², импресарио Морис Магнус²³ и горничная Фанни Юбен (Fanny Hubin). В январе-феврале 1908 г. к ней присоединилась сестра Элизабет с ученицами школы – они участвовали в концертах Айседоры в Петербурге и Финляндии. Когда Дункан давала концерты в Москве, Станиславский добился (беспрецедентный случай), чтобы ей предоставили для выступлений сцену Художественного театра. Здесь в канун нового 1908 г. состоялись два ее утренника²⁴.

Для Станиславского, переживавшего очередной творческий кризис, приезд Дункан оказался как нельзя кстати. 11 декабря 1907 г. Вс. Мейерхольд повторил в Москве свой доклад о театральном искусстве, обрушив на головы «станиславцев» тяжкие обвинения: те якобы «изжили себя и свои увлечения, они уперлись безнадежно в стену, остановились»²⁵. А через несколько недель Мейерхольд увидел Дункан и растроганно писал: «Можно было плакать от умиления. Отсутствие выучки. Восторг радости у плясуньи, как на зеленом лугу. Веселый рой. Описать эту картину можно только в дифирамбе. Поэты будут слагать песни в честь Дункан. Граждане поставят на площадях золотые памятники той, кто дать хочет детям радость, которая вытравлена в них шумом трамваев и автомобилей»²⁶. Айседора вдохновила и Станиславского, и Мейерхольда. Оказалось, что все трое раздумывают над одним и тем же вопросом: «как превратить теперешний театр-балаган в театр-храм?»²⁷. Дункан позиционировала себя жрицей в искусстве, первой ласточкой артистического человечества, о котором мечтал Вагнер. Это оценили оба режиссера. «Танец, акробатическое искусство, chanson, клоунада, – утверждал Мейерхольд, – все это может быть или сведено к дешевому балагану или облагорожено в сторону подлин-

ного искусства, которое будет влиять на зрителя не менее, чем драма»²⁸. Примером такого облагороженного театра-варьете он считал танцы Дункан.

Двум единомышленникам – Дункан и Станиславскому – было что обсудить, и они вели долгие разговоры в ее гимерной. Между ними сразу возникло взаимное уважение, восхищение талантом друг друга и – взаимное увлечение. Илья Шнейдер в 1908 г. увидел их вместе в экипаже, когда те подъезжали к Художественному театру: «Они держались за руки, смотрели друг другу в глаза и улыбались: он – смущенно, она – восторженно и как бы удивленно»²⁹. Станиславский чувствовал себя помолодевшим, окрыленным; в разгар зимы он забрасывал Айседору букетами³⁰. Две недели общения наэлектризовали обоих. Первой не выдержала Айседора:

«Как-то вечером я взглянула на его прекрасную, статную фигуру, широкие плечи, черные волосы, лишь на висках тронутые сединой, и что-то восстало во мне против того, что я постоянно исполняю роль Эгерии³¹. Когда он собирался уходить, я положила ему руки на плечи и, притянув его голову к своей, поцеловала его в губы. Он с нежностью вернул мне поцелуй. Но принял крайне удивленный вид, словно менее всего этого ожидал. Когда я пыталась привлечь его ближе, он отпрянул и, недоуменно глядя на меня, воскликнул:

– Но что мы станем делать с ребенком?»³²

После этого случая Станиславский больше не рисковал заходить к ней в гимерную, а когда все-таки согласился поужинать в ресторане, то, несмотря на водку, шампанское и отдельный кабинет, вел себя столь безупречно, что бедная Айседора окончательно поняла: «только Цирцея могла бы разрушить твердыню добродетели Станиславского»³³. Дункан завершает свой рассказ горьким размышлением (отсутствующим в русском переводе ее книги):

«Я часто слышала о страшной опасности, которой подвергаются молодые и красивые девушки, поступающие на сцену. Тем не менее, на примере моей карьеры, как она складывалась до этого момента, читатель может понять, что дело обстоит как раз наоборот. На самом деле я страдала от слишком большого преклонения, уважения и восхищения, которые внушала своим поклонникам»³⁴.

Эпизод со Станиславским, в свое время вызвавший у нее и смех, и слезы, дал Айседоре повод подумать о том сценическом образе, который она создавала, и о тех впечатлениях, которые вызывал у зрителей ее танец. Часто это был образ нимфы, вакханки, но еще чаще – юной девственницы, весталки, танцующей мадонны, – образ чистоты и естественности. Опасаясь запятнать этот образ флиртом, Станиславский в письмах к ней настаивал на своем «чистом чувстве», «дружеской любви»³⁵. У нее же самой были другие теории о чистоте, невинности и опыте. Видимо, это Айседора и пытается объяснить Станиславскому в записке с упоминанием «Песен невинности и опыта» Уильяма Блейка и библейской «Книги Иова» [8]³⁶. Последнюю – с иллюстрациями Блейка – ей подарил Гордон Крэг вскоре после рождения их дочери. По этому поводу Айседора писала Крэгу: «Когда я танцевала, я больше походила тогда на дерево или волну. Но теперь я чувствую самое начало становления во мне женщины... во мне и следа не осталось осторожности и осмотрительности – если я вскоре не увижу тебя, я вырву себя с корнями и брошусь в море... Приди ко мне, о, красивый рычащий тигр, съешь меня... Приди, съешь меня! Коснись своими губами моих и начинай!»³⁷

«Тигр» – это, конечно, из «Песен невинности и опыта» Блейка, а сами эти песни – попытка Блейка показать две стороны души («the two contrary states of the human soul»)³⁸. Каждое стихотворение из первой части – «Песен невинности» – имеет свою противоположность во второй, «Песнях опыта». «Тигру» противоположен «Агнец» (The Lamb). Станиславский, кажется, хотел видеть в Айседоре только одну – невинную – сторону ее души, агнца; страстная, «тигриная», дионисийская сторона ее осталась для него чуждой. Да и сам он – потомок старообрядцев – роли тигра предпочитал роль «сурового пастыря» (говоря словами А.А. Мгеброва). Однажды Станиславский показал Мгеброву «исписанные крупным почерком листы», закапанные слезами – знак «глубокого раскаяния» артистки: Дункан писала ему о том, что «с того момента она поняла все, <...> что теперь она заживет новой жизнью, что я показал ей настоящий путь художника, что отныне она перестанет быть легкомысленной, и прочее»³⁹. Станиславский увещевал Айседору оставить пирушки и посвятить себя работе: «Умоляю Вас: трудитесь ради искусства»⁴⁰. Та послушно отвечала: «Я продолжаю работать с радостью» [2]; «Я продолжаю работать и надеюсь на Вашу дружбу» [3]; «Всю прошлую неделю я работала – с утра до вечера каждый день» [4]; «Думаю о Вас. Работаю целый день, не скучаю» [21].

В январе и феврале 1908 г. Айседора выступала в Петербурге; в это время она и Станиславский обмениваются множеством писем и телеграмм. Он продолжает настаивать, а она не теряет надежды на встречу. Дункан то зовет Станиславского приехать и даже прибегает для этого к посредничеству близкого к нему А.А. Стаховича [5, 6], то телеграфирует Станиславскому: «...не знаю, надо ли вам приезжать» [9], то вновь зовет провести с ней уикенд на водопаде Иматра в Финляндии [10]⁴¹. В ответных письмах Станиславский осторожен, как и в своих поступках: он тщательно редактирует фразы, которые могли бы быть истолкованы как малейший намек на флирт⁴². Однако когда вместо очередного приглашения увидеться [9] он получает телеграмму, которую прочитывает как отказ, то не может скрыть своей грусти и легкой ревности: «Увы! Мы больше не увидимся, и я спешу написать Вам это письмо потому, что скоро у меня не будет Вашего адреса. Благодарю за мгновения артистического экстаза, который пробудил во мне ваш талант. Я никогда не забуду этих дней, потому что слишком люблю Ваш талант и Ваше искусство, потому что слишком восхищаюсь Вами как артисткой и люблю Вас как друга.

Вы, может быть, на некоторое время нас забудете, я не сержусь на Вас за это. У Вас слишком много знакомых и мимолетных встреч во время Ваших постоянных путешествий.

Но... в минуты слабости, разочарования или экстаза Вы вспомните обо мне. Я это знаю, потому что мое чувство чисто и бескорыстно. Такие чувства, надоедливые порою, встречаются не часто»⁴³.

Хотя мгновения экстаза в дионисийство так и не перешли, художники расстались на высокой ноте. Общение с Айседорой, признается ей Станиславский, «пробудило во мне энергию в тот момент, когда я собирался отказаться от артистической карьеры»⁴⁴. В тон ему она пишет: «Я вновь ощущаю необычайную энергию. Сегодня я проработала все утро – мне пришла на ум целая куча новых мыслей – и еще и ритмов. Это Вы мне дали их. Мне так радостно, я готова подпрыгнуть до

звезд и танцевать вокруг луны – вот что новое я сделаю для Вас» [2]. Станиславский собирался приехать в Петербург, чтобы увидеть ее выступление с детьми. 1 февраля 1908 г. Айседора танцевала в гала-концерте в Мариинском театре; в отдельных сценах «Ифигении» к ней впервые присоединились дети – ученицы ее немецкой школы, которых привезла в Петербург ее сестра Элизабет. Вечер имел необычайный успех. Для зрителей он стал «новым потрясением»: выступления Айседоры «с ребятишками, радостные и непринужденные, были <...> как весть из иного, сказочного мира»⁴⁵.

Дункан привезла детей в Россию с целью найти поддержку для своей школы, требовавшей постоянных средств⁴⁶. Она мечтала, чтобы школа существовала при Художественном театре, и убеждала Станиславского, что учиться свободному танцу во взрослом возрасте бесполезно – желание танцевать надо воспитывать с детства. Отчасти поэтому, когда в следующий свой приезд в Москву Айседора увидела в труппе МХТ «несколько красивых девушек <...>, которые пытались танцевать», то назвала результат «плачевным»⁴⁷. Станиславский, в принципе, с ней соглашался и взялся хлопотать о школе: разговаривал с В.А. Нелидовым⁴⁸, добился у В.А. Теляковского согласия принять Дункан и потом инструктировал ее, как держаться с директором Императорских театров⁴⁹. Кроме того, он составил проект и даже смету гастролей Дункан с детьми⁵⁰. Теляковский после концерта Айседоры отмечал в дневнике, что она «на всех, несомненно, произвела впечатление. <...> Все заговорили о классическом древнем балете Греции, Рима, Индии, Китая и других стран»⁵¹. Айседора отправилась к нему сразу после приезда в Петербург. После разговора о своей школе она попросила Теляковского показать ей балетное училище. Это и было сделано, а позже устроены показательные выступления: сначала танцевали дети хореографического училища, затем – ученицы Дункан⁵². Однако в результате для школы так ничего и не удалось сделать. «Императорский балет в России пустил слишком крепкие корни», – объясняла Айседора, – и потому здесь «еще не наступил день для свободных движений тела»⁵³.

Судя по всему, весной 1908 г. Дункан собиралась вернуться в Москву и, по видимому, так и сделала. Известно, что Станиславский хлопотал о том, чтобы устроить на Пасху четыре ее утренника в Художественном театре⁵⁴. Кроме того, 15 марта Теляковский записывал в дневнике: «Станиславский страшно увлекается Дункан и, говорят, сидит там целыми днями»⁵⁵. Он также передает, что этого увлечения «боятся реальные и материальные люди Художественного театра». Возможно, именно эти «реальные и материальные люди» и воспротивились идее пасхальных утренников. Нелидов, например, жаловался на «непристойность» выступлений Дункан: та якобы танцевала «голая» в присутствии его невесты-барышни⁵⁶.

После столиц Айседора продолжала свой путь на юг империи – Киев, Харьков, Одесса, Ростов, Тифлис, Крым... На Страстной неделе, когда концерты были запрещены, она сообщала Станиславскому из Одессы, что уезжает «на солнышко» в Константинополь. Вернувшись в Берлин, Айседора шлет ему телеграмму: «Думы, благодарность, нежность, любовь» [14].

Следующее турне Айседоры начиналось в Москве в конце марта 1909 г. К ее великому сожалению, со Станиславским они разминулись, и всего на пару дней, – Художественный театр выехал на гастроли в Петербург. Однако перед отъездом

Станиславский успел договориться об одном утреннике Дункан в стенах МХТ, который и состоялся 30 марта⁵⁷. 3 апреля в Петербург для работы над «Гамлетом» приехала Гордон Крэг, и Айседора присоединилась к нему днем позже. Приехала она, как писал Станиславский, «с сердечными болями и была кислая. <...> Она надорвала себя бисами в Москве и кутежами с Эллоу Ивановной»⁵⁸. Станиславский отечески заботится о захворавшей танцовщице и даже отправляет ее к врачу – знаменитому Боткину. Когда Айседору удается поставить на ноги, он объясняет ей и Крэгу свои «круги и стрелы» и с радостью обнаруживает, что им «эта теория, больше всех наших артистов, оказалась интересной и полезной»⁵⁹. Их живой интерес поддержал Станиславского морально, однако двухнедельная «дунканиада с танцами» его утомила. С Айседорой они «плясали до 6 часов утра каждый день», а с Крэгом ежедневно по семь часов говорили «об изгибах души Гамлета на англо-немецком языке»⁶⁰. Вечер накануне отъезда Дункан в Киев оказалась особенно бурным. Они ужинали вчетвером: Крэг, Станиславский, Айседора и ее хорошенькая секретарша. По версии Крэга, Айседора в этот вечер, изрядно перебрав, бросилась на шею Станиславскому и рассыпалась в поцелуях, – он же, соблюдая учтивость, пытался уклониться. По версии Дункан, Крэг за ужином спросил ее, останется ли она с ним или нет, и когда та затруднилась ответить, впал в припадок бешенства, «поднял секретаршу со стула, унес ее в другую комнату и запер дверь»⁶¹. Тщетно Айседора и Станиславский пытались убедить Крэга дверь открыть. Прощаясь наутро, Дункан сказала Крэгу: «Постарайся подражать в добродетели этому хорошему – хорошему – человеку, с которым мы вчера ужинали»⁶². Наконец, по версии Станиславского, последний вечер Дункан в Петербурге прошел совсем иначе; о сцене с секретаршей он умалчивает. Благодарная за деятельную заботу, Айседора пишет Станиславскому: «От души благодарю, дорогой друг, за все добро, которое Вы мне сделали. Вы велики и прекрасны, достойны всеобщего восхищения» [18]; «Ваша мысль поднимает меня до небес. Вчера я танцевала для Вас и совсем не думала об усталости, как это уже было. Вы мне придали новые силы» [19].

Станиславский также не потерял ни живого интереса, ни теплого чувства к Дункан. После недолгой разлуки они опять встретились, на этот раз в Париже. «Завтра Париж и Дункан!!! – пишет он в предвкушении Л.А. Сулержицкому. – Интересно, какая она в Париже? Интересно посмотреть и школу»⁶³. Однако к тому моменту Дункан стала подругой миллионера Париса Зингера⁶⁴. Увидев ее в Париже, Станиславский был неприятно поражен: Айседора «неузнаваема, поддельвается под парижанку»⁶⁵ (по-видимому, для него это было бранным словом). Его оттолкнул буржуазный быт артистки: «Греческая богиня в золотой клетке у фабриканта, Венера Милосская попала среди богатых безделушек на письменный стол богача вместо пресс-папье. При таком тюремном заключении говорить с ней не удастся, и я больше не поеду к ней»⁶⁶. Станиславский, по-видимому, временно забывает, что ведь и сам он – фабрикант. Вместо этого в голову ему закрадывается мрачное подозрение: «Неужели она продана или, еще хуже, неужели ей именно это и нужно? <...> Как жаль, если Дункан – американская аферистка»⁶⁷.

Убранство студии Дункан в Нейи могло шокировать не его одного: сумрачный парк, огромные деревья, скрывающие высокое здание – странное и без окон. Внутри тоже мрак: ниспадающие каскадом складки серо-голубых занавесей – тяжелые,

будто плачущие; комнаты самой Айседоры обиты черной тканью, как в гробнице, тусклый свет закутанных в вуаль абажуров⁶⁸. «Я вошел туда во время урока детей, – писал Станиславский. – Таинственный полумрак, тихая музыка, танцующие дети – все это ошеломило меня». Увидев Дункан в работе с детьми, он решает, что из школы ничего не выйдет: «Она никакой преподаватель». Станиславский хочет передать ей записку с советами «бежать из Парижа», «дорожить свободой» и отказаться от школы, «если она оплачивается такой дорогой ценой»⁶⁹. Однако следующая встреча проходит много лучше: Айседора вновь «мила, как в Москве»⁷⁰, а богач Зингер перестает казаться Станиславскому заносчивым. Тем не менее, он прощается с Дункан и бежит из «развратного» Парижа.

В марте 1910 г. Станиславский получает письмо от Дункан из Каира [23]. Айседора с Зингером совершают круиз на яхте по Нилу, и она вкладывает в конверт несколько открыток и фотографий, в том числе снимок ее дочери Дирдри – та очень понравилась Станиславскому в Париже. Он тепло отвечает Айседоре и спрашивает ее о новой программе⁷¹. В ответ он получает известие о том, что ее «новая программа» лежит рядом с ней в колыбельке – это ее и Зингера сын Патрик, появившийся на свет 1 мая (по новому стилю) [24].

В июне 1912 г. (дата предположительная, см. коммент. к письму 25) Дункан вспоминает о Станиславском в связи с постановкой Эмилем Жаком-Далькрозом «Орфея и Эвридики». Она зовет его приехать в Хеллерау посмотреть эту «уникальную», «единственную в мире» постановку. Станиславский на премьеру не приехал, хотя с ритмикой Далькроза был хорошо знаком и даже помог организовать выступление ритмистов в МХТ⁷².

В октябре 1912 г. Дункан пишет Станиславскому, что «стосковалась по России», «хочет видеть Кремль» [27], и просит помочь устроить ей турне в России. Она также сообщает, что ее брат Августин, американский актер и режиссер, едет в Москву подписать ее контракт. В Москву Дункан приезжает в самом начале 1913 г. и успевает увидеть (16 января) одно из последних представлений «Гамлета»⁷³. В Петербурге она дает четыре концерта: 8, 14, 22 января и 18 февраля; два первых – в Театре Литературно-художественного общества⁷⁴ (программа на музыку Брамса и Шуберта), другие – в незадолго до этого открытом Театре музыкальной драмы⁷⁵ («Ифигения» Глюка в сопровождении оркестра, солистов и хора Театра музыкальной драмы). Одно из ее выступлений предвлялось лекцией профессора-античника Ф.Ф. Зелинского⁷⁶, большого поклонника Дункан⁷⁷.

Узнав о трагической гибели детей Дункан в Париже 19 апреля 1913 г., Станиславский шлет ей телеграмму: «Если изъявление скорби далекого друга не ранит Вас в Вашем безмерном страдании, позвольте выразить отчаяние перед невыносимой поразившей Вас катастрофой»⁷⁸. В попытке бороться с тяжелой депрессией Дункан открывает новую школу – храм искусств «Дионисион» – в предместье Парижа Бельвю, в здании, которое предоставил в ее распоряжение Зингер. В апреле 1914 г. четыре ее ученицы (которых она после гибели собственных детей удочерила) – Ирма, Анна, Лиза и Тереза Дункан в сопровождении Августина Дункана и его новой жены Маргериты едут в Россию, чтобы отобрать десять детей в школу Дункан. 30 апреля ученицы выступили с демонстрацией упражнений и этюдов в гостинице «Астория»: среди гостей «сиял своей красотой и благожелательностью Константин

Сергеевич Станиславский. Он пришел с громадным букетом разных белых цветов. Девушки положили его на пол и танцевали вокруг него»⁷⁹. 11 мая ученицы дали концерт в петербургском Театре музыкальной драмы. В Москве они не смогли найти театр для выступлений и отправились в Киев. К их счастью, Художественный театр тоже выехал туда на гастроли, и Станиславский помог девушкам устроить несколько вечеров и даже, когда старые номера были исчерпаны, поставить новые: «Пришлось среди всех своих дел режиссерских, актерских помогать этим детям. Я расскажу им, что, по-моему, здесь в звуках изображено, они сымпровизируют, я отберу, что хорошо. Так две программы поставил... А вот классический балет я бы никак не сумел ставить, не взялся бы»⁸⁰. Режиссер прекрасно понимал дух свободного танца, отличающегося как от классической хореографии, так и от драматической пантомимы.

В ноябре 1920 г. Станиславский участвовал в диспуте о существовании Большого театра; на диспуте встал вопрос и об искусстве Дункан. Ее резко критиковал Мейерхольд, который когда-то восхищался «босоножкой», а теперь поменял свое отношение к свободному танцу на противоположное. Точный расчет при исполнении трюков он ставил выше «чувств», а свою биомеханику придумал как противоядие «психологии», которой, по его мнению, грешила и система Станиславского, и свободный танец. Встав на защиту Дункан, Станиславский говорил о ее тонком художественном чутье, большом значении для развития балета, о яркости и жизнеутверждающей силе ее творчества⁸¹.

Когда в 1921 г. Айседора приняла решение приехать в Страну большевиков для устройства там школы, она, по-видимому, рассчитывала на поддержку старого друга. В телеграмме, посланной с дороги из Ревеля, она просит Станиславского встретить ее на вокзале [30]. По той или иной причине он на вокзал не пришел, но первым посетил Дункан, когда та нашла себе временное пристанище на квартире балерины Екатерины Гельцер. Старым друзьям было что рассказать друг другу. Станиславский начал говорить о тех перипетиях, которые выпали на долю его и театра. Однако Айседора не дослушала его до конца. Настроена она была самым революционным образом: «...либо вы должны признать, что ваша жизнь подошла к концу, и совершить самоубийство, либо <...> начать жизнь снова и стать коммунистом»⁸². Через несколько дней Станиславский позвонил, чтобы пригласить ее на свою постановку – оперу «Евгений Онегин». Когда после спектакля он поинтересовался ее впечатлением, Айседора заявила, что опера как театральная форма ее никогда не интересовала и что сюжет «Евгения Онегина» слишком далек от современных событий и слишком сентиментален для трактовки в такой реалистической манере.

То ли из-за этих разногласий, то ли из-за того, что у Айседоры начался горький роман с Есениным, Станиславский теперь ее сторонился. Она с грустью упрекает старого друга, что тот не пришел ни на одно из выступлений ее московской школы [31 и 32]. Правда, в декабре 1922 г. Станиславский побывал на концерте студии Дункан в Париже, а летом 1925 г., оказавшись в Астрахани, присутствовал на выступлении ее московской школы⁸³. И все же прежней близости между ними уже не было. «Покрасневшая» Дункан дружила с комиссарами – Подвойским, Луначарским, Красиным... Кроме того, Станиславскому всегда претила богемная сторона

ее жизни, которая во время романа с Есениным усилилась. Репетируя в 1926 г. оперу Леонкавалло «Заза», режиссер придал героине эту черту: «Заза, à la Duncan, любит и медвежьей шкуры. Она валяется по полу, ходит дома в каком-то особом костюме. Любовные сцены с тенором могут происходить в самых неожиданных мизансценах, например на полу, на медвежьей шкуре с подушками»⁸⁴. На трагическую гибель танцовщицы в 1927 г. он, по-видимому, никак не откликнулся.

Художник Н.П. Ульянов писал портрет Станиславского, оказавшийся последним. Во время сеансов он пытался развлечь старца беседой:

«Я пробовал говорить о Сальвини, Дузе, о которых он всегда любил говорить и вспоминать с большим интересом, но все проходит как бы мимо него. Упоминаю Айседору Дункан.

– Авантюристка, – он произносит это слово бескровными губами, устремив глаза в тетрадь»⁸⁵.

«Мгновения артистического экстаза», когда-то вызванные танцовщицей, в памяти Станиславского потускнели, и «дунканиада» казалась ему теперь странным эпизодом его жизни.

1

Айседора Дункан – К.С. Станиславскому

[Телеграмма]

5 января 1908 г.

Петербург–Москва

Много раз Вам счастливо встретить этот день!⁸⁶

С наилучшими пожеланиями, глубочайшей благодарностью и любовью.

Айседора

Музей МХАТ. Ф. К.С. № 2195.

2

Айседора Дункан – К.С. Станиславскому

8 января 1908 г.⁸⁷

Петербург–Москва

Дорогой друг.

Я только что пришла от г-жи Дузе. Она так хороша! Мы говорили о Вас. Она говорит, что была бы счастлива повидаться с Вами в Москве и что Вам вовсе не надо заботиться о письме. Она Вас очень любит.

Вчера вечером я танцевала. Я думала о Вас и танцевала хорошо. Я получила Ваши открытки, а сегодня Вашу телеграмму. Спасибо. Как Вы добры и велики – и как я Вас люблю.

Я вновь ощущаю необычайную энергию. Сегодня я проработала все утро – мне пришла на ум целая куча новых мыслей – и еще и ритмов. Это Вы мне дали их. Мне так радостно, я готова подпрыгнуть до звезд и танцевать вокруг луны – вот что новое я сделаю для Вас.

Я написала Гордону Крэгу – рассказала ему о Вашем театре и о Вашем лично великом искусстве. Не напишете ли Вы ему сами? Если бы он мог работать с Вами, для него это было бы идеально. От всей души надеюсь, что удастся это устроить.

Я еще напишу Вам вскоре.

Еще раз благодарю Вас – я Вас люблю. Я продолжаю работать с радостью.

Айседора

Передайте мой нежный привет Вашей милой жене и детям.

Адрес Гордона Крэга: 2 Лунгарно. Аччиоли [*нрзб.*]. Флоренция.

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. К.С. № 2201.

3

Айседора Дункан – К.С. Станиславскому

[Телеграмма]

14 января 1908 г.⁸⁸

Петербург–Москва

Теляковский очень любезен, но не думает брать школу. Я продолжаю работать и надеюсь на Вашу дружбу.

Айседора

Музей МХАТ. Ф. К.С. № 2197.

4

Айседора Дункан – К.С. Станиславскому

16 января 1908 г.
Петербург–Москва

Дорогой друг.

Я очень устала от вчерашнего выступления – здешняя публика столько раз вызывает на бис.

Я напишу Вам лишь несколько строк – только чтобы сказать спасибо за Ваши письма. Всю прошлую неделю я работала – с утра до вечера каждый день.

И все то, что я хочу Вам сказать, я лучше всего бы выразила в танце – в сочиненных мною танцах, грациозных и веселых!

Всю неделю я ощущала в себе силы необычайные, но сейчас я устала – я танцевала до полуночи по вызовам публики вчера вечером – и теперь мне так хочется чего-то – может быть, увидеться с Вами – сама не знаю.

Отдаешь, отдаешь все, что можешь, и хочется потом получить что-то взамен⁸⁹.

Завтра я пойду в Музей – повидать своих маленьких друзей – тех, что пляшут на греческих вазах. Может быть, там я найду то, чего мне хочется?

Нельзя ли мне писать к Вам по-английски? Я так плохо пишу по-французски. Но даже по-английски – как мне писать к Вам – я не могу высказать Вам то, что хочу. Спокойной ночи. Я Вас люблю.

Айседора

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. К.С. № 2198.

5

Айседора Дункан и А.А. Стахович – К.С. Станиславскому

[Телеграмма]

17 января 1908 г.
Петербург–Москва

Ваше присутствие здесь необходимо. Приезжайте на несколько дней во имя искусства, чьим ревностным служителем Вы являетесь. Не посылайте Вашего помощника Сулержицкого.

Дружески,

*Исидора Алексис*⁹⁰

Музей МХАТ. Ф. К.С. № 2225.

6

Айседора Дункан и Алексей Стахович – К.С. Станиславскому

17 января 1908 г.
Петербург–Москва

Дорогой друг!

Мы обедаем в отдельном кабинете, только для того чтобы иметь возможность свободно поговорить о Вас.

Роль, которую я (Ал. Стахович⁹¹) играю теперь, не самая завидная, но я мужественно выношу свое положение во имя симпатии и преданности, кои питаю к некоему другу.

Я (Айс. Дункан) надеюсь, что нашу телеграмму не слишком исказили, и Вы поняли, что я не могу обойтись без Вашего присутствия в С.-Петербурге. Приезжайте поговорить со мной об искусстве... Стахович будет моим пажом и Вашим конфиденнтом.

Тысячу приветов всем-всем.

Автограф.
Музей МХАТ. Ф. К.С. № 2226.

7

Айседора Дункан – К.С. Станиславскому⁹²

[Январь 1908 г.]

Ольга⁹³ останется здесь. Вы нам нужны. Приезжайте.

Айседораский
Автограф.
Музей МХАТ. Ф. К.С. № 2222.

8

Айседора Дункан – К.С. Станиславскому⁹⁴

[Январь 1908 г.]

Уильям Блейк –
«Песнь невинности»
«Песнь опытности»
«Книга Иова»

Айседора
Автограф.
Музей МХАТ. Ф. К.С. № № 2223.

9

Айседора Дункан – К.С. Станиславскому

[Телеграмма]

20 января 1908 г.

Петербург–Москва

Я буду танцевать здесь в четверг. Не знаю, когда я уеду отсюда. Не знаю, буду ли я проезжать через Москву. Не знаю, надо ли Вам приезжать.

*Айседора*⁹⁵
Музей МХАТ. Ф. К.С. № 2199.

10

Айседора Дункан – К.С. Станиславскому

Между 22 и 28 января 1908 г.

Петербург–Москва

Это был не отказ... Это было приглашение! При-гла-ше-ние!

Но Вы не понимаете –

Я в отчаянии... я ни за что больше не протанцую ни па.

Ни за что.

Приг-а-шен-ие.

*Айседора*⁹⁶

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. К.С. № 2196.

11

Айседора Дункан – К.С. Станиславскому

[Телеграмма]

28 января 1908 г.

Гельсингфорс–Москва

Уезжаю на Иматру в пятницу – до воскресенья. Не приедете ли и Вы?

*Айседора*⁹⁷

Музей МХАТ. Ф. К.С. № 2200.

12

Элизабет Дункан⁹⁸ – К.С. Станиславскому

[Телеграмма]

16 февраля 1908 г.

Петербург–Москва

Пожалуйста, телеграфируйте, чтобы мне можно было договариваться относительно школы Дункан.

Элизабет Дункан

Музей МХАТ. Ф. К.С. № 2194.

13

Айседора Дункан – К.С. Станиславскому

[Телеграмма]

5 апреля 1908 г.

Одесса–Москва

Свободная неделя. Еду на солнышко. Адрес: гостиница «Палас», Константинополь⁹⁹.

С любовью,

Айседора

Музей МХАТ. Ф. К.С. № 2203.

14

Айседора Дункан – К.С. Станиславскому

[Телеграмма]

17 (30) апреля 1908 г.
Берлин–Москва

Думы, благодарность, нежность, любовь¹⁰⁰.

Айседора
Музей МХАТ. Ф. К.С. № 2204.

15

Айседора Дункан – К.С. Станиславскому

[Телеграмма]¹⁰¹

25 марта 1909 г.
Орша–Москва

Артистик Станислав Сегодня 10 вечера Дружба

Изидора
Музей МХАТ. Ф. К.С. № 2205.

16

Айседора Дункан – К.С. Станиславскому

[Телеграмма]

26 марта 1909 г.
Москва–Петербург

В отчаянии, что Вас тут нет. Осталась совсем одна, умираю от тоски. Назовите мне несколько любезных особ, вместе с их именами пришлите фамилию и адрес музыканта, которого я встречала у Вас в прошлом году.

Привет Вашей жене и всей компании.

Айседора
Музей МХАТ. Ф. К.С. № 2206.

17

Айседора Дункан и др. – К.С. Станиславскому

[Телеграмма]

27 марта 1909 г.
Москва–Петербург

Почему Вы не отвечаете на мои телеграммы? Я в совершенном отчаянии.

Мы пьем Ваше здоровье.

Привет Вашей жене, г-же Чеховой и всей любимой труппе.

Айседора, Елена¹⁰², Артур¹⁰³, Леон¹⁰⁴
Музей МХАТ. Ф. К.С. № № 2207.

18

Айседора Дункан – К.С. Станиславскому

[Телеграмма]

18 апреля 1909 г.
Киев–Петербург¹⁰⁵

От души благодарю, дорогой друг, за все добро, которое Вы мне сделали. Вы велики и прекрасны, достойны всеобщего восхищения.

С признательностью и любовью.

Музей МХАТ. Ф. К.С. № 2208.

19

Айседора Дункан – К.С. Станиславскому

[Телеграмма]

20 апреля 1909 г.
Киев–Петербург

Ваша мысль поднимает меня до небес. Вчера я танцевала для Вас и совсем не думала об усталости, как это уже было. Вы мне придали новые силы.

Благодарю от всего сердца.

Музей МХАТ. Ф. К.С. № 2209.

20

Айседора Дункан – К.С. Станиславскому

[Почтовая открытка]

22 апреля 1909 г.
Киев–Петербург¹⁰⁶

Любовь.

Айседора
Автограф.
Музей МХАТ. Ф. К.С. № 2210.

21

Айседора Дункан – К.С. Станиславскому

[Телеграмма¹⁰⁷]

22 апреля 1909 г.
Киев–Петербург

Чувствую себя гораздо лучше. Думаю о Вас. Работаю целый день, не скучаю.

Музей МХАТ. Ф. К.С. № 2211.

22

Айседора Дункан – К.С. Станиславскому

[Телеграмма]

4 июня 1909 г.

Париж–Москва

Очень бы надо было с Вами поговорить. Где Вы будете в июле? Привет.

*Айседора Дункан*¹⁰⁸

Музей МХАТ. Ф. К.С. № 2212.

23

Айседора Дункан – К.С. Станиславскому

9 марта (нов. стиля) 1910 г.

Каир–Москва

Дорогой друг,

Уже три месяца плывем вверх по Нилу¹⁰⁹. Это великолепно. Я часто думаю о Вас. Когда у Вас будет настоящий отпуск, отправьтесь в такое путешествие. Мы проехали нижнюю Нубию – вплоть до Хальфы.

Красота и величие храмов превосходят все мои мечты, и вся местность неописуемо прекрасна. Теперь мы возвращаемся в Каир, а оттуда морем отправимся в Неаполь, потом в Ниццу, где я собираюсь пробыть весь апрель.

В октябре-ноябре прошлого года я ездила в турне по Америке, но Америка мне решительно не нравится.

Когда я снова увижусь с Вами? Напишите хоть строчку – через Компанию Кука и расскажите все новости. Как дела с «Гамлетом»? С Вами ли ТеД [Г. Крэг] или он собирается приехать к Вам в новом сезоне?

Привет Вашей жене и детям, г-же Книппер и Сулеру, и всем друзьям.

Всегда Ваш друг

*Айседора*¹¹⁰

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. К.С. № 2213/1-10.

24

Айседора Дункан – К.С. Станиславскому

30 апреля 1910 г.

Beaulieu–Москва

Дорогой и великий друг.

Благодарю за Ваше – такое прекрасное – письмо, оно принесло мне много радости.

Но что Вы мне теперь скажете, когда я сообщу Вам, что моя новая программа – а это шедевр, которого не превзойти и самому Родену, – моя новая программа лежит тут же в колыбели – это маленький мальчик, такой красивый, такой чудесный!¹¹¹

Он родился 1 мая. Я так счастлива. Подумайте только – мальчик! Он будет, может быть, кем-то...

Я еще в поле и вижу море из своего окна.

Парис [Зингер] просит передать Вам его сердечный привет.
Кланяйтесь от меня Вашей жене и всем моим друзьям.
Ваш друг

Айседора
Автограф.
Музей МХАТ. Ф. К.С. № 2214.

25

Айседора Дункан – К.С. Станиславскому

[Телеграмма]

8 июня [1912 г.]¹¹²
Хеллерау–Москва

Если можете, приезжайте шестнадцатого июня – «Орфей», единственный в мире¹¹³.

Музей МХАТ. Ф. К.С. № 2218.

26

Айседора Дункан – К.С. Станиславскому

[Телеграмма]

28 октября 1912 г.
Париж–Москва

Хотела бы приехать на турне в Россию в декабре, январе. Можете ли Вы это устроить?¹¹⁴

С любовью,

Айседора Дункан
Музей МХАТ. Ф. К.С. № 2215.

27

Айседора Дункан – К.С. Станиславскому

16 (3) декабря 1912 г.
Париж–Москва

Дорогой друг,

Я уж сто лет не видала Вас и стосковалась по России.

Посылаю к Вам моего брата Августина¹¹⁵, о котором я, конечно, говорила Вам. Он большой актер, замечательный художник в настоящем смысле этого слова. Он едет в Россию с двумя целями. Во-первых, чтобы ознакомиться, если Вы разрешите, с Вашим прекрасным театром, – он сам режиссер, пользующийся известностью в Америке, и я рассказывала ему о Вашем театре как лучшем в мире. Во-вторых, чтобы подписать, если возможно, контракт для меня на январь месяц. Я бы хотела приехать и показать Вам мои новые работы – я уверена, что они Вас заинтересуют, – и потом мне так хочется повидать вас всех опять. Надо приехать в этом году – жизнь так коротка.

Передайте мой самый нежный привет всем нашим друзьям. Поцелуйте за меня Вашу жену и г-жу Книппер. Надеюсь, что все вы находитесь в добром здравии и счастливы своей работой.

С тех пор как мы с Вами виделись, я провела много времени в Греции, но теперь даже солнышко утратило свою притягательность для меня, – мне хочется видеть Кремль.

Нежно целую Вас.

Айседора

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. К.С. № 2216.

28

Августин Дункан – К.С. Станиславскому

12 декабря¹¹⁶ 1912 г.

Москва–Москва

Дорогой господин Станиславский,

Уезжая из Москвы, я хочу сказать Вам, какую радость дала мне встреча с Вами и посещение Вашего чудесного театра.

Все мои мечты и надежды на более высокое развитие театрального искусства, застрявшего на одном месте и потускневшего при отсутствии признаков помощи и поощрения, внезапно возродились, стали вдохновеннее при виде Ваших поразительных достижений.

Мне кажется сейчас, что в других театрах я видел лишь уродливые тела в дурно прилаженных костюмах, тогда как в Вашем передо мной предстало великолепное зрелище человеческих душ.

Вечно благодарный Вам и Вашей супруге,

Августин Дункан

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. К.С. № 2191.

29

Айседора Дункан – К.С. Станиславскому

[Телеграмма]

26 марта 1914 г.

Париж¹¹⁷–Москва

Прошу немедленно телеграфировать свой адрес на будущую неделю¹¹⁸.

Айседора Дункан

Музей МХАТ. Ф. К.С. № 2217.

30

Айседора Дункан – К.С. Станиславскому

[Телеграмма]

20 июля 1921 г.

Ревель–Москва

Дорогой друг, я приезжаю в пятницу 22 июля. Буду рада, если Вы встретите меня на вокзале.

*Айседора*¹¹⁹

Музей МХАТ. Ф. К.С. № 2219/1-2.

31

Айседора Дункан – К.С. Станиславскому

8 апреля 1922 г.

Москва–Москва

Дорогой друг,

Для меня большое огорчение, что Вы ни разу не навестили меня ни в Театре, ни в Школе. Прошу Вас – постарайтесь прийти в Театр сегодня вечером. Это будет, вероятно, мое последнее представление перед отъездом, – и Вы увидите детей.

Целую Вас от всего сердца – и всю Вашу милую семью.

Айседора

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. К.С. № 2220.

32

Айседора Дункан – К.С. Станиславскому

[Апрель–май 1922 г.]¹²⁰

Москва–Москва

Дорогой друг.

Пожалуйста, постарайтесь прийти в театр сегодня вечером посмотреть нашу новую программу.

Во вторник я уезжаю в Берлин и очень хочу повидать Вас перед отъездом.

Привет всем, с любовью,

Айседора

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. К.С. № 2224.

33

Айседора Дункан – К.С. Станиславскому

[Записка на обороте визитной карточки.]

[Б.д., б.м.]

Дорогой друг, Айседора Дункан представляет Вам г. Гамильтона¹²¹, который расскажет Вам обо мне.

Айседора

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. К.С. № 2221.

34

Августин Дункан – К.С. Станиславскому

[1923]¹²²

Нью-Йорк–Нью-Йорк

Дорогой мэтр,

Вот ваши билеты на сегодняшний вечер: два места в первом ряду. Входите прямо и представьте этот «пропуск» контролеру (билетеру). Театр Аполлона¹²³, западная 42-я улица, между 7-й и 8-й авеню. Между площадью Таймс и театром Селвина¹²⁴.

Ваш

Августин Дункан

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. К.С. № 2192.

35

Августин и Маргерита Дункан – К.С. Станиславскому

[Телеграмма]

7 июня 1923 г.

Нью-Йорк – пароход «Лакония»¹²⁵, Нью-Йорк

Благодарим Вас за великолепный театр и любовь к театральному искусству, которые Вы привезли нам. Приезжайте опять поскорее.

*Маргерита*¹²⁶ и *Августин Дункан*

Музей МХАТ. Ф. К.С. № 2227.

36

Августин Дункан и др. – К.С. Станиславскому

[Телеграмма]

25 декабря 1923 г.

Нью-Йорк–Филадельфия

Все Дунканы – большие и малые – с любовью шлют свои рождественские поздравления дорогим московским друзьям, желая всем полного успеха и счастья в новом году.

*Анна, Лиза, Марго, Тереза*¹²⁷, *Темпл, Мехалкас*¹²⁸, *Маргерита и Августин*

Музей МХАТ. Ф. К.С. № 2190.

37

Августин Дункан и др. – К.С. Станиславскому

9 июня 1925 г.
Лондон–Москва

Дорогой учитель,

Позвольте представить Вам моего друга, профессора Альберта Джилмера¹²⁹, читающего курс драмы в [нрзб.] колледже в штате Массачусетс.

Профессор Джилмер в настоящее время совершает путешествие с целью изучения театра.

Я приму как личное одолжение всякое внимание, которое Вы сможете оказать ему.

С искренним приветом,

Августин Дункан

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. К.С. № 2193.

КОММЕНТАРИИ

Вступительная статья

- 1 Письмо К.С. Станиславского К.К. Алексеевой от 10 апреля 1909 г. // Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. М., 1998. Т. 8. С. 132.
- 2 «Прекрасная Дузе повторила сегодня передо мною то, что я видел сотни раз. Дузе не заставит меня забыть Дункан!» (Письмо К.С. Станиславского к А. Дункан от 29 января 1908 г. // Станиславский К.С. Собр. соч. Т. 8. С. 78).
- 3 «Не зная, кроме Дункан, артистки, которая могла бы осуществить призрак светлой смерти, не находя и сценических средств для изображения мрачных теней жизни, как на эскизе, мы принуждены были отказаться от крэговского плана постановки “Быть или не быть”» (*Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве* // Станиславский К.С. Собр. соч. Т. 1. С. 425).
- 4 Ныне Большой зал Филармонии (Михайловская ул., д. 2).
- 5 *Дункан А. Танец будущего. Моя жизнь.* Киев, 1989. С. 117.
- 6 Письмо О.А. Книппер-Чеховой В.А. Книпперу (Нардову) от 11 февраля 1905 г. // Ольга Леонардовна Книппер-Чехова: В 2 ч. Ч. 2: Переписка (1896–1959) / Сост., ред. и коммент. Н.И. Гитович. М., 1972. С. 65–66.
- 7 *Андрей Белый.* Луг зеленый // Весы. 1905. № 8. С. 5–16. «Луг зеленый» – цитата из «Песни-пляски» Заратустры.
- 8 См.: Воспоминания счастливого человека: Стефанида Дмитриевна Руднева и студия музыкального движения «Гептахор» в документах Центрального московского архива-музея личных собраний / Ред.-сост. А.А. Кац. М., 2007. С. 97.
- 9 Там же. Руднева впервые увидела Дункан семнадцатилетней девушкой, в 1908 г. По ее словам, это изменило ее жизнь; свое желание она осуществила, основав «студию пляски».
- 10 См.: *Сироткина И.* Свободное движение и пластический танец в России. М., 2012.
- 11 *Станиславский К.С.* Режиссерский дневник 1904–1905 гг. // Собр. соч. Т. 5. Кн. 2. С. 237. Запись от 24 января 1905 г.
- 12 Там же.
- 13 Свидетельства об этом см.: *Станиславский К.С.* Режиссерский дневник 1905 г. // Собр. соч. Т. 5. Кн. 1. С. 242, 244. Записи от 1 и 3 февраля
- 14 *Станиславский К.С.* Моя жизнь в искусстве // Собр. соч. Т. 1. С. 414.
- 15 Письмо К.С. Станиславского к А. Дункан от 29 января 1908 г. // Собр. соч. Т. 8. С. 78.
- 16 В другом месте он пишет: «...красота вроде Дункан – наивная и не обращающая внимания на все окружающее, а потому не замечающая этой условности» (*Станиславский К.С.* Заметки после сезона 1904–1905 гг. // Собр. соч. Т. 5. Кн. 2. С. 263).
- 17 *Станиславский К.С.* Художественные записи. 1908–1913 гг. // Собр. соч. Т. 5. Кн. 1. С. 387.
- 18 *Станиславский К.С.* Моя жизнь в искусстве // Собр. соч. Т. 1. С. 333.
- 19 Осенью на свет появилась дочь Айседоры и Гордона Крэга *Дирдри* (Deirdre) (1906–1913).
- 20 *Duncan I.* My Life / Introd. by J. Acocella. L., 2013. P. 181 (The Restored Edition).
- 21 *Дункан А.* Танец будущего... С. 143.
- 22 *Пим* – Виллем Ноотховен ван Гоор (Willem Noothoven van Goor). В Петербурге Пим и Айседора расстались; см.: *Wright L.E.* Touring Russia with Isadora: Maurice Magnus' Account // *Dance Chronicle.* 2000. Vol. 23. N 3. P. 233–226.

- 23 *Maurice Magnus* (1876–1920) – писатель, переводчик и предприниматель; родился в США, но взрослую жизнь провел преимущественно в Европе. Был импресарио Дункан и сопровождал ее в нескольких турне.
- 24 За что впоследствии пришлось оправдываться и самому К.С. Станиславскому, и В.И. Немировичу-Данченко (в письме Г.С. Бурджалову; см.: *Немирович-Данченко В.И.* Избранные письма: В 2 т. / Сост. В.Я. Виленкин, коммент. Н.Р. Балатовой, С.А. Васильевой, В.Я. Виленкина, И.Н. Соловьевой, Л.М. Фрейдкиной. М., 1979. Т. 2. С. 458). Об утренниках см.: *Виноградская И.Н.* Жизнь и творчество К.С. Станиславского: Летопись: В 4 т. Т. 2: 1906–1917. М., 2003. С. 100 (далее: Летопись). Утренники, начинавшиеся, впрочем, в 2 часа дня, состоялись 29 и 31 декабря; вечером 31 декабря, как обычно, шел спектакль МХТ.
- 25 Летопись. Т. 2. С. 93.
- 26 Письмо Вс.Э. Мейерхольда жене от 9 января 1908 г. Цит. по: Мейерхольдовский сборник. Вып. 2: Мейерхольд и другие. Документы и материалы / Ред.-сост. О.М. Фельдман. М., 2000. С. 252–253.
- 27 *Станиславский К.С.* Моя жизнь в искусстве // Собр. соч. Т. 1. С. 413.
- 28 *Мейерхольд Вс.Э.* Variétés, Cabaret, Überbrettel: Подготовительные наброски [1908–1909] // Мейерхольдовский сборник. Вып. 2. С. 251–253.
- 29 *Шнейдер И.И.* Встречи с Есениным: Воспоминания. М., 1965. С. 11.
- 30 *Соловьева И.* Цель стремления // Станиславский К.С. Собр. соч. Т. 5. Кн. 1. С. 15.
- 31 *Эгерия* – супруга царя Нумы Помпилия, который по ее совету установил в Риме религиозные культы. После его смерти Эгерия превратилась в источник, из которого черпали воду весталки. Иносказательно Эгерия – советчица, руководительница, вдохновительница, – но не любовница.
- 32 *Дункан А.* Танец будущего... С. 117.
- 33 Там же. С. 118.
- 34 *Duncan I.* My Life. P. 149.
- 35 Письмо К.С. Станиславского к А. Дункан. После 6 января 1908 г. // Собр. соч. Т. 8. С. 75.
- 36 Здесь и далее в квадратных скобках приводится номер письма из настоящей публикации.
- 37 Цит. по: *Курт П.* Айседора Дункан. М., 2007. С. 283.
- 38 *Два противоположных состояния души человеческой* – см., напр.: *Blake W.* Songs of Innocence & of Experience. L., 1992. P. 1 [Combined title page].
- 39 *Мгебров А.А.* Жизнь в театре: В 2 т. / Под ред. Е.М. Кузнецова, вступ. ст. Е.М. Кузнецова, предисл. Г.Г. Адонца, коммент. Э.А. Старка. Л., 1929. Т. 1. С. 283–284.
- 40 Письмо К.С. Станиславского к А. Дункан от 29 января 1908 г. // Станиславский К.С. Собр. соч. Т. 8. С. 78.
- 41 Водопад *Иматранкоски* (Imatrankoski), «финская Ниагара», находится на юго-востоке Финляндии, на реке Вуокса, в 7 км от выхода ее из озера Сайма, в городе Иматра. В 1903 г. там был выстроен отель в стиле ар нуво, главным образом для приезжающих из Петербурга гостей. В начале XX в. бурлящий водопад стал модным местом для тех, кто решался свести счеты с жизнью. Самоубийства приняли такой размах, что с 1909 г. была прекращена продажа билетов на поезд из Петербурга в Иматру в один конец.
- 42 Черновик письма Станиславского к А. Дункан цит. по: Станиславский К.С. Собр. соч. Т. 8. С. 495. Примеч. 1 и 3 к письму 70 (подг. И. Соловьевой).

- 43 Письмо К.С. Станиславского к А. Дункан. После 20 января 1908 г. // Собр. соч. Т. 8. С. 77.
- 44 Письмо К.С. Станиславского к А. Дункан. После 6 января 1908 г. // Собр. соч. Т. 8. С. 75.
- 45 Воспоминания счастливого человека... С. 100.
- 46 Добывать средства становилось все труднее; узнав о связи Айседоры с Крэггом – женатым человеком и о рождении внебрачного ребенка, немецкие меценаты прекратили свою поддержку.
- 47 *Дункан А. Танец будущего...* С. 117. Как известно, в 1908 г. Станиславский завел в театре «Дункан-класс», в котором преподавала Элла (Елена) Ивановна Книппер-Рабенек (см. о ней ниже).
- 48 *Нелидов Владимир Александрович (1869–1926)* – в годы, о которых идет речь, заведовал репертуаром Малого театра, позднее возглавил его труппу, написал книгу «Театральная Москва. Сорок лет московских театров» (1931). После 1920 г. эмигрировал; умер в Нью-Йорке.
- 49 Письмо К.С. Станиславского к А. Дункан. До 14 января 1908 г. // Собр. соч. Т. 8. С. 76.
- 50 Гастроли планировались на два месяца, в Москве или Петербурге, в декабре 1908 г. или январе-феврале 1909 г. (Художественные записи. 1907–1908 гг. // Собр. соч. Т. 5. Кн. 1. С. 371–372).
- 51 *Теляковский В.А. Дневники директора Императорских театров. 1906–1909.* Петербург / Под общ. ред. М.Г. Светаевой; подгот. текста М.В. Львовой и М.В. Хализевой; коммент. М.Г. Светаевой, Н.Э. Звенигородской и М.В. Хализевой. М., 2011. С. 352. Запись от 7 января 1908 г.
- 52 *Теляковский В.А. Дневники...* С. 355, 387–388. Записи от 11 и 18 января 1908 г.
- 53 *Дункан А. Танец будущего...* С. 147–148.
- 54 «Многоуважаемый Владимир Николаевич [Шульц]! Наш театр никогда и никому не сдастся. Благодаря исключительному таланту и выдающейся артистической деятельности г-жи Айседоры Дункан наше правление решило сделать исключение и предоставить в ее распоряжение наш театр на 4 спектакля на Пасхе» (*Станиславский К.С. Художественные записи. 1908 – 1913 гг.* // Собр. соч. Т. 5. Кн. 1. С. 395–396).
- 55 *Теляковский В.А. Дневники...* С. 409. Запись от 15 марта 1908 г.
- 56 Там же.
- 57 Публикаторы выражают благодарность хранителю фонда «Афиши сезонов» Г.Ю. Суховой, выявившей афишу утренника А. Дункан в Художественном театре.
- 58 Письмо К.С. Станиславского К.К. Алексеевой. 10 апреля 1909 г. // Станиславский К.С. Собр. соч. Т. 8. С. 131–132. *Рабенек (урожд. Бартельс, по первому мужу – Книппер) Элла (Елена) Ивановна (1880–1944)* – танцовщица-дунканистка, с 1908 г. преподавала пластический танец актерам Художественного театра; см. о ней: *Кулагина И.Е. Русское зарубежье Эллы Рабенек.* М., 2012. Предположение Станиславского весьма вероятно: в одной из телеграмм, посланных Станиславскому из Москвы, Айседора сообщает: «... пьем за Ваше здоровье» [14]. Телеграмма подписана, кроме нее самой, Еленой, Леоном (возможно, Сулержицким) и Артуром.
- 59 Письмо К.С. Станиславского И.К. Алексееву. 21 апреля 1909 г. // Собр. соч. Т. 8. С. 133.

- 60 Письмо К.С. Станиславского И.А. Сацу от [27 апреля 1909 г.] // Собр. соч. Т. 8. С. 134.
- 61 *Дункан А. Танец будущего...* С. 158–159.
- 62 Цит. по: *Курт П. Айседора Дункан.* С. 347.
- 63 Письмо К.С. Станиславского Л.А. Сулержицкому. [После 3 июня 1909 г.] // Собр. соч. Т. 8. С. 138–139.
- 64 *Зингер (Singer) Парис (1867–1932)* – предприниматель, отец второго ребенка Айседоры, Патрика.
- 65 Письмо К.С. Станиславского М.П. Лилиной. [Между 7 и 22 июня 1909 г.] // Собр. соч. Т. 8. С. 141.
- 66 Письмо К.С. Станиславского Л.А. Сулержицкому. [Между 7 и 22 июня 1909 г.] // Собр. соч. Т. 8. С. 140.
- 67 Письмо К.С. Станиславского М.П. Лилиной. [Между 7 и 22 июня 1909 г.] // Собр. соч. Т. 8. С. 142, 143.
- 68 *Курт П. Айседора Дункан.* С. 388.
- 69 Письмо К.С. Станиславского Л.А. Сулержицкому [Между 7 и 22 июня 1909 г.] // Собр. соч. Т. 8. С. 141.
- 70 Письмо К.С. Станиславского Л.А. Сулержицкому [Между 7 и 22 июня 1909 г.] // Собр. соч. Т. 8. С. 144.
- 71 Письмо К.С. Станиславского к А. Дункан. [После 11 марта 1910 г.] // Собр. соч. Т. 8. С. 177–179.
- 72 7 января 1912 г. (15-й сезон) в афише театра было проанонсировано выступление учеников Эмиля Жака-Далькроза, которое должно было состояться 15 января 1912 г.
- 73 Летопись. Т. 2. С. 365.
- 74 Бывшем Малом театре, наб. Фонтанки, д. 65; с 1920 г. в этом здании находится Большой Драматический театр.
- 75 Театр музыкальной драмы был открыт в декабре 1912 г., спектакли давали в Большом зале Консерватории до 1919 г. (Театральная пл., д. 3).
- 76 *Зелинский Фаддей Францевич (Тадеуш) (1859–1944)* – специалист по древнегреческой литературе, переводчик, популяризатор античности; профессор Санкт-Петербургского университета и Высших женских (Бестужевских) курсов; поляк по рождению, в 1920 г. репатриировался в Польшу.
- 77 Воспоминания счастливого человека. С. 723.
- 78 Телеграмма К.С. Станиславского к А. Дункан от 20 апреля 1913 г. // Собр. соч. Т. 8. С. 327.
- 79 Воспоминания счастливого человека. С. 165.
- 80 Летопись. Т. 2. С. 433.
- 81 Летопись. Т. 3. С. 173.
- 82 См.: *Дункан И., Макдугалл А.Р. Русские дни Айседоры Дункан и ее последние годы во Франции.* М., 1995. С. 43–44.
- 83 Летопись. Т. 3. С. 239, 394.
- 84 Письмо К.С. Станиславского к М.А. Мельтцер. [Декабрь 1926 г.] // Собр. соч. Т. 9. С. 264.
- 85 Летопись. Т. 4. С. 446.

1

- 86 *Много раз Вам счастливо встретить этот день!* – Станиславский родился 5 (17) января 1863 г.

2

- 87 Опубликовано: Иностранная литература. 1956. № 10. С. 216. Там письмо ошибочно датировано 4 февраля. Однако в феврале Элеонора Дузе уже уехала из Петербурга и продолжала гастроли в Москве. К тому же 4 февраля Дункан давала концерт в Малом театре, а в письме она упоминает, что «танцевала вчера». Уже после публикации в «Иностранке» Ю.А. Солнцев обнаружил конверт со штемпелем: письмо отправлено 8 января, получено 10-го. Станиславский отвечал на это письмо в начале января (Письмо К.С. Станиславского к А. Дункан. [После 6 января 1908 г.] // Собр. соч. Т. 8. С. 75).

3

- 88 Телеграмма послана в ответ на письмо К.С. Станиславского о возможной встрече с В.А. Теляковским, директором Императорских театров, у которого он и Дункан искали помощи для ее школы: «Дорогой друг и коллега! На этот раз докучаю Вам по делу. Речь идет о Вашей школе. Директор всех императорских театров господин Теляковский (превосходительство) находится в Москве. Директор Московского театра господин [Владимир Александрович] Нелидов (тот самый, который должен был тогда быть у нас, но не пришел из-за болезни) говорил с ним о Вас сегодня. Предложение заинтересовало господина Теляковского, он хочет с Вами познакомиться и поговорить о Вашей школе» (Письмо К.С. Станиславского к А. Дункан. [До 14 января 1908 г.] // Собр. соч. Т. 8. С. 76).

4

- 89 *Отдаешь, отдаешь все, что можешь, и хочется потом получить что-то взамен.* – Жалоба Айседоры нашла отражение в одной из реплик Станиславского на репетиции «Мольера» М.А. Булгакова (в 1935 г.): «...где это состояние гения, который отдает все, а что получает? Как Дункан – все отдавала публике, а что получила? Цветок? Что же можно тут поделывать?» (см.: Станиславский репетирует: Записи и стенограммы репетиций / Сост., ред. и автор вступит. ст. к разделам И.Н. Виноградская. М., 2000. С. 346).

5

- 90 Телеграмма и последующее письмо написаны Дункан совместно с А.А. Стаховичем. *Стахович Алексей Александрович* (1856–1919) – с 1902 г. пайщик, а с 1907 г. также член правления и актер труппы Московского Художественного театра; генерал-майор в отставке. Они со Станиславским были на «ты» (*Соловьева И.* Цель стремления // Станиславский К.С. Собр. соч. Т. 5. Кн. 1. С. 16).

6

- 91 Стахович позже извещал Станиславского: «Я был у Дункан. Твое имя – волшебный pass-partout, она занималась с аккомпаниатором, но немедленно покончила и отдалась слушанию моего перевода» (*Станиславский К.С.* Собр. соч. Т. 8. С. 495. Примеч. 3 к

письму 69). Далее в письме Станиславскому Стахович пишет: «Душа моя! Или я дурак, или она чудит, но мне кажется, que vous ne vous entendez guère [вы совсем не понимаете друг друга] и что вы думаете о различных совершенно вещах: она влюблена в тебя, увлекается тобой как мужчиной и – как капризная и темпераментная женщина – желает тебя. На все воззвания об искусстве повторяет: “Je souffre, je suis amoureuse de lui...” [“я страдаю, я влюблена в него”]. А ты твердишь совсем из другой оперы. Мне кажется, в этот период острого увлечения она будет глуха к увещаниям, во всяком случае, в моей передаче. Если бы ты был менее чист, ты бы мог ее образумить через две недели после грехопадения. Но, по дружбе, не советую этим способом спасти посланницу из Олимпа» (Там же). Самому Стаховичу, по словам Станиславского, «Дункан не нравилась» (*Станиславский К.С. Художественные записи. 1908–1913 гг. // Собр. соч. Т. 5. Кн. 1. С. 518*).

7

- 92 Записка карандашом на обороте визитной карточки А.С. Зарудного.

Александр Сергеевич Зарудный (1863–1934) после окончания Императорского училища правоведения служил по судебному ведомству, в том числе в провинции в органах прокуратуры; с 1902 г. – присяжный поверенный (адвокат) Петербургской судебной палаты. Принимал участие и вел ряд громких дел в 1904–1913 гг., в том числе «Романовское дело», дело боевой организации эсэров, дело лейтенанта П.П. Шмидта, дело Бейлиса. После Февральской революции Зарудный недолго был министром юстиции Временного правительства (июль–сентябрь 1917). Его младший двоюродный брат Сергей Митрофанович Зарудный (1865–1940) – правовед, сенатор, был дружен с актерами МХТ.

- 93 *Ольга* – возможно, О.Л. Книппер-Чехова, с которой Дункан познакомилась еще во время первых московских гастролей, в январе-феврале 1905 г.

8

- 94 Записка карандашом на листе тонкой бумаги, сложенной для маленького конверта – в восьмеро.

9

- 95 Впервые вместо приглашения присоединиться к ней в Петербурге Станиславский получает то, что он прочитывает как отказ, и отвечает печальным письмом (Письмо К.С. Станиславского к А. Дункан. [После 20 января 1908 г.] // Собр. соч. Т. 8. С. 77). Он также упоминает, что продолжает хлопоты о школе («Мне обещали представить несколько заинтересованных лиц») и что пока не может «сообщить господину Крэгу ничего определенного, так как материальное положение театра тяжелое». Наконец он обещает послать в Берлин для Дункан сочинения Чехова.

10

- 96 Станиславский отвечал на эту телеграмму письмом от 29 января 1908 г. Из черновика письма (на фр. яз.) он вычеркнул фразы: «Как я был глуп, упустив случай на прошлой неделе! Это было при-гла-ше-ние, а я-то принял его за отказ, и мне было очень грустно» (Примеч. 3 к письму 70 // Собр. соч. Т. 8. С. 495).

11

- 97 Станиславский отвечал на эту телеграмму письмом от 29 января 1908 г. (Письмо К.С. Станиславского к А. Дункан от 29 января 1908 г. // Собр. соч. Т. 8. С. 78–79). Из черновика письма (на фр.яз.) вычеркнул первые строки: «Какое искушение! Фея на берегу водопада Иматры. Великолепная картина, я же лишен возможности все это видеть, я – бедный труженик» (Примеч. к письму 276 // Собр. соч. Т. 8. С. 720).

12

- 98 *Дункан Элизабет (Duncan Mary Elizabeth Bioren, 1871–1948)* – старшая сестра Айседоры, с которой они вместе открыли школу в Грюневальде (1904–1908), заведующая (вместе с мужем, Максом Мерцем (Max Merz) следующей школой Дункан – в Дармштадте. В январе 1908 г. Элизабет с двадцатью ученицами школы прибыла в Петербург; 1 февраля дети вместе с Айседорой участвовали в гала в Мариинском театре в пользу Общества защиты детей от жестокого обращения (вечер шел с аншлагом); после этого они дали еще несколько отдельных концертов в Петербурге и Финляндии (см.: *Wright L.E. Touring Russia*. P. 240–241).

13

- 99 Гастроли Дункан на Юге России продолжались почти шесть месяцев и проходили по маршруту: Киев–Екатеринослав–Ростов-на-Дону–Харьков–Одесса–Тифлис–Крым, хотя, возможно, не в такой именно последовательности; кроме того, Айседора (по ее собственным воспоминаниям) в марте-апреле 1908 г. на какое-то время вернулась в Берлин. В поездке в качестве импресарио ее сопровождал писатель и театральный деятель Морис Магнус (он оставил воспоминания об этом турне, озаглавленные «Золотая Россия» (*The Golden Russia*), из которых сохранились две главы: «Санкт-Петербург» и «Сердце России»). См.: *Wright L.E. Touring Russia with Isadora*. P. 233–226.

14

- 100 Возможно, телеграмма отправлена после получения Айседорой книг Чехова, посланных ей Станиславским в Берлин (см. письмо 9).

15

- 101 Айседора отправляет эту телеграмму, написанную по-русски, со станции Орша, недалеко от Витебска, по дороге в Москву. Приехав, она обнаруживает, что Художественный театр во главе со Станиславским за пару дней до этого выехал на гастроли в Петербург – отсюда ее жалобы и просьбы в двух последующих телеграммах.

17

- 102 *Елена* – Элла (Елена) Ивановна Рабенек. См. коммент. 58.
103 *Артур* – неустановленное лицо.
104 *Леон* – возможно, Л.А. Сулержицкий, с которым Айседора была хорошо знакома.

18

- 105 После московских выступлений Дункан приезжает в Петербург, где в это время гастролирует Художественный театр и куда за день до нее для работы над «Гамлетом» при-

был Гордон Крэг. В середине апреля она продолжает турне в Киеве, откуда и послана эта и следующие телеграммы и открытка.

20

- 106 Почтовая открытка с изображением и подписью «Замужняя карелка в шушуне Тверского уезда», по рисунку И. Билибина из серии «Северные женские наряды», выполненной после поездки по северным русским губерниям. Издание Общины Св. Евгении в пользу Комитета попечения о сестрах милосердия Красного Креста. СПб., 1902–1908 гг.

21

- 107 На обороте этой телеграммы Станиславский написал карандашом свои заметки о театре.

22

- 108 Телеграмма опоздала на день: 3 июня Станиславский с семьей выезжает за границу; через несколько дней он видится в Париже с Дункан и знакомится с Зингером.

23

- 109 В начале 1910 г. Дункан и Зингер отправились на его яхте в круиз по Нилу. К письму приложено 9 фотоснимков: три пейзажа (один цветной) без надписей, четыре с надписями: «Наш корабль плывет вверх по Нилу», «В Асуане», «Наш корабль в безветрии. Матросы гребут», «Храм в Фивах, уходящий в воду», снимок самой Дункан на палубе корабля и фотография ее дочки Дирдари – по-видимому, с няней).
- 110 Станиславский отвечает на это письмо 20 марта 1910 г., сообщая, в частности, о начале работы над «Гамлетом» «под руководством Гордона Крэга, который сейчас в Москве». Он также пишет: «год был интересным и важным. В этой работе Вы, сами того не зная, сыграли большую роль. Вы подсказали мне многое из того, что мы теперь нашли в нашем искусстве. Благодарю за это Вас и Ваш гений» (Письмо К.С. Станиславского к А. Дункан. 20 марта 1910 г. Москва // Собр. соч. Т. 8. С. 179).

24

- 111 *Патрик* (1910–1913) – сын Айседоры и Париса Зингера.

25

- 112 Датировка предположительная – в телеграмме не проставлен год. Судя по месту отправления – Хеллерау (Германия, недалеко от Дрездена), речь в ней идет о постановке оперы Глюка «Орфей и Эвридика» в Институте Эмиля Жака-Далькроза. Летом 1912 г. на Празднике ритмических игр был показан второй акт, а премьера всей оперы состоялась на следующем празднике, прошедшем с 21 по 28 июня 1913 г. (см.: *Волконский С.М. Мои воспоминания: В 2 т. М., 1992. Т. 1. С. 178–190; Levitz T. In the Footsteps of Euridice: Gluck's «Orfeus un Euridice» in Hellerau, 1913 // ECHO: a music-centered journal. Vol. 3, Iss. 2. [URL: <http://www.echo.ucla.edu/Volume3-issue2/levitz/levitz.pdf>, просм. 8.06.2013]). Приглашение Дункан, вероятно, относилось к 1912 г., так как летом 1913-го, после гибели детей, она находилась в тяжелой депрессии.*

- 113 В Художественном театре, как известно, интересовались не только «пластикой» Дункан, но и «ритмикой» Далькроза. В августе 1911 г. Станиславский приглашает русского последователя Далькроза, князя С.М. Волконского, прочесть труппе МХТ лекции, а в октябре того же года труппа уже с увлечением занимается ритмической гимнастикой (Летопись. Т. 2. С. 301, 305). В ноябре 1912 г. Станиславский встречается и беседует с директором Института ритма в Хеллерау Вольфом Дорном (Там же. С. 353). Однако нет сведений, что Станиславский побывал на представлениях оперы в 1912 или в 1913 г. Волконский пишет, что на премьере 1913 г. не было ни одного театрального актера или режиссера из России – см.: *Волконский С.М. Хеллерауские празднества* (июль 1913) // Волконский С.М. Отклики театра. Пг., 1914. С. 23–24.

26

- 114 Как становится ясно из следующего письма, Станиславский откликнулся на эту просьбу Дункан.

27

- 115 *Дункан (Дипсан) Августин* (1873–1954) – старший брат Айседоры, американский драматический актер и режиссер. Он помогал в организации ее выступлений, а она, в свою очередь, поддерживала Августина и его семью материально.

28

- 116 Видимо, автор письма датировал его старым стилем, поскольку находился в России; расхождением между старым и новым стилем вызвано кажущееся противоречие: Айседора сообщает Станиславскому о приезде брата 16 декабря, а прощальное письмо Августина Станиславскому датировано 12-м декабря.

29

- 117 Телеграмма отправлена из Павильона Бельвю. В 1912 г. Парис Зингер купил в предместье Парижа (Bellevue) особняк «Пайяр» – огромное здание XVIII в. с террасой, с которой открывалась прекрасная панорама на Париж и Сену. Устройство здесь осенью 1913 г. школы и целого храма искусств, названного «Дионисион», призвано было отвлечь Айседору от ее скорби по детям. В январе 1914 г. в Бельвю прибыли шесть учениц школы в Дармштадте – Анна, Тереза, Ирма, Гретель и Эрика, которых Айседора удочерила и дала свою фамилию – Дункан. Они должны были взять на себя поиск детей для школы и преподавание в ней.
- 118 Просьба Дункан вызвана, по-видимому, тем, что ее ученицы и ее брат Августин должны были приехать в Россию для набора учеников в школу. В мае 1914 г. они оказались в Киеве, где в то же время гастролировал Художественный театр. Между 17 и 31 мая Станиславский помогал им в устройстве концертов и даже в создании новых программ (см.: Летопись. Т. 2. С. 433).

30

- 119 Эта телеграмма Дункан на английском языке, адресованная Станиславскому, была перенаправлена наркому иностранных дел Г.В. Чичерину. В результате в Ревеле Айседору встретила жена заместителя наркома иностранных дел М.М. Литвинова Айви Литви-

нова (урожденная Ivy Low, англичанка). 24 июля 1921 г. Дункан с горничной Жанной добрались до Москвы; на вокзале их никто не встречал. Станиславский посетил Дункан на квартире балерины Екатерины Гельцер около 27 июля (см.: Дункан И., Макдугалл А.Р. Русские дни Айседоры Дункан. С. 43).

32

- 120 Записка предположительно написана накануне отъезда Айседоры вместе с С.А. Есениным за границу. Дункан и Есенин заключили брак 2 мая 1922 г., а 10 мая (это была среда) они вылетели в Берлин через Кенигсберг.

33

- 121 *Гамильтон* – неустановленное лицо.

34

- 122 Датируется по году гастрольной поездки в Америку.
- 123 *Театр Аполло* (Аполло) основан в 1872 г. в Гарлеме на Манхэттене. В 1914 г. архитектором Дж. Кейстером было построено новое здание со зрительным залом на 900 мест. Открылся театр под именем Новый театр бурлеска Хертига и Симона, сохранив при этом среди публики свое первое название. Жюль Хертиг и Гарри Симон управляли театром до 1928 г. В 1975 г. театр был преобразован в кинотеатр. В настоящее время Театр Аполло включен в Национальный регистр исторических мест США.
- 124 *Селвин (Selwyn) Эдгар* (1875–1944) – актер, режиссер, продюсер, сценарист, один из основателей киностудии «Голдвин пикчерс корпорейшн», вошедшей после 1924 г. в компанию «Metro-Goldwin-Mayer». Первый фильм был снят компанией в 1916 г. Можно предположить, что *Театром Селвина* был кинотеатр, аналогичный «Никельдеону», входной билет на сеанс которого стоил 5 центов.

35

- 125 Британское транспортное судно «Лакония», во время войны – вспомогательный крейсер, водоизмещением 19695 тонн, построено в 1922 г. на верфи «Кунард лайн»; до войны курсировало на линии Северной Атлантики. В мирное время оно могло принять на борт 1580, а в военных условиях – до 6000 человек. «Лакония» потоплена в результате торпедной атаки немецкой подводной лодки 12 сентября 1942 г. в водах Южной Атлантики (мыс Горн) по пути из Суэца в Великобританию.
- 126 *Сарджент (Sargent) Маргерита* (1883–1964) – актриса, вторая жена Августина Дункана.

36

- 127 *Анна, Лиза, Марго и Тереза* – ученицы и приемные дочери Айседоры, которым она дала свою фамилию. После отъезда Станиславского из Америки Тереза писала ему: «Вы дали нам представление об искусстве, обновленном сверху донизу, о творческих замыслах, освобожденных от всякой фальши, таких реальных, столь богатых мыслями и драматическими эмоциями, что мы навеки остаемся Вашими должниками» (цит. по: Летопись. Т. 4. С. 57). *Тереза Дункан* (Maria-Theresa Kruger, в замужестве Bourgeois,

1895–1987) в начале 1920-х гг. переехала в Нью-Йорк, выступала как солистка, а затем основала свою театральную компанию (см.: *Kisselgoff A.* The Isadorables: Cherishing the Duncan Legacy // *The New York Times*. Sept. 11, 1988. [URL: <http://www.nytimes.com/1988/09/11/arts/dance-view-the-isadorables-cherishing-the-duncan-legacy.html>]

128 *Темпл и Мехалкас* – дети Августина Дункана.

129 *Джилмер (Gilmer) Альберт Хаттон* (1878–1950) с 1910 по 1928 г. преподавал английский язык в университете Тафта (Tufts University) в Сомервиле, штат Массачусетс. Одновременно изучал драматическое искусство в Чикаго, Мюнхене и Гарварде. Летом 1925 г. он совершенствовал образование в Оксфорде и, вероятно, планировал путешествие по Европе с заездом в Москву. Встречался ли с ним Станиславский – неизвестно. В 1928 г. Джилмер стал профессором искусства декламации и драмы в колледже Лафайета (Lafayette College) в Истоне, штат Пенсильвания.

« ТРИ ГОДА НЕДОБРОВОЛЬНОГО ИЗГНАНИЯ »

«Качаловская группа» Художественного театра.

Май 1919 – май 1922. Письма.

Приложение I, II.

Публикация, вступительная статья и комментарии М.В. Львовой

Предлагаемая публикация представляет собой подборку писем артистов Московского Художественного театра, хронологически и тематически связанных с одной из необычных страниц истории МХТ – трехлетней поездкой группы артистов, начинавшейся летом 1919 г. как летние гастроли в Харькове и едва не закончившейся – а для некоторых и закончившейся – эмиграцией. «Качаловская группа» – так неофициально они называли сами себя, по имени самого видного ее участника – В.И. Качалова.

В конце сезона 1918/1919 г. в Художественном театре сильна была идея отъезда всей труппой куда-нибудь, где не так ощущались бы мучительные трудности первых лет советской жизни, не нависали бы голод, холод, опасность. Вывезти весь театр оказалось задачей неподъемной, и в мае 1919 г. в Харькове, в котором советская власть казалась прочно установившейся, отправилась группа актеров (некоторые с семьями), возглавляемая С.А. Бертенсоном и И.Н. Берсеневым. После месяца спектаклей в Харькове планировался летний отдых где-нибудь в сытой Полтаве или в Крыму и, разумеется, возвращение в Москву к началу театрального сезона. Захват Харькова армией Деникина и уход в нее добровольцем сына Качалова, Вадима Шверубовича, изменили ситуацию, группа начала скитаться по территории, контролируемой белогвардейцами. Из двух десятков сотрудников театра в Москву к началу сезона вернулся лишь Н.А. Подгорный. (Харьковским приключениям и мучительному прорыву домой через фронт посвящены небольшие воспоминания артиста, частично публикуемые в Приложении.) Прихотливая география гастролей и скитаний «Качаловской группы» включила Севастополь и Ялту, Одессу и Ростов-на-Дону, Екатеринодар и города Грузии. Из Грузии группа перебралась по накатанному русской эмиграцией морскому пути в Константинополь, оттуда в Болгарию, Югославию, Австрию, Чехию, Германию; турне по скандинавским странам завершило совместный путь «артистов Московского Художественного театра», как писалось на афишах и в программах. Часть скитальцев вернулась в Москву, часть осталась за границей, была разбросана по миру. Судьбы и тех и других складывались, в соответствии с судьбой времени, драматично.

Руководство Художественного театра отрицательно отнеслось к спонтанным, незапланированным гастролям своих артистов, эта поездка, начавшаяся как полноценные гастроли театра, не была внесена в позднейшие списки гастролей, в документах и официальных биографиях актеров эти годы и сыгранные роли просто пропущены.

Возвращение группы в Москву происходило очень непросто: «качаловцы» хотели гарантий прежде всего собственной безопасности – гарантий отсутствия карательных санкций со стороны властей за «сотрудничество» с белогвардейцами. В первую очередь это касалось В. Шверубовича и его родителей, В.И. Качалова и Н.Н. Литовцевой, но также и А.К. Тарасовой, чей муж, А.П. Кузьмин, был офицером Белого флота, и других, например всерьез собиравшегося возвращаться вместе с «качаловцами» Р.В. Болеславского. Нельзя забывать и о том, что Москва оставалась в том же полуголодном и полухолодном положении, от которого они надеялись отдохнуть, уезжая весной 1919 г. За прошедшие годы что угодно могло произойти и с жильем отсутствующих – его могли реквизировать, занять, «уплотнить», а деревянные дома в те годы просто разбирались на дрова. Кроме того, артистам, освоившим за рубежом новые роли, занявшим определенное положение в группе, хотелось сохранить его и в труппе театра. Уехавших мучило и чувство вины за трудное положение Художественного театра – ведь они покинули театр в переломный момент, когда МХТ пытался одновременно найти свое место в новой стране, при новой власти, сохранив свое лицо, свою творческую суть, и одновременно решить свои внутренние идейные проблемы. Силы и решимость вернуться нашли в себе далеко не все.

Конечно, исчерпывающую историю «качаловской группы» по данным 73 письмам восстановить невозможно. Во-первых, письма, найденные в архивах Музея МХАТа, РГАЛИ и рукописного фонда РГБ, явно не весь эпистолярный этого периода: что-то утрачено, что-то, возможно, осталось за границей. Во-вторых, весь первый, российско-грузинский этап путешествия освещен почти исключительно в письмах О.А. Книппер-Чеховой, адресованных М.П. Чеховой в Ялту. Энергичный обмен посланиями начинается только летом 1921 г., через два года после отъезда группы, когда всерьез заходит речь об организации возвращения в Москву.

Наиболее активным корреспондентом первой части подборки выступает, как уже было упомянуто, О.А. Книппер-Чехова; благодаря ее регулярным письмам М.П. Чеховой мы узнаем о жизни группы во время гастролей по России и Грузии. Вероятно, письма в Ялту, где жила Чехова, доходили проще и вернее, чем в Москву, да и хранились надежнее. Фрагмент письма В.И. Немировича-Данченко, адресованного В.В. Лужскому (оба, разумеется, в «качаловскую группу» не входили), включен в публикацию в связи с тем, что он посвящен возвращению Подгорного в Москву и восприятию этого события оставшимися. Особняком в первой части публикации стоят и письма М.П. Лилиной В.И. Качалову и О.А. Книппер-Чеховой весны–лета 1920 г. Это первые письма «из дома», они полны новостей о трудной жизни города, театра и отдельных людей и призывов скорее вернуться. (Собственно, эти мотивы и являются доминирующими во всей переписке с обеих сторон, отражают основные ее болевые точки: как тяжело в Москве, но как мучительно вдали от Москвы, как неразрывна связь с Художественным театром и надо ли возвращаться.) Вскоре после этого «изгнанники» обменялись несколькими письмами с москвичами, ни одно из которых не сохранилось, а в результате 10 августа 1920 г. в театр было отослано письмо всей группы в целом, содержащее решение «качаловцев» уезжать за границу в целях «сохранения живых сил театра». После этого связь с Москвой обрывается почти на год. Между двумя ча-

стями труппы театра разверзлась на эти месяцы информационная бездна. Письмо, написанное О.Л. Книппер-Чеховой Станиславскому не отправлено, осталось черновиком. Обе стороны пытаются наладить жизнь врозь, и тем и другим это дается трудно.

Летом 1921 г. на первый план выходит другой главный герой всей переписки – Н.А. Подгорный, на которого в театре была возложена функция связного, «комиссара» – он был, без сомнения, тамошний, московский, но все-таки и «качаловец». Именно ему было поручено поехать за границу и привезти блудных актеров назад. К нему «качаловцы» обращаются с мольбами, призывами и надеждами, его убеждают и тщательно информируют. А выехав за границу, он сам пишет В.И. Немировичу-Данченко подробные отчеты, советуется с ним. (В Приложение также вошел Дневник поездки за «качаловской группой» Н.А. Подгорного – подневная конспективная запись его мучительных разговоров с группой в целом и с каждым в отдельности, впечатлений от встречи с товарищами после разлуки, от их спектаклей.)

Отдельной ценностью обладает подробное послание Н.Е. Эфроса В.И. Качалову, интеллигентно-сдержанное, полное ироничных и скорбных описаний тягот советской жизни – жизни вопреки, обстоятельств не только бытовых, но и творческих, художественных.

Переписка не цельна, не плавна, обрывочна; это многоголосый и нестройный хор. Письма переплетаются, цитируются и обсуждаются в других письмах, перечитываются и хранятся как драгоценный дар – привет из другой жизни. Часть писем словно повисает в пустоте, остается без ответа, а то и вовсе не доходит до адресата. Основные темы, интонации, даже лексика ярко, иногда безжалостно характеризуют авторов – В.И. Качалова, Н.Н. Литовцеву, И.Н. Берсенева, Н.О. Массалитинова, С.Л. Бертенсона, Н.А. Подгорного. Заметно, что тон «москвичей», как правило, более уравновешен, рассудителен, даже если описываемое ужасно и трагично.

Практически единственный опубликованный источник о поездке «качаловцев» – воспоминания В.В. Шверубовича (О людях, о театре и о себе. М., 1976). Они увлекательны и очень подробны (по свидетельству В.Я. Виленкина, и написаны-то они были во многом именно для того, чтобы запечатлеть эту поездку), но, весьма вероятно, искажены как юношеским романтизмом и максимализмом автора (на момент начала гастролей группы ему было 18 лет) или прошедшими к моменту написания мемуаров десятилетиями, так и политическими соображениями. Различия в восприятии происходившего очевидны из сравнения описаний одних и тех же событий юным, в буквальном смысле слова рвущимся в бой человеком и, например, пятидесятилетней Ольгой Леонардовной Книппер-Чеховой. Другой источник гораздо менее надежен – мемуарная книга Л.Д. Леонидова «Рампа и жизнь. Воспоминания и встречи» (Париж, 1955), в нем путешествие артистов Художественного театра описано мельком, даже с некоторым презрением к этим «изысканным и избалованным судьбою людям»: «А когда утроба насытится, тогда снова, как встарь, проснется вдохновение, тогда снова услышим божественный глагол, создадим новый репертуар, повезем его в Европу, в мир, в Пикадилли, в Альказары, в Елисейские поля!..»¹ Письма участников представляют другой взгляд, точнее, целое множество различных взглядов на эту историю.

Чем были для «качаловцев» письма из Москвы, тем они сами становились для многочисленных эмигрантов из России: «У одной моей доброй знакомой, днями бегающей по дешевым работам, а вечерами отдыхающей довольно своеобразно над чудом сохранившейся в переездах истрепанной картой Москвы: “Вот тут Арбат, справа – церковь, Никольский переулок, на углу аптека, а здесь – мы жили”, у этой знакомой на стене карточки: матери, оставшейся в Совдепии, брата, убитого в Добрармии, и В.И. Качалова в Чацком. Пожелтевшие, с потертыми краями – сколько странствий испытал этот последний багаж? Такое соединение для нас понятно. Не актерами, не простым театром были для нас люди со знаком “чайки” – живым куском нас самих, и теперь, кажется, встреча с ними – нежданная радость: точно самих себя нашли. Ведь меньше всего актерского видели мы в этих привычных, слившихся с нами, людях. <...> Для нас, русских без России, такой спектакль небывалое утешение»².

Путешествия «качаловской группы» по миру имели важные последствия и для истории МХТ, и для мировой истории театра. Участники группы, не вернувшиеся в Москву, рассеялись по самым разным уголкам Европы и мира, и где бы они ни оказались, их не покидало сознание того, что они – актеры Художественного театра, носители его идеи: Пражская группа артистов Художественного театра под руководством М.Н. Германовой, Н.О. Массалитинов и Е.Ф. Краснопольская в Болгарии, П.Ф. Шаров в Нидерландах, Р.В. Болеславский в Америке.

Все письма, кроме четырех, отдельно оговоренных, публикуются впервые. Все документы публикуются полностью, без купюр, за исключением первых трех писем О.А. Книппер-Чеховой, адресованных М.П. Чеховой и не относящихся к рассматриваемому периоду, но предвещающих его. Из них даны небольшие выдержки, связанные с планируемой поездкой и дающие картину постреволюционного быта Москвы весной 1919 г.

1

О.Л. Книппер-Чехова³ – М.П. Чеховой⁴

14/27 марта 1919 г.

[Москва]

<...> Есть предложения с половины мая ехать в поездку, поиграть в Харькове etc. ... и тогда, конечно, доберусь до тебя. Но все так неясно, планов много, но что удастся?!.. Терпение приходит к концу. Ни о ком ничего не знаешь. С Сибирью разделены с апреля – скоро год⁵. Лева⁶ не знаю где – на юге. Тетка Елена⁷ уехала со своими в Америку – ни слуху, ни духу. Оля и Ада в мае собираются в Сибирь⁸.

<...> Мы целый месяц живем в температуре 4°, 3°, 5° – не было дров – ужас! Теперь начали топить, и поднимается до 7°. Сидим в шубах и перчатках, и так живет большинство.

<...> Возила с Адой картошку с Мещанской – видишь, какая жизнь. По всей Москве интеллигенты возят в саночках и дрова, и провизию – сплошь. Самая примитивная жизнь. <...>

Оля

Автограф.

НИОР РГБ. Ф. 331. К. 77. Ед. хр. 41. Л. 6, 7, 8.

2

О.Л. Книппер-Чехова – М.П. Чеховой

5 марта (20 февраля) 1919 г.

[Москва]

<...> Читаю письма Антона, взяла из Музея⁹.

Я отупела ко всему. Верно, время такое.

Сейчас, о радость, принесли из Консерватории 15 фунтов хлеба. Ник. Ник. [Соколовский]¹⁰ достал. Когда привозят дрова, такое чувство, точно Иверскую¹¹ привезли...

Не то плакать, не то смеяться. <...>

Оля

Автограф.

НИОР РГБ. Ф. 331. К. 77. Ед. хр. 41. Л. 5об.

3

О.Л. Книппер-Чехова – М.П. Чеховой

29 мая [1919 г.]

[Москва–Ялта]

<...> 1 июня н[ового] с[тиля] я уезжаю с нашими играть в Харьков, и думаем попасть в Крым. Тогда обратно вместе поедem. Я так устала, так мало соображаю, что надо делать, а дела много, надо укладываться, надо устраивать все дела здесь, на Кисловке. На Пречистенском у меня трубы лопнули, топить не будут, так что перспектива самая утешительная.

Оля

Автограф.

НИОР РГБ. Ф. 331. К. 77. Ед. хр. 41. Л. 11.

4

О.Л. Книппер-Чехова – М.П. Чеховой

[Почтовая открытка]

4 июня [1919 г.]

Харьков

Милая Маша, уже сыграли в Харькове, в каком-то необъятном цирке – тысяч десять сбору¹². Приходилось орать просто. В гостинице забастовка служащих, сами убираем комнаты. Я в пакете выношу некую принадлежность, выливаю мочу и приношу обратно – смешно. Едем пока в отдельном вагоне великолепно. 6-го уезжаем в Екатеринослав¹³, 16-го думаю быть в Гурзуфе. [Нрзб.] не видела. Говорят, он доживает последние дни головой.

Целую тебя. Привет всем.

Оля

Автограф.

НИОР РГБ. Ф. 331. К. 77. Ед. хр. 42. Л. 1.

5

О.Л. Книппер-Чехова – М.П. Чеховой

10 мая [ошибка, должно быть 10 июня] [1919 г.]

Харьков

Дорогая Маша, вот уже неделя, как в Харькове.

Не знаю, получила ли ты мое письмо, которое я писала в Москве и которое отправила в Харькове. Не знаю, дойдет ли до тебя это письмо. Если да, ответь сейчас же: Харьков, Городской театр, гастролы Московского Художественного театра.

Мы здесь играем «Дядю Ваню» и «Вишневый сад». Дядя Ваня – Массалитинов¹⁴, Астров – Качалов¹⁵, профессор – Подгорный¹⁶, Соня – Крыжановская¹⁷, Вафля – Павлов¹⁸, няня – Павлова¹⁹, Войницкая – Литовцева²⁰, Гаев – Подгорный, Варя – Крыжановская, Аня – жена Массалитинова²¹, Пищик – Бакшеев²², Дуняша – Орлова²³. Вот новые исполнители, и очень недурные, кроме Ани.

Я, Маша, измучена. Не знаю, где и как я буду отдыхать. Мечта – приехать к тебе. Но не знаю, исполнимо ли. Мы боимся разъединиться, коллективом мы везде проберемся. Мы сюда приехали в своем отдельном вагоне. Или опять уедем в Москву (ужас!), или, может, устроимся под Харьковом, Полтавой. Если так, мечтаю, чтобы ты выбралась к нам, и вместе поедem в многострадальную Москву. Со смертью матери²⁴ у меня как-то прервалась связь с Москвой. Если не получила моего письма, то знай, что моя мать скончалась 16 мая, болела оспой, в сильной форме, и умерла от закупорки вен в страшных мучениях.

Пиши мне немедленно в Харьков.

Прилагаю письмецо Маши²⁵, написанное еще у меня в Москве. Я страдаю от городского шума, живем в ужаснейшем, шумнейшем квартале. Сравнительно с Москвой сытно, по крайней мере «видишь» хлеб. Дорого тоже очень и очень. Мне стало все равно... В Москве даже с ордером не могла купить башмаков, и здесь еле по ноге нашла за две тысячи... Сказка.

Живу здесь с Ниной Николаевной [Литовцевой]. И Дима [Шверубович] здесь. И Вера Николаевна [Павлова] с Цингером и с сыном²⁶, все с женами и детьми, я одна бобылем. Венгерца²⁷, как была... Целую тебя и твоих нежно. Пиши. Ужасно хочу тебя видеть. Обнимаю.

Ольга

Автограф.

НИОР РГБ. Ф. 331. К. 77. Ед. хр. 42. Л. 2–3.

6

Вл.И. Немирович-Данченко – В.В. Лужскому²⁸

[2 августа 1919 г.

Малаховка]

<...> Самое сенсационное последних дней – приезд Подгорного. Он пробрался из Украины, сделав 60 верст пешком, пробирался что-то 9 или 10 дней.

Остальные уехали из Харькова в Крым. Кажется, просто купили по купе в международный вагон и поехали²⁹. Словом, там путь чист и свободен. Уехали они в надежде на скорое естественное свидание, vous comprenez*? Они надеются, что мы все поедем туда, на юг, так как там будет и теплее, и светлее, а здесь, даже при полном повороте на 360 градусов «сезона не будет»...

Рассказывать долго, хотя тоже очень интересно. Но факт тот, что я в их возвращение не только в половине августа, но и к октябрю не верю! И в то, что мы туда уедем, вообще не верю.

Подгорный и все наши были свидетелями не только занятия Харькова, но и встречи и оваций. Сам Деникин³⁰ был в театре и даже рассказывал лично им, лицом к лицу, о своих планах и расчетах. Вот они и рассудили, что месяца через два можно будет легко встретиться, но так как Москва зимой не будет подготовлена для сезона в смысле топлива и провианта, то лучше будет нам поехать туда. А Леонидов (impresario) тем временем заарендует театры.

Вы понимаете, что такие легкие перспективы я не имею права класть в основу планов. Я должен быть готов ко всему: и к повороту на 360°, и к поворотам на 180, и к стоянию на месте, и даже к повороту совсем в другую сторону.

Надо, впрочем, заметить, что я уже готовился в своих тетрадках к отрезанности от Москвы харьковцев. Так что приезд Подгорного и его сообщения не поймали меня врасплох, а только всколыхнули мою энергию, и я через ночь уже рисовал весь план действий. <...>

Впервые опубл.: *Немирович-Данченко Вл.И.*

Творческое наследие: В 4 т. М., 2003. Т. 2. С. 604.

* Понимаете ли? (*фр.*)

7

О.А. Книппер-Чехова – М.П. Чеховой

[Почтовая открытка]

9 августа [1919 г.]

Милая Маша, я ехала два дня до Евпатории³¹. Автомобиль ломался через каждые 10, 15 верст. Было глупо, досадно. Приехала, разбитая, иззябшая, в 9 часов вечера в Симферополь. На другой день села в теплушку в 4 часа дня и сидела не вставая до 1 ½ часа ночи; поезд отошел в десятом часу только; уйти с места нельзя было, сидела на узкой дощечке, и прислониться нельзя было. За извозчика на дачи заплатила 120 р. Приехала точно в заколдованное царство, при луне все незнакомое, все уже спит. Целую тебя крепко, привет Ивану Павловичу [Чехову]³².

Оля

Автограф. НИОР РГБ. Ф. 331. К. 77. Ед. хр. 42. Л. 7.

8

О.А. Книппер-Чехова – М.П. Чеховой

[Почтовая открытка]

15 августа [1919 г.]

Симферополь

Была сегодня у обедни в соборе, служил архиерей, поминала тебя в своих молитвах, милая Маша. Живем с Качаловыми в частной квартире. Когда уже устроились, пришел сын Семенковичей³³ предлагать мне комнату у своей матери, но было уже поздно. Там поселились Берсеневы³⁴ и Массалитиновы. В Евпатории кончили, все благополучно. Я успела брать песочные и солнечные и теплые морские ванны – это там замечательно. Здесь мы кончаем 20-го. В Евпатории познакомились с Третьяковым из Таганрога, который помнит и знал твоего отца³⁵ и Антона. Его отец был, кажется, старостой собора³⁶. Нина Николаевна [Литовцева] и Василий Иванович [Качалов] шлют тебе привет и поздравления³⁷. Кланяйся всем. Целую крепко.

Оля

Автограф.

НИОР РГБ. Ф. 331. К. 77. Ед. хр. 42. Л. 8.

9

О.А. Книппер-Чехова – М.П. Чеховой

[Почтовая открытка]

20 августа [1919 г.]

Милая Маша, сегодня мы кончаем в Симферополе, завтра уезжаем в Севастополь³⁸, вероятно. Поместимся с Качаловыми у Дорошевича³⁹. Здесь было почему-то приятно. Славный городок, самочувствие хорошее. Играть не тяжело. Только ветер бушевал все дни. Сегодня пойду посмотреть мех – норка, палантин, а то, если застрянем, ничего нет, ни платьев для сцены, ни тепла для улицы, – мехом все прикроешь. Я все время в тревожном состоянии, думаю о своих «детях»⁴⁰. Видела Радакова⁴¹.

Если все пойдет правильно, думаю быть в субботу в Ялте. Где ты будешь? Телеграфируй – Городское Собрание, Севастополь. Целую.

Оля

Автограф.

НИОР РГБ. Ф. 331. К. 77. Ед. хр. 42. Л. 9.

10

О.Л. Книппер-Чехова – А.К. Книппер

17 сентября 1919 г.

Гурзуф

Адуша, дорогая, милая, если бы только эти строки дошли до тебя! Если бы ты знала, как я мучаюсь за вас всех! Спешу написать хоть несколько слов. Лева [Книппер] жив, здоров, жил со мной две недели в Крыму, теперь пишет изредка. Мы живем все в Гурзуфе, репетируем, работаем⁴². Тепло, купаемся.

Когда мы все соединимся! Ада, дорогая, продавай все, что найдешь нужным, только не нуждайся с Олей [О.К. Чеховой] в самом необходимом. Продавай и мои, и бабушкины вещи, умоляю, только будьте сыты. 28-го мы уезжаем в Ростов⁴³, а там что Бог даст.

Если бы я получила от тебя весточку! Где ты живешь? Как д[ядя?] Володя⁴⁴, Николаша [Н.Н. Соколовский]? Где [нрзб.] бы моя квартира! Даже не знаю, что писать. Мысленно крещу вас, целую, обнимаю крепко. Кланяйся всем <...>

Володю и [нрзб.], Николашу целую. Смерть бабушки ощущаю острее и ужаснее. Как могилка ее?

У Маши [М.П. Чеховой] нарывы под мышкой – страдает.

Еще раз целую. Христос с тобой.

Твоя Оля

Автограф.

НИОР РГБ. Ф. 331. К. 78. Ед. хр. 34.

11

О.Л. Книппер-Чехова – М.П. Чеховой

[Почтовая открытка]

9 октября [1919 г.]

[Севастополь]

Милая Маша, мы с трех часов дня в Севастополе. Ночевала у Киста⁴⁵ с Тарасовой⁴⁶ и Верой Николаевной [Павловой]. Бесконечное плавание. Сейчас пьем какао в кафе и через час, верно, уедем. Я-н⁴⁷ с температурой, не выходит, кланяется тебе. Очень было тоскливо уезжать. И куда, и на что мы едем. Целую. Ты не кисни. [Нрзб.] у Вар. Ив.⁴⁸ Привет И.П. [Чехову] и С.В. [Чеховой]⁴⁹.

Оля

Автограф.

НИОР РГБ. Ф. 331. К. 77. Ед. хр. 42. Л. 10.

О.А. Книппер-Чехова – М.П. Чеховой

13 октября [1919 г.]

[Одесса]

Маша, дорогая, если бы ты знала, как мы пострадали от этой дивной морской поездки! От Евпатории до самой Одессы было невероятно грозное бушующее море, на которое нельзя было смотреть без ужаса, леденившего душу. И холод был зимний, от которого меня еще знобит до сих пор. Все страдали. Я терпела в столовой до 12 часов ночи, затем сорвалась в одной блузке, какой-то офицер подхватил меня, вывел, и я сидела на полу среди рвоты часа два в ледяном воздухе, потом отважилась добраться до другой стороны к нашим, они меня укрыли, и мы все, скорчившись на багаже, прикрывшись всем, что было, не смыкая глаз, провели ужаснейшую ночь. Никогда не забуду этого переезда. В Одессе холод, дождь, серое небо, неприветно. Живу я одна на Пушкинской ул., д. 7, кв. 1, в квартире адмирала Степанова. Хозяев нет. Плачу за 2 недели 1000 р., не имею [ни] шкафа, ни зеркала, самовар 10 р., прислуга отдельно. Дороговизна необычайная. Масло 160 р., хлеб 7 р. Я зашла вечером в день приезда (после двухдневной голодовки), съела яичницу, салат картофельный, кофе с пирожком и заплатила 131 р. – чувствуешь?

Мечтаю купить пальто теплое и мех – иначе жить нельзя, а мое серенькое пальто пушу на халатик. В комнате очень сыро и холодно. Одно утешение – великолепный театр оперный⁵⁰, радостно играть. Вчера сыграли «Дядю Ваню» – первый акт в саду. Сейчас спешу писать тебе – наша домоправительница идет на пароход относить письма и наши берет. Вера Николаевна [Павлова] пока у меня, не может найти комнату. Как твои нарывчики? Недаром мне тяжело было уезжать – как здесь ужасно! Вчера в театре был молебен, и я ревела и не могла остановиться. Радуйся, Маша, авторских будешь получать больше 2000 р. в вечер. Целую тебя, Ив. П. [Чехова], Софью Влад. [Чехову], Варв. Ив. [Страхову]. Буду писать.

Оля

Автограф.

НИОР РГБ. Ф. 331. К. 77. Ед. хр. 42. Л. 4.

О.А. Книппер-Чехова – М.П. Чеховой

23 октября [1919 г.]

Одесса

Милая Маша, Лева [Книппер], как всегда, вдруг собрался и едет. Пишу наско-ро. Я здесь сплошь страдаю от ужасного холода, сырости, [нрзб.], ненужности всей поездки в Одессу. Все газетные жида ругают нас⁵¹. Настроение ужасное. Комната мрачная, сырая, ни одной теплой вещи, ни платка, ни буквально ничего. Купила за 5000 р. хорьковый мех и муфту, хоть спину и плечи и грудь греет. Цены необычайные. Встретила Буниных⁵², но не имею возможности попасть к ним – каждый день репетиции и каждый вечер спектакль. Сдали «Вишневый сад», теперь в неделю готовим «Осенние скрипки»⁵³. Неясность будущего ближайшего полнейшая. Здесь

мы до 3 ноября. Ростов наш с декабря, а что мы будем кушать этот месяц – неизвестно⁵⁴. Здесь после газетной ругани не продержимся. Я томлюсь, тоскую. Лева так обрадовалась, что ревела. Получила ли мое письмо? Маша, будь добра, загляни к Михайловой⁵⁵ и спроси ее относительно кружев старых, которые были пришиты к вороту серого шелкового платья, помнишь, которые я купила у Лидии Никитичны⁵⁶? Возьми их у нее, по-моему, она их не отдавала, а если будет оказия, перешли мне их, очень нужны. Половину уже я устроила на платье из «Вишневого сада», и очень хорошо. Я не согреваюсь нигде и никогда. Хриплю, все болит. Ну, довольно скулить. Пиши мне. Получила ли Варвара Ивановна [Страхова] мое письмо? Скажи К.А.⁵⁷, что очень, очень жалею его. Письма посылаю без марок, так как оных в Одессе просто нет. Целую тебя и Чеховых. Обнимаю нежно.

Оля

Спасибо за рецензию – ко времени пришла⁵⁸. Все тебе кланяются.

Автограф.

НИОР РГБ. Ф. 331. К. 77. Ед. хр. 42. Л. 5.

14

О.Л. Книппер-Чехова – М.П. Чеховой

4 ноября [1919 г.]

[Одесса]

Милая Маша, мы все еще в Одессе. Должны были сегодня или завтра выехать, а выедем только 11-го. Не знаю, успею ли я побывать в Аутке⁵⁹. Ты, во всяком случае, приходи на пароход пораньше, посидим и поболтаем у Варвары Ивановны [Страховой].

Адский холод. Теплового ничего нет. Покупаю огромную ротонду чернобурой лисицы весом 7 фунтов, крытую черным бархатом и с чудесной шалью черной лисицы с сединой. Из бархата сделаю платье, мехом подобью свое серенькое пальтецо, а из шали – боа. Но просят 20 000 р., за 15 не отдадут. Застыла. На свой счет купила дров на одну топку – 180 р. Цены бешеные. Ноги не обуты, калоши – 1800 р. Шляпы теплой нет. В долги влезать надо, чтобы одеть себя.

Письмо везут наши передовые, которые завтра отправляются на «Ксении»⁶⁰ в Ростов.

Была у Буниных, очень кланяются тебе.

За «Вишневый сад» ругали меньше, а за «Скрипки» хвалили очень. Меня вообще очень одобряют. Но театр далеко не полон. Играем как в ледяном гроте. Тарасова – очаровательная Аня. У Тамары Дейкархановой⁶¹, где живут Качаловы, – брюшной тиф, хочу Василия Ивановича перевести к нам на эту неделю – он очень мнительный.

Ну, скоро увидимся. Целую, обнимаю. Привет Ив. П. [Чехову] и С.В. [Чеховой], Эрмансам⁶². Я все время в подавленном состоянии духа и потому толстею. Ужасно живу. До свидания.

Оля

Приедем на «Константине»⁶³.

Автограф.

НИОР РГБ. Ф. 331. К. 77. Ед. хр. 42. Л. 6.

23 ноября 1919 г.

[Ростов-на-Дону]

Милая Маша, осложняется наша жизнь. Бранили Одессу, а здесь еще хуже. Ехали ужасно из Новороссийска в грязнейшем III-классном вагоне. В Новороссийске пришлось переночевать, так как наш вагон отняли для военных. Все проводили ночь в каком-то обширном стеклянном павильоне, а несколько наших дам с Качаловым – мы нашли приют рядом с вокзалом в доме служащего. Я с Качаловыми легла в кухне на полу, а наши рядом в комнате тоже на полу. Утром я с Ниной Николаевной [Литовцевой] ушла за поселок на гору, где стоит старая деревянная церковь, кругом зеленая трава, козы, дети с собакой, налево море, и по берегу раскинулся город с многочисленными поселками, и надо всем сияло и горело по-летнему чудесное солнце и заставило забыть все, что пережито было мрачного за последний месяц.

Здесь никаких помещений. Вера Николаевна [Павлова], Тарасова, Крыжановская и я жили четыре дня в какой-то еврейской кухмистерской, в узкой комнате с двумя кроватями. Грязь, воздух ужасный, масса мужчин курящих, играющих в карты, – вообще, семейство из пьесы Юшкевича⁶⁴. Только что кормили хорошо. Теперь меня и В.Н. [Павлову] приютили богатые фабриканты [нрзб.], у которых великолепная мельница. Мы жили в нижнем этаже, бухгалтер уступил нам свой кабинет. От 10 до 2-х шум, ходьба, шелканье счетов, швыряние дверями. После 2-х тишина. Очень тепло, даже жарко, электричества жги сколько хочешь. Хозяйка прекрасные, симпатичные евреи, и, в общем, сносно. Но самое главное бедствие – это то, что реквизирован под банк наш театр, и мы без театра⁶⁵. У нас нет центра, все разбросаны по Ростову и Нахичевани⁶⁶, никого не найдешь. Я до сих пор сижу без своего сундучка. С 28-го даем четыре концерта в маленьком театрике на 500 мест⁶⁷ – это ужасно. Наши главари даже растерялись от такого неожиданного бедствия. Если здесь не выйдет с театром, к Рождеству уедем в Евпаторию. От всего, что происходит на фронте, – ты сама понимаешь, какое у нас настроение⁶⁸. Видела здесь москвичей.

24 ноября. Москвичи злы, все, как Бунин, говорят только об избиении и повешении... Был у меня Кравцов, помнишь, который женат на Врангель⁶⁹? Дача с портиком в Батилимане⁷⁰? На днях иду чай пить к П. Долгорукову⁷¹, там увижу дочь Стаховича⁷² и Машеньку Ливен⁷³. Видела Чебышева⁷⁴. Два дня тому назад издали приказ никого не выпускать из домов в продолжение 3-х дней. Должны были собирать теплые вещи для армии, на другой же день разрешили жителям выходить, но магазины все заперты, и я до сих пор сижу без багажа, так как наши вещи запечатаны в какой-то конторе. Письмо везут с оказией. Целую тебя крепко, мечтаю о Ялте, хочу сбежать.

Оля

Автограф.

НИОР РГБ. Ф. 331. К. 77. Ед. хр. 42. Л. 11, 12.

5 декабря 1919 г.
Ростов[на-Дону]

Дорогая Маша, вчера мы окончили наш злополучный несчастный «сезон» в Ростове. Театр наш реквизирован, и мы устроили только 7 концертов в каком-то балагане на 500 человек. К довершению всех бед накануне первого концерта заболевает Качалов, и четыре концерта проходят без него – читаем двойную порцию я и Германова⁷⁵. 7-го мы должны были уезжать в Екатеринодар, но у Качалова все еще температура, хотя он и читает по вечерам. Муж Тарасовой⁷⁶ лежит в сыпном тифу, жена Берсенева лежит с темп. 40,3 – неизвестно что. И мы уже посылаем срочную телеграмму, что спектакли начнем не раньше 15 вместо 10 декабря. Тарасова мужа не бросит, значит, нет Ани, нет Верочки («Осенние скрипки»). К нам в группу мы взяли брата Москвина – Тарханова⁷⁷, бежавшего из Харькова. Переполнение ужасное здесь. Все мы прививаем сыпной тиф (три раза), причем я полежала в обмороке после первого укола. Живем мы с Верой Николаевной [Павловой] в нашей конторе в тепле и в чистоте, но очень рано нас будит истопник и служащие – но это пустяки. Хозяйева наши очаровательны, кормят нас великолепно, пирогами, гусями, курами и филе. Я толстею необычайно.

Впечатление от Ростова ужасное. Сплошная спекуляция. Походишь по главной улице, и делается противно.

Была у Долгорукова на «чашке чая», видела там Панину⁷⁸ милую, Машеньку Ливен-Конюс. Дочь Стаховича была у меня, но не застала, ужасно я жалею. Сегодня обедаю с Верой Николаевной у Паниной, в их маленькой коммуне (Астров, Юрнев⁷⁹ и она), вечером иду к Чириковым⁸⁰. Завтра к Трубецким⁸¹. Видишь, какая светская жизнь.

Наши думают о выезде за границу, я не очень за сие предприятие. Мне почему-то кажется, что после Екатеринодара мы попадем в Ялту, только молчи. Мы с Верой Николаевной дали обещание отслужить молебен, если это сбудется – ох, как хочется! Помолись.

О Леве [Книппере] ничего не слышу. Веду бессмысленную жизнь. Стыдно. Здесь Яблоновский⁸², весь бритый, смешон. Таня Михайлова⁸³ приходила в уборную.

Сегодня мороз. Вера Николаевна тебе очень кланяется. Сидим с ней, штопаем, читаем, много книг у наших хозяев. Очень кланяйся Софье Владимировне [Чеховой], Ивану Павловичу [Чеховой]. Тебя крепко целую, обнимаю. Будь здорова.

Оля

Пиши: Екатеринодар, театр Берже⁸⁴, мне.

Автограф.

НИОР РГБ. Ф. 331. К. 77. Ед. хр. 42. Л. 13–14.

30 декабря 1919 г.

Екатеринодар

Дорогая Маша, едет в Ялту Вера Николаевна [Павлова], и я бы так и улетела с ней. Что театр! Пока сидим здесь, не играем, так как сегодня запрет выходить на улицу с 9 часов. На праздниках были только два утренних концерта. Бесцельно мотаемся, и Ростов, и здесь. Настроение тяжелое. О Лева [Книппере] ни слуху, ни духу. Уезжая из Ростова, оставила и письмо, и деньги, и все это мне привез на днях Берсенева, каким-то чудом выдравшийся из Ростова. Он ездил туда на несколько дней к жене, которая была при смерти – сыпной тиф, тяжелейшая ангина и рожистое воспаление головы⁸⁵. Теперь ей легче, но перевозить нельзя было, и он расстался с ней, может быть, на очень долго – зависит от судьбы, которая постигнет Ростов. Мы решили сидеть пока здесь. Все стремятся душой в Ялту, но боятся ехать туда на авось. Можешь себе представить, как я мечтаю посидеть в Аутском доме, почувствовать природу, уйти от этой свалки людей, спешащих, суетящихся, кидающихся. Вера Николаевна тебе порасскажет, как ехал Берсенева из Ростова, – сказка. Екатеринодар потерял уже свой милый, уютный, покойный провинциальный вид. Свистопляска и здесь... Цены поднялись сильно. Я с Верой Николаевной живем очень хорошо, комнатка небольшая, но высокая, светлая, хозяйева простые, славные, особнячок их собственный. По вечерам топят печи, и около сидят непременно папаша, мамаша, дочка, кончающая гимназию и учащаяся в консерватории, собачки и кошечка Домка – все это сидит и сумерничает. Вечера пеки картошку в печке. Обедаем в ресторане. Эти дни там ад. Диму Качалова⁸⁶ Берсенева видел в Ростове, он идет с обозом в Екатеринодар. Я, Маша, толстею от неизвестных причин. Положим, у меня три месяца не было дел, и только вчера объявились. Может, это причина. Были у меня Анна и Татьяна Челноковы. Отец их нашелся, оказался в Сербии⁸⁷, и они с матерью собираются туда. Пойду завтра к ним. Климат здесь, говорят, нездоровый, но очень приятный. Очень тепло, хожу в костюме, хотя и морозы бывают, но солнечно в общем. Вымоли у Бога, чтоб мне попасть в Ялту. Целую тебя.

Оля

Очень грущу, что уезжает Вера Николаевна. С ней жилось хорошо. Целуй родственников.

Автограф.

НИОР РГБ. Ф. 331. К. 77. Ед. хр. 42. Л. 15–16.

14 февраля 1920 г.

Екатеринодар

Дорогая Маша, почему я не получила ни одного письма от тебя? За все время нашей разлуки? Даже от Веры Николаевны [Павловой] я уже получила. Ты не пишешь – или письма не доходят?

Судьба нас гонит дальше. Мы каждую минуту готовы сняться с якоря, чтобы ехать в Грузию. Я в отчаянии – от Левы [Книппера] ни слуху, ни духу. Маша, умоляю, если он придет, приголубь его, несмотря на то что он харахор и любит браваду, поговори с ним; я отсюда постараюсь переслать денег для него. Может быть, поедет отсюда Павлуша Табульский⁸⁸ – помнишь, Адин Павлуша? Он был у меня, и если их будут собирать в Крым, то, конечно, он будет у тебя. Я уже думаю, что Лева погиб или попал в плен, я с половины ноября ничего не знаю о нем.

Скажи Вере Николаевне, что у нашего хозяина Александра Никаноровича сыпной тиф, и у офицера Влад. Андреевича тоже, – и все это лежит дома – и я среди этих тифозных. Приятно?

В сумерки сидим у топящихся печек, приезжают все офицеры, друзья Ниночки, [*дефект текста*] что полковник, который жил у нас, умер от сыпного тифа. Славный он был, все сидел по вечерам, пасьянс со мной раскладывал. Маша, а летние мои вещи все у тебя! Вот не везет! Я так надеялась попасть в Крым. Боже, когда же кончится это скитание! Спешу, толком ничего не напишу, сейчас узнала, что кто-то едет. Наши все здоровы, заработали мы очень хорошо. Теперь на очереди «У жизни в лапах»⁸⁹. «Мудрец»⁹⁰ имел успех большой.

Напиши на всякий случай: Тифлис, гастроли Московского Художественного театра, – дойдет. Не поленись, ведь я только через Веру Николаевну знаю, что делается в Ялте. Я очень тоскую, мучаюсь. Целую, обнимаю всех вас.

Оля

Автограф.

НИОР РГБ. Ф. 331. К. 77. Ед. хр. 43. Л. 1–2.

19

О.Л. Книппер-Чехова – М.П. Чеховой

[после 14 февраля, до 5 марта 1920 г.]

[Новороссийск?]

[Начало письма отсутствует.]

Получила письмо от Сережи Чехова⁹¹ из-под Ростова, но не успела ответить, уехали из Екатеринодара. Родители его, кажется, в Таганроге⁹². В другое время мне было приятно слышать кругом итальянский говор, песенки, а сейчас противно.

Знаешь, Мирон⁹³ уехал в Грецию – увы! Может быть, больше и не встретимся. Удивляюсь, повторяю, как я не получила ни одного письма от тебя. От Мирона я получила и в Ростове, и в Екатеринодаре. Ну, будь здорова, а вдруг весной мы будем в Крыму! Как твои домашние? Передай им мой поцелуй и приветы, и всем, кого знаю. Знаешь, я в Екатеринодаре познакомилась с арфисткой, которая давно-давно играла в женской гимназии для Антона Павловича, и она мне сыграла ту вещь, которую она играла ему.

Целую, трудно писать.

Оля

Автограф.

НИОР РГБ. Ф. 331. К. 77. Ед. хр. 43. Л. 3.

5 марта 1920 г.
Новороссийск

Маша, милая, вот уже две недели, как мы живем в теплушке и стоим на опасном пути. Не можем уехать. Вчера наконец получили билеты и 7-го или 8-го отплываем на Поти⁹⁴ и далее в Тифлис. Катимся, а куда – ничего не знаю.

Приспособились и к жизни в теплушке. Сидим на вещах, готовим на печке, которая стоит посреди вагона и греет нас, стираем белье, устраиваем баню, моемся теплой водой. Несмотря на неуютность и незавидность нашего положения, по вечерам смеемся благодаря комику нашему Павлову. Чувствую, что для меня будут ужасные минуты, когда пароход отойдет и мы уедем в Грузию с заграничным паспортом! Живу ничего, на народе, среди шума, писка детей, суматохи. Одной оставаться с мыслями было бы ужасно! Точно меня судьба отрезала от всего, с чем я была связана всю жизнь. Приедем в Тифлис совсем без денег, так как наши деньги там ничто. Берсенев сбился с ног, устраивая наш отъезд, – это было очень трудно. Картина Новороссийска неопишима! Чувствуется горячка, необычайный трепет, все летит, спешит с озабоченными физиономиями. Пароходов отходит мало. На опасном пути образовался прямо городок, столько теплушек с беженцами; по утрам мужья идут за дровами, за водой, мы убираемся, кипятим воду. Несколько дней дул страшнейший норд-ост, жутко было спать, казалось, что опрокинется вагон. Сейчас тепло, хожу в шелковом костюме.

Маша, письмо это везет Михаил Павлович Михайлов⁹⁵, помощник нашего Леонидова⁹⁶. Он едет к жене в Ялту и будет пробираться в Грузию. Если он поедет, повидайся с ним и его женой и упроси ее захватить хоть что-нибудь из моих летних вещей. Если бы можно было мое любимое кустарное зеленое платье, блузки и непременно фанзовую кофту, юбка со мной, и филейную пальтошку, вообще, что можно. Белый костюм – Бог с ним, жаркий. Сама увидишь.

7 марта.

Кончаю письмо уже на пароходе. Едем в III классе, как моветки⁹⁷ совершенно. Пароход «Прага» итальянский. Я как вошла на пароход, так и заплакала – очень уж тяжела мысль о нашей родине, противен вид светских, прекрасно одетых иностранцев.

Маша, если Михайлов передаст денег тебе, оставь их для Левы [Книппера], если он не погиб и в случае, если бы он очутился в Ялте. Боюсь, что Михайлов не придет на пароход и я не передам с ним письма и денег. Умоляю тебя, в случае, [если] Лева зайвится, помоги ему найти хоть какой-нибудь заработок, он ведь может жить в Гурзуфе, попроси [нрзб.] от моего имени помочь ему в смысле заработка. Умоляю!

Оля

Автограф.

НИОР РГБ. Ф. 331. К. 77. Ед. хр. 43. Л. 4, 5.

21

О.Л. Книппер-Чехова – М.П. Чеховой

23 апреля (6 мая) 1920 г.

Тифлис

Государственный театр⁹⁸

Милая Маша, пишу поздно ночью, узнала, что завтра кто-то поедет в Крым.

Получила ли ты мое письмо через Врангеля⁹⁹? Нет ли Левы [Книппера] в Крыму? Дай знать как-нибудь, ведь сюда едут из Крыма все время, слышишь?

Ничего ни о ком не знаю.

Здесь весна, море цветов, эlegantный город, все есть, хотя и дорого. Я сначала просто ошалела. Комната у меня большая, высокая, окна прямо в сад и на горы, городского шума не слышно.

Что мой Гурзуф¹⁰⁰? Напиши.

Играем здесь с приятностью, чудесный театр, уборные, отношение замечательное. Чествуют нас без конца, все пиры, речи, точно в сказке течет внешняя жизнь... а в душе все что-то мешает отдаться этой волне праздничной.

Получила письмо от Жоржа из Батума¹⁰¹, ответила ему, все думала, что он приедет.

Скажи Л.М. Браиловскому¹⁰², что был у меня его брат, спрашивал о них, ибо 3 года ничего не знает о них.

Судейкин и Сорин¹⁰³ уехали за границу. Я живу в одном этаже с московскими Джамгаровыми¹⁰⁴, Джанумовыми¹⁰⁵.

Какой чудесный город! Какой он сейчас зеленый, свежий, как все цело! Сердце бьется, когда видишь бельевые корзины лиловых ирисов, рядом ярко-желтые баранчики¹⁰⁶, кусты мимозы, необычайная сирень, лакфиоли, а фиалки какие были – все улицы пропитаны были ароматом. Я, собственно, никогда не была весной на юге. Сегодня именины моей хозяйки – на столе стояли белые розы, ландыши, незабудки, маки, красные гвоздики, желтые ромашки, лиловые ирисы...

Вчера приехал студент, который в марте еще был в Москве. Вез нам письма – и их отобрали. Волнуются там за нас, хотя не все «высшие» мягко относятся к нам.

Навещал меня Лазаревский¹⁰⁷, спирт, много болтал, объяснялся в любви к Ивану Павловичу [Чехову]! Станный человек! Завтра уезжает в Севастополь и дальше. Маша, пришли весточку с кем-нибудь, умоляю. Где Лева? Зайди к Вере Николаевне [Павловой], поцелуй ее от меня, скажи, что я ее вспоминаю.

Крепко целую тебя, И.П. [Чехова] и С.В. [Чехову].

Оля

Автограф.

НИОР РГБ. Ф. 331. К. 77. Ед. хр. 43. Л. 6–7.

22

М.П. Лилина¹⁰⁸ – В.И. Качалову

9 мая 1920 г.

Дорогой, милый Василий Иванович, меня уверяют, что это письмо дойдет до вас и что даже через месяц я получу ответ. Мне и это кажется большим, несбыточ-

ным счастьем, и я не совсем верю, что все это сбудется¹⁰⁹. Приехал какой-то приятель артиста Баратова¹¹⁰ из Второй студии и говорит, что видел вас всех 27 марта в Тифлисе; а еще приехал какой-то Томашевский¹¹¹ и говорит, что видел вас 3 недели назад¹¹², это значит на Пасху, что вы все живы и здоровы и что дела ваши блестящи, но что вы все тоскуете по Москве! Правда ли это и хотите ли вы действительно вернуться? Если да, то это очень легко сделать. Здешние власти могут дать всякие бумаги, разрешающие вам въезд в Москву. Когда Владимир Иванович [Немирович-Данченко] делал проект поездки за границу с «Федором», «Дном» и оперетной «Анго»¹¹³, то, когда он просил разрешения выезда, то ему поставили условием привезти с собой обратно Книппер и Качалова, потому что в то время (это было перед Пасхой) шли упорные слухи, что Книппер, Качалов и Александров находятся в Париже и выступают в каком-то «Cabare Buffe». До вашего отъезда из Екатеринодара мы имели очень точные сведения о вас; так что, когда пришло письмо ваше к Марии Алексеевне¹¹⁴, мы могли эти слухи проверить, но потом пошли догадки, говорили, что ваша группа раскололась, и много врали; но теперь, слава Богу, мы опять напали на ваш след. С чего начать, что рассказывать, что может вас всех больше всего интересовать, не знаешь: начну с театра: несмотря на холод, полуголод, скудность материалов, в наших трех театрах были новинки. 1-я – «Балладина» в Первой студии¹¹⁵. Балладину играла Сухачева¹¹⁶ (так как Фаина со своим противным Александром¹¹⁷ уехала в Уфу), и играла очень хорошо. Во Второй студии очаровательно прошел «Узор из роз»¹¹⁸, кто видел Крыжановскую¹¹⁹, так не хотел сравнивать с ней Молчанову¹²⁰, но тот, кто не видал Крыжановской, удовлетворился вполне Молчановой, правда, она была очень мила, трогательна и стильная. Наконец с большим трудом и со всякими препятствиями был рожден нашим театром «Каин»¹²¹ с Леонидовым¹²² в роли Каина; Люцифер – Ершов¹²³; Ада – Коренева¹²⁴; Адам – Знаменский¹²⁵; Авель – Гайдаров¹²⁶; Селла – Молчанова; Ангел – Подгорный; и, о ужас! Ева Шереметьевской¹²⁷ ужасная; она была акушеркой, которая приняла Еву из ребра Адама, но, конечно, – не Евой. В общем, состав слабый, но Ершов и Коренева превзошли ожидания, и хотя вся публика стонала и плакала о том, что Люцифер не Качалов, все-таки отдавали дань его молодости и поражались его исполнением Люцифера. Наконец вчера мы были приглашены в первый раз на первую генеральную «M-me Angot»¹²⁸. Вся работа шла при закрытых дверях, и надо сознаться, что благодаря тому, что подобраны хорошие голоса, вышколены актеры, прекрасный хор, получается приятный, веселый, успокоительный спектакль, конечно, без всякой опереточной пошлости. В роли Анго – Невяровская, Помпоне, ее жених – Щавинский¹²⁹, Л'Анж – Бакланова¹³⁰, отлично поет, играет, носит костюм, идет первым номером. Анж Питу – Веселовский из Большого театра¹³¹, маленький, невзрачный актер, но с очаровательным голосом; Ларивадьер – наш Кудрявцев¹³²; вторым номером, сейчас же после Баклановой. Поляки, лишенные своих опереточных штучек, побледили, потеряли шампанское, но, может быть, это только временно. Я не знаток, но все говорят, что хор исключительный. Ну, вот вам картина нашего сезона, который весь продержался на трех пьесах нашего репертуара и нескольких пьесах Первой студии¹³³; но когда уехала Первая студия (на Пасху)¹³⁴, захворал Леонидов, и за ним и Константин Сергеевич [Станиславский]¹³⁵, то 2 недели играли только «Федора» и «Дно», можете себе представить, что делалось с Москвиным¹³⁶!

Мать Марии Николаевны [Германовой] и брат ее¹³⁷ вполне благополучны и не терпят нужды, они как-то были в театре. Шлю Марии Николаевне привет сердечный.

Благодаря Богу, несмотря на суровую зиму, у нас потерь в театре нет, все живы; очень сдала Раевская¹³⁸, много хворала и халтурила; побледнела Коренева, плохо выглядит Ершов; худ Лужский и Подгорный, а остальные ничего. Вишневский¹³⁹ толстый, Котик¹⁴⁰ цветет, как пион, молодежь выглядит хорошо. Конечно, поддерживаются не театральным жалованьем, а халтурами и концертными пайками; другие продают имущество, и к этим последним принадлежу и я; продаю много и вошла во вкус. Появились магазины, которые берут за процент вещи на комиссию, и это очень удобно. Мы, главное, довольны тем, что нас не выгнали из дома и что можно не мучиться переездом. Зиму мы не мерзли, а ели все ту же капусту, картошку и пшенную кашу; похудели очень, но здоровы и желудки в порядке. Вот кто плохо выглядит – это Москвин, издергался и перехалтурился, все копил, чтобы отдохнуть летом, и себя не щадил; теперь просит себе отпуск до октября и едет в деревню. Перед Пасхой у нас было большое волнение: вдруг Немирович придумал увозить большую часть труппы в Лондон и Париж, а меньшую часть, то есть «Каина» и «Дядю Ваню», оставить в Москве; причем предполагалось, что Вы тоже за границей к ним присоединитесь и что пробудете за границей год, а через год вы все вернетесь в Москву, а мы с «Каином» и «Дядей Ваней» поедем на ваше место. Ну, нам, остающимся, этот проект очень не понравился, мы возмущались и протестовали, да и на театральном съезде этот вопрос не прошел, и семь голосов против пяти запретили выезд МХТ из Москвы¹⁴¹, и, стало быть, мы опять все сидим на месте. Неужели Вы не приедете осенью, неужели мы еще целый год не увидим вас, неужели распалось зерно, дорогое зерно нашего МХТ. Сердце замирает и ноет, когда думаешь об этом, и тоскливо и безнадежно смотришь на будущее.

Передайте Книпперуше [О.А. Книппер-Чеховой], что ее тужилки¹⁴² беспрепятственно ходят к нам в театр – все здоровы. Ада [Книппер] и Гаврюша¹⁴³ тоже. Ада похудела – очень много работает, но сейчас воспрянула духом, потому что получила письмо и телеграмму от матери¹⁴⁴, они уже в Омске и пробираются в Москву. Оля [О.К. Чехова] выходит замуж за этого австрийского писателя¹⁴⁵, который за ней давно ухаживает. Миша Чехов ушел от нас и опять вернулся в Первую студию и уехал с ними в Харьков¹⁴⁶. Зоя сибирячка¹⁴⁷ живет где-то под Москвой, открыла театральную студию, режиссирует «Потонувший колокол» и сама играет Раутенделейн¹⁴⁸. Скажите Николаю Осиповичу [Массалитинову], что сестра его на днях уезжает с Показательным театром¹⁴⁹ в Кисловодск и надеется добраться и до вас. Теперь о Ваших, все живы и здоровы, квартира и вещи неприкосновенны, на квартире вашей живет Саша с братом и Гольдман¹⁵⁰ с женой. Провизию всю понемногу Лидия Стахивна¹⁵¹ отдает Александре Ивановне¹⁵², чтобы поддержать ее, а то ведь на жалованье не просуществуешь. Я видела Александру Ивановну на Пасху, она заходила ко мне утром, мы с ней пили кофе, говорили о Вас, а потом она написала Вам длинное письмо, приложила карточку Наташки¹⁵³, которая очень выросла и похорошела, и я передала это письмо вместе со своим Успенской, так как, уезжая в Харьков, Успенская уверяла, что так или иначе доставит вам письма наши¹⁵⁴. Лида Санина не успела сегодня приготовить Вам письмо, но пошлет Вам все подробности о Ваших делах с В.О. Массалитиновой. Александра Ивановна ужасно похудела, но она говорит, что

не голодала, а что это главным образом от тоски и от беспокойства за вас троих. Здоров ли Дима [Шверубович]? Храни его Бог. Агапитова¹⁵⁵, смешная, ходит на «Дядю Ваню» каждый раз и страшно волнуется, и дает всякие советы, и хочет привести в исполнение план Книппер и идти на Кавказ пешком. Кончать надо, а то не успею доставить письмо Зуевой во Вторую студию¹⁵⁶; она будет собирать для вас корреспонденцию. Ради Бога, пишите, ничего не бойтесь; нам никаких неприятностей через вас быть не может. Пишите побольше о себе, о здоровье, о настроении, или, может быть, вы уже не любите бедную старую Москву и вам ни до нее, ни до ее обитателей нет дела. И я, как Соня в «Дяде Ване», твержу: «А мне грустно, что они уехали» и «Когда же мы увидимся». Дорогой Вася, весной я вам много писала, но письма, вероятно, застревали, а вот от Вас всю зиму ни с одной оказией не получила ни строчки, это не упрек, а глубокая, искренняя тоска.

Обнимаю дорогую Книпперушу, без которой я в театре осиротела. Кротко и нежно целую Вас, Нину Николаевну, Диму и всех, всех товарищей. Скажите Бертенсону¹⁵⁷, что я переписывалась с его матерью и давала ей все сведения, которые имела про вас. Нам писали, что Павлова не с вами, правда ли это? 2 мая праздновали 50-летний юбилей М.Н. Ермоловой¹⁵⁸, торжество было на всю Москву. К 12 часам дня все театры со знаменами подошли к ее дому и пропели ей славу, неистово кричали ей ура и, когда она вышла на свой балкон и от волнения беспомощно замахала руками, то буквально все заплакали, а она от волнения даже не могла говорить, а когда немного оправилась, спросила только: «чем я заслужила?», и тут все закричали «всем, всем», и опять ура и слава, и все проходящие останавливались к нам, так что образовалась огромная толпа, которая кричала, хлопала в ладоши и плакала. А вечером в Малом театре ее чествовали от 4 часов дня до 1 часу ночи. Я не была, но говорят, что было замечательно. А теперь еще раз, под конец, целую Вас одного от глубины души, от всего грустного сердца, со всей моей нежностью к Вам.

М. Алексеева

Все наши шлют вам нежные приветы.

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 1071.

11 мая 1920 г.

Тифлис

Милая Маша, посылаю 12 338 р. донскими¹⁵⁹ – все думаю о Леве [Книппере], в случае [если] он явится к тебе, дай ему от меня, пригодится.

Мир Грузии с Советской Россией¹⁶⁰! Приблизит это нас к России?! К Москве?! Мне иногда кажется, что приеду в Москву, и нет у меня там угла. Что Мисхор? Продала ли?¹⁶¹ Как вы справляетесь с дороговизной? Трудно. Здесь тоже все дорого.

Устаю. Играю каждый день, и репетиции «У жизни в лапах» каждый день¹⁶². Пока все полно. Открывали «Вишневым садом»¹⁶³. Где будем летом – не знаю. Все жду, не будет ли вестей из Москвы.

Странно, что от тебя почти ½ года ничего нет, не знаю, что и думать.

3/16 мая год со смерти мамы, и я панихиду буду заказывать накануне, так как 3 мая утром «Дядя Ваня», вечером «Вишневый сад».

Спешу, перо не пишет.

Лазаревский все ходит, чепуху несет.

Целую тебя, и Софью Владимировну [Чехову], и Ивана Павловича [Чехова].

Пиши.

Оля

Автограф.

НИОР РГБ. Ф. 331. К. 77. Ед. хр. 43. Л. 8–9.

24

К.Л. Книппер¹⁶⁴ – О.Л. Книппер-Чеховой

30 мая 1920 г. (День святой Троицы)

Москва

Дорогая моя Оля!

Волею судеб сижу в твоей комнате и, уезжая завтра обратно в Сибирь (Омск), пишу тебе несколько строк.

Я не знаю, увидимся ли в жизни этой с тобою, а если увидимся, то когда. Ведь неизвестно, кто из нас двоих уцелеет в создавшейся тяжелой жизненной обстановке и насколько. Мать [А.И. Книппер] умерла – узнал об этом только в апреле этого года в Омске из письма Володи¹⁶⁵. Где Лева [Книппер], мой сын и единственный, милый мой мальчик, по ком скорбит и сильно тоскует его мать, – я не знаю.

Я крепко всегда был привязан к тебе, Оля; не могу отрешиться от чувства, что все, что у меня осталось от родного дома, от всей моей жизни – это ты. Мне хочется сказать тебе, что крепко тебя, сестра моя, люблю, всегда о тебе помню и никогда не смогу забыть.

Дай Бог свидеться, дай Бог несколько спокойных годов наступающей старости провести рядом с тобою, моя дорогая. Будем надеяться на лучшее для нас и всех, будем этим пока жить.

Олю [О.К. Чехову] и Аду [Книппер] застал в сносных условиях (нет такой девушки, как Ада!); Володя с Габриэлей¹⁶⁶ – тоже. Уезжаю с Лулу [Л.Ю. Рид] и маленькой Олечкой [О.М. Чеховой] в Омск – я назначен начальником Омской железной дороги, но обещано перевести меня в Россию. Чуть не попал в начальники округа всех Сибирских железных дорог и водных путей, был в этой роли две недели, но удалось от этой тяжести освободиться. Ада тебе все опишет.

Просил Володю и своих всякое мамино достояние без тебя не транжирить; Ада твое добро держит крепко – все цело.

Обнимаю тебя сердечно, крепко и верю, верю, верю, что увижу тебя.

Крепко любящий тебя брат

Костя

Адрес: г. Омск, Управление Омской дороги, инженеру К.Л.К.

В Москву теперь не приезжай!

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. К.-Ч. Ед. хр. 2732.

Дорогой и горячо любимый Константин Сергеевич!

Какие бы до Вас ни доходили слухи о нас – знайте одно, что думы и мысли наши заняты только Вами и дорогим нашим театром. Лично я могу сказать Вам – мой дорогой учитель – только одно. Я перед Вами прав – я дал себе клятвенное обещание, чего бы это ни стоило – сохранить нашу группу, удержать ее при всех невзгодах и доставить в Москву. И благодаря Богу многое уже сделано. Бог послал мне испытание – заболела тифом сыпным жена Ольга Николаевна – я должен был оставить ее в клинике в Ростове – а сам с трупной уехать в Екатеринодар. Кончил спектакли в Екатеринодаре 23-го декабря – приехал за Ольгой Николаевной в Ростов за два дня до падения Ростова – застал ее в ужасном виде – тиф осложнился ангиной, от которой она едва не умерла, и, наконец, рожистым воспалением лица и головы. Накануне моего приезда, ночью она была при смерти. Я пробыл с ней половину 26-го декабря, а в четыре часа дня должен был уйти пешком из Ростова, так как город обстреливался снарядами, и через три часа был занят советскими войсками. Этого дня я никогда не забуду в жизни своей! Я должен был оставить жену и не мог оставить дело и товарищей, потому что я был необходим им. Настроение у них было паническое. Еще в Харькове я взял на себя трудную, ответственную перед МХТ задачу – руководить нашей группой – вести все дела – и во имя этой задачи я должен был пойти на все личные лишения.

Благодаря Богу нам удалось пройти живыми и здоровыми и сохранить не только наши жизни, но и работоспособность. В нашей группе М.Н. Германова. Была и играла Аню в «Вишневом саду» и Верочку в «Осенних скрипках» – А.К. Тарасова (в Одессе), но теперь она должна быть матерью и поэтому отстала от нас. Кроме того, у нас в группе М.М. Тарханов-Москвин (играет Мамаева и Епиходова). Наш репертуар: «Вишневый сад», «Дядя Ваня», «Братья Карамазовы», «На всякого мудреца...», «У врат царства», «У жизни в лапах», кроме того, с Тарасовой играли в Одессе – «Осенние скрипки» – имели большой успех. За все время мы ни разу не пошли ни на один компромисс. Мы высоко держали имя дорогого театра – у нас есть целый ряд доказательств этому. Держались все дружно. Никаких сепаратных, халтурных выступлений не допускали. Материально были обставлены прекрасно. Дисциплину и порядок привозили в каждый новый театр, и всегда уезжали, оставив к себе любовь и громадное уважение к нашему театру. Работа с Владимиром Ивановичем и близость моя к нему не пропали для меня даром – во всех трудных и сложных вопросах я старался себе ответить, как бы поступил Вл. Ив., – и поступая так – выходил из положения удачно. Приемами и способами Вл. Ив. говорить с людьми – а особенно с актерами – мне удавалось улаживать многое. Ваше же имя, дорогой наш, любимый учитель, было нашей путеводной звездой. Вы и Вл. Ив. нас спасли и удержали на высоте, достойной ваших истинных учеников. Линия нашего поведения была и есть та, которую в свое время объявил Московский Художественный театр – оставаться вне политики. Доказательств тому, что это так, – у нас тысяча! Сейчас мы живем и работаем в Тифлисе в спокойной обстановке. Успех как художественный, так и материальный, громадный. Прием нам оказан – исключительный. Отзывы о наших

спектаклях великолепные. Пресса называет наши спектакли Весенним праздником! И расточает нам без конца похвалы¹⁶⁷. Мы тоскуем по Вам ужасно. Мучаемся и каемся, что своим отъездом взвалили на плечи дорогих товарищей громадную работу. Клянемся искупить свою вину. Возьмем предстоящий сезон на свои плечи – а Вы все, дорогие, отдохнете – это наше горячее желание и это наша надежда. В первых числах августа двигаемся в Москву! Получили письма из театра, и это был величайший радостный день за весь год. Читали письмо Марии Петровны – и у всех на глазах были слезы – дорогая, милая, любимая Мария Петровна!

А прочли короткую записочку Ивана Михайловича [Москвина] и все заплакали – стало так тоскливо и больно без вас всех. Если бы знали, как мы все любим Вас и тоскуем.

Горячо целую,

Ваш И. Берсенеv

Всех целуем – Леонидова и Москвина горячо, горячо!

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. К.С. Ед. хр. 7264.

26

М.П. Лилина – О.Л. Книппер-Чеховой

[1920]

Моя дорогая Книпперуша!

Писала Василию Ивановичу [Качалову] три или четыре раза, и ни словечка в ответ не получила! Почему, не понимаю. Пишу теперь Вам, и может быть, обмолвитесь словечком, ведь Аде Вы писали, не сумлевайтесь ни в чем и напишите мне. Если Вы не вернетесь осенью, наш сезон трещит на будущий год. Леонидов разнервничался и, может быть, не станет играть Каина. Москвин взял отпуск до ноября. Так что мы остаемся с «Дядей Ваней» и больше ничего. Сами судите, следует ли вам мешкать и еще оставаться. Для вашего приезда бумаги можно получить легко.

Настенька, которая меня одевает, Вас крепко целует и я тоже. Все здоровы и у нас и у вас. К.Л. [Книппер], Лулу [Л.Ю. Рид] и маленькая Олечка жили тут 10 дней на радость Аде и Оле, которая выходит замуж за Рудольфа¹⁶⁸.

М. Алексеева

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. К.-Ч. Ед. хр. 3435.

27

М.П. Лилина – О.Л. Книппер-Чеховой

[до 27 июня 1920 г.]

Москва–Батуми

Дорогая Олечка, простите за карандаш – это для скорости. Целую Вас, моя хорошая, люблю Вас, очень грущу, что Вы меня не вспомнили ни в одном Вашем письме к Аде. Ада много работает, но выглядит молодцом. У нее была большая радость, так как приезжали Лулу, Костя и маленькая Олечка, которая, говорят, стала

очаровательна. Большая Оля уехала с мужем за границу, и бедная Ада совсем одна, но зато занимает среди инженеров видное место. Я уже писала и послала Вам с оказией длинное письмо, там много было про театр и оперетту¹⁶⁹. Интересно, как Вы будете на нее реагировать. Ради Бога, пишите. Тоскуем о Вас ужасно. 27-го июня кончаем и едем на один месяц в санаторий, больше некуда деваться. Наши почти все разъехались, Москвины в Кашире, Вишневские в Абрамцево, Муратова и Раевская в Малаховке, многие уехали на лечение на Кавказ, кого мы соберем в августе, неизвестно. Немирович пока в Москве, уже мечтает о второй Комической Опере, пойдет «Богема» или «Кармен», с какими силами, не знаю. У кого действительно замечательный голос – это у Веселовского – артист Большого театра, который в «Анго» поет Анжа Питу, пожалуй, забьет Собинова. Говорят, Собинов умер от сердца в «Сагмен»¹⁷⁰. Правда ли? Олечка, пишите, пишите.

Костя, дети вас всех целуют. Весна у нас с марта месяца, жарко, почти нет дождей, так что все время вспоминала Одессу, Киев и чувства, похожие на нежные, изящные цветы¹⁷¹. Боже мой! Когда же мы увидимся; сидишь, как Изора в башне. Тоска, тоска, Алиса!¹⁷² Постараемся дождаться осени и всех вас. Игорь сделался актером¹⁷³, он сдал один отрывок очень удачно и поступил во Вторую Студию. Целую и люблю.

М. Алексеева

Всем, всем нашим приветы и поцелуи.

М.

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. К.-Ч. Ед. хр. 6044.

22 июня 1920 г.

Дорогой мой милый друг Василий Иванович, в прошлом году приблизительно в это время Вы мне писали¹⁷⁴: «Почему Вы не хотите меня знать, как будто я какое насекомое?» Теперь отвечаю Вам тем же: за весь год Вы не обмолвились словечком; даже малокрасноречивый Николай Григорьевич [Александров]¹⁷⁵ нашел время прислать нам длинное послание с одними поклонами, а Вы даже в чужом письме не попросили напомнить о себе. Боюсь, что это молчание связано с дурными слухами, что заболел Дима [В.В. Шверубович], и серьезно? Правда ли это? Из других источников – от очевидаца, приехавшего прямо из Тифлиса, знаем, что Дима с вами и выглядит хорошо¹⁷⁶. Кому верить? Душа болит за вас, за осиротевший театр, за себя, так как с Вашим отъездом я потеряла единственного родного мне по душе человека. И горячо любя Вас, искренне желая здоровья и добра Диме; и глубоко печалюсь над растерзанным, истрепанным театром, не знаю, чего желать. Буду писать Вам одну правду, ничего не скрывая и не преувеличивая: зима была суровая, холодная, и с дровами пришлось туго, но большинство протопилось, театр был совсем теплый и главным образом этим привлекал публику; те, которые не смогли поставить себе печурок и достать достаточно дров, перебрались в свои уборные в театр и там жили в тепле и сытости, так как Алексей Александрович Прокофьев¹⁷⁷ отпуская нам обеды из двух блюд за 120 руб. Обеды однообразные, все больше щи и пшенная каша; но по цене всеми при-

знаны удовлетворительными. Например, все три женщины Ждановы¹⁷⁸ прожили в театре, а В.А. [В.В. Лужский] жил у матери, а весной, когда стало тепло, он неохотно переехал опять к себе на квартиру. Пишу вам все эти подробности, чтобы вы поняли, что, несмотря на суровости, можно было приспособиться и прожить. То же самое будет и на будущий сезон, и потому, когда нас пугают отсутствием дров на будущий сезон, мы уже не боимся и знаем, что найдутся добрые и предприимчивые люди, которые наладят и дровяной вопрос, и продовольственный. У нас выбраны представители театр[ального] хоз[яйства] Первой группы: Бурджалов¹⁷⁹, Лукич¹⁸⁰ и Азьян¹⁸¹. Что касается всяких рыночных цен, то они нас не волнуют: все дело в том, чтобы зарабатывать, а заработать можно, и ставки легко идут в гору. Заработок в театре не считается, а главное – концерты, которые прекрасно оплачиваются, и частные уроки дома или уроки по новым студиям, которых открылось так много, что они конкурируют с приходскими церквями. Все подробности нашего репертуара вы должны были знать из предыдущих моих писем (я Вам написала 4, это – 5-е) и из письма Леночки Муратовой¹⁸², которая тоже воспользовалась отъездом каких-то армян и написала вам длиннейшее письмо на «Дяде Ване». Этот месяц, по примеру прошлогоднему, мы халтурим в собственном театре и играем «Дядю Ваню» и «Анго». Про постановку «M-me Angot» я Вам тоже писала. Вместе со своим письмом послала Вам письма Александры Ивановны и Агапитовой. Александру Ивановну последний раз видела на Пасху, она заходила ко мне утром, мы пили с ней кофе и разговаривали и мечтами уносились к Вам, и она мне дала для Вас письмо с карточкой Наташи. Это письмо, а с ним и мое первое, отправилось к Вам с Успенской из Первой студии, которая дала честное слово, что к Вам доберется. Дай-то Бог. А на днях Хмара¹⁸³ прислал письмо Леонидову, в котором он пишет, что Берсенева обещает к 1 августа быть в Москве. Неужели наконец между нами установится связь, и если не суждено будет еще свидеться, то, по крайней мере, сможем правильно переписываться. Как я уже писала Вам в последнем письме, не представляю себе, что будет с театром, если Вы все не приедете, репертуар наш ограничивается одним «Дядей Ваней», Москвин взял отпуск до октября и отказался играть «Федора», а Леонидов вряд ли согласится играть «Каина», остается еще «Дно», которое до того заштопано новыми вводными лицами, что невозможно смотреть. На последнем нашем заседании было вынесено 2 решения; первое: не делать никаких планов до 25 августа; а второе: послать кого-нибудь из наших за вами в Тифлис для переговоров; очень напрашивался Бурджалов, но, кажется, уже скис; Подгорный охотно поехал бы, но ему будут делать операцию, у него страшный приступ (геморроя). Напрашивается еще Азьян; но вряд ли кто соберется, и потому лучше было бы, чтоб приехал ваш уполномоченный. Санины¹⁸⁴, Эфросы¹⁸⁵, Дживелегов¹⁸⁶, Балиев¹⁸⁷ – все благополучны и живут недурно. Голода совершенно не ощущаем; нет, конечно, гастрономии, а любители выпить – выпивают по-прежнему. Ваши две поклонницы¹⁸⁸ дружат, страшно тоскуют по Вас и переговариваются насчет Вас с Екатериной Николаевной Немирович, которая тоже очень об Вас соскучилась и без Вас перестала признавать Художественный театр, и только постановка «M-me Angot» примирила ее снова с театром.

Целую Вас, обнимаю, люблю и жажду Вашего письма.

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 1072.

«Качаловская группа» – Общему собранию членов Товарищества
«Московский Художественный театр»

10 августа 1920 г.
Боржом

[На бланке:]

«Спектакли артистов Московского
Художественного театра»

Недавно съехались все члены нашей группы, и на общем собрании нашего товарищества в полном составе мы приняли единогласное решение по волновавшему всех нас вопросу о будущем сезоне. Решение это общее собрание поручило сообщить Московскому Художественному театру нашей Художественной комиссии в лице М.Н. Германовой, О.А. Книппер, Н.Н. Литовцевой, И.Н. Берсеневой, С.А. Бертенсона, В.И. Качалова и Н.О. Массалитинова, нижеследующим письмом:

В течение последних 15 месяцев, волею судьбы отделяющих нас от Москвы, единственным постоянным нашим желанием было вернуться в родной театр и соединиться со всеми вами.

Обстоятельства сложились так, что осуществить это было невозможно. Сперва военные события мешали нам, а затем в печати появились тревожные сведения, из которых было видно, что возвращение в Советскую Россию не гарантирует личной безопасности отдельным представителям нашей группы. Подвергать же риску кого-нибудь из нас мы не считали себя вправе. С большой тревогой и волнением, долго-долго ждали мы вестей из Москвы. Наконец стали доходить до нас письма и короткие записочки от наших товарищей по театру, из которых было видно, что нас зовут в Москву, правда повинуюсь больше голосу сердца, нежели велению разума, что без нас очень трудно и репертуар ограничен до крайности. Вместе с тем мелькали очень определенные опасения, что из-за кризиса с топливом и общей разрухи в предстоящем сезоне в Москве возможна остановка деятельности всех театров вообще. Неполучение никакой официальной бумаги из МХТ мы объясняли себе не только невозможностью руководителей театра взять на себя ответственность за благополучное наше возвращение, но и тем, что в Москве ожидают, когда окончательно выяснится вопрос, будут ли вообще работать театры в наступающем сезоне.

В связи с этим мы не предпринимали никаких шагов к осуществлению ни одного из многочисленных возможных планов нашего будущего до получения определенных указаний из Москвы, которых напряженно ждали со дня на день.

И вот около месяца назад пришло коротенькое письмо Н.А. Румянцева с копией протоколов общего собрания Товарищества МХТ¹⁸⁹; та официальная бумага из театра, которую мы столько времени ждали, наконец была получена. Из протоколов этих было видно, что план предстоящего сезона МХТ составлен независимо от возвращения нашего в Москву¹⁹⁰. Даже больше: план этот, в случае приезда нашего, не подлежал изменению и соединение наше с основной группой МХТ явилось бы в таком случае, как нам казалось, лишь обременением для театра, что очевидно из п. 4 протокола Общего собрания членов Т-ва МХТ, гласящего: «Возможное возвращение отколовшейся группы (Качалов, Книппер и др.) не должно и

не может до конца операционного года изменить изложенный план, но на случай их возвращения, а также на случай невозможности по какой-либо причине играть в Москве, нужно вступить в переговоры для получения одного из театров в Петербурге».

Обсудив создавшееся положение, группа наша, после долгих и мучительных сомнений, колебаний и переговоров, вынесла следующее постановление:

Считая, что в настоящее тяжелое время единственной и ближайшей задачей театра является сохранение его живой силы¹⁹¹, группа артистов МХТ, находящаяся в Грузии, обсудив условия жизни и работы театра в Москве и ознакомившись с официально утвержденным планом будущего сезона, а также не имея гарантии безопасности отдельных членов группы при проезде их через Советскую Россию, постановила: в Москву к предстоящему сезону не возвращаться.

Ввиду же того, что основной репертуар группы использован в Грузии до конца, а поставить несколько новых пьес в короткий срок невозможно, группа, в поисках другого театрального рынка, немедленно приступает к приготовлениям для скорейшего отъезда за границу.

Подлинное постановление подписано всеми членами группы и признано обязательным для каждого, его подписавшего.

В настоящее время у нас идет весьма сложная и трудная работа по обеспечению нашей поездки деньгами в иностранной валюте и получению официальных бумаг на право выезда, иностранных виз и т.п. По окончании этой работы и по изготовлении всего необходимого театрального гардероба, которого вне России достать невозможно, мы предполагаем выехать за границу.

В принятом нами решении мы руководствовались твердой верой, что, сохранив при современных тяжелых условиях в целостности живую силу нашей группы, мы тем самым сохраним для лучшего будущего и наше искусство, и наш родной Театр.

Представитель труппы

И. Берсенева

Машинопись.

Музей МХАТ. Опись сезона 1920–1921. Ед. хр. 160.

11 сентября 1920 г.

Тифлис

Дорогая Маша, неужели нет у тебя случая дать мне весточку о тебе и твоих близких? Едут люди, получила письмо от Веры Николаевны [Павловой], наши получили от Тарасовой из Севастополя, и только ты молчишь. Вера Николаевна писала, что ты имела известия от Левы [Книппера]. Ты не понимаешь, что это была за радость для меня – узнать, что он жив.

Я так мечтала найти его и увезти с собой за границу!

Маша, а мы уезжаем, кажется, почти наверное. Поедем через Софию, одним словом, славянские земли, будем в Праге, а затем Берлин ли, Париж? Не знаю.

Я написала Марусе и Василию Маклаковым¹⁹², вчера отослала письма, которые повезет Зиновий Пешков¹⁹³ в Париж.

Я в Боржоме целый месяц мучилась и не могла решиться ехать на запад, кажется, за всю жизнь не пролила столько слез. И не давала своего согласия. Все ждала, что вот, вот нас позовут в Москву... А из Москвы получили массу писем очень трогательных, полных лиризма, но определенно звать нас туда никто не решается, то есть официально. У нас был безумный день – мы заседали с утра до ночи, не могли решить, что нам делать. Прислали нам протокол заседаний у нас в Камергерском. Как сильно заволновала эта вдруг близкая атмосфера нашего театра!

Оля моя [О.К. Чехова], пишут, уехала за границу с новым мужем. Ада [Книппер] сильно работает и, как пишет Мария Петровна [Лилина], занимает «видное место среди инженеров». Как я хочу в Москву! Как надоело скитаться, жить по чужим людям, закусывать на бумажках!.. Нет надежды увидеть Москву, могилы... Думаем уехать в конце сентября. Маша, ты бы поехала со мной? Вот уже неделя, как мы опять в Тифлисе. В Боржоме прожили два месяца с неделей. Я усердно лечилась, очень болят суставы, ведь целую зиму сидела на мясе, не могла получить постного. Играем здесь 9 спектаклей, кончаем «Вишневым садом»¹⁹⁴.

Маша, почувствуй, когда наш пароходик понесет нас по Черному морю... Господи, как мне противно и зазорно ехать за границу! А здесь, Маша, все есть, жизнь прежняя, хотя и сильно вздоржала – но как скучно, как скучно! Живет и питается одно тело.

Бабушка Средина¹⁹⁵ меня всегда называла венгерцем, – вот и правда – скитаюсь, как венгерец бездомный.

Маша, поцелуй Софью Владимировну [Чехову], Ивана Павловича [Чехова]. Кланяйся Зевакиным¹⁹⁶, Альтшуллерам¹⁹⁷. Познакомилась с братом Варвары Ивановны [Страховой] – он оказался мужем Жихаревой¹⁹⁸. Ну, Христос с тобой! Живи, и я буду жить, может и увидимся! С тоской и любовью нежной вспоминаю Гурзуф¹⁹⁹ – у всех лица просветляются, когда вспоминаем.

Целую

Твоя Оля
Автограф.

НИОР РГБ. Ф. 331. К. 77. Ед. хр. 43. Л. 10–11.

Впервые опубликовано: Ольга Леонардовна Книппер-Чехова: В 2 ч. Ч. 2: Переписка (1896–1959). Воспоминания об О.Л. Книппер-Чеховой / Сост., ред., В.Я. Виленкин; коммент. Л.М. Фрейдкина. М., 1972. С. 121–122.

21 сентября 1920 г.

Милая Маша, прилагаю письмо, которое не ушло с оказией. Пишет Жорж [Чехов], что наконец получил от тебя письмо – наконец-то разродилась. А мы через три дня уезжаем за границу. Что только нас ждет – не знаю! Полная неизвестность. Я жду пассивно. Вероятно, будем в Бухаресте, Софии, Белграде, Праге, а

там – не знаю. Страшно. Помолись за нас и за меня. Никогда я не увижу Москвы!
Не увижу Ялты, Гурзуфа!

Не знаю, что писать.

Обедаем здесь у русских, бывших генералов, которые в 1915 жили в Мисхоре у Хотяинцевой²⁰⁰. Кормят очень хорошо и недорого. Все бывшие люди. Может, Олю встречу за границей. Что-то Лева [Книппер]! Вынесет ли он эту бесконечную военщину! Получила письма от Мураговой, Раевской.

Целую и обнимаю тебя. Цел ли Гурзуф! Господи, что это на старости лет пришлось мотаться!

Ольга

Автограф.

НИОР РГБ. Ф. 331. К. 77. Ед. хр. 43. Л. 12.

32

О.Л. Книппер-Чехова – М.П. Чеховой

8 октября 1920 г.

[Константинополь]

Дорогая Маша, мы в Константинополе, сидит у меня Варвара Ивановна [Страхова], только что ушла Катя²⁰¹... Если бы знать, что ты согласна ехать со мной и что можешь ехать со мной, – я бы обо всем уведомила тебя, и ты была бы уже здесь.

Не знаю, сколько мы задержимся здесь. 11-го даем концерт, чтобы подзаработать²⁰², думаем вскоре и ехать дальше, в Софию.

Маша, собери свои манатки, поезжай в Константинополь. Если мы еще здесь – поедем дальше вместе. Здесь можешь остановиться у Альтшуллера. Если нас не захватишь – проедешь дальше одна в Софию. К декабрю мы должны быть в Милане и два месяца сниматься в кинематографе²⁰³, а потом опять будем заниматься своим делом.

Дом в Ялте есть на кого оставить, а брюки ты можешь и на наших шить. Все-таки другие впечатления, передвижения тебя подбодрят, а то ты там, в Аутке, растаяла.

Подумай, Маша, и приезжай. Дело себе найдешь, будешь нас обшивать, как-нибудь прокормимся.

Спешу, ибо все время ходит народ, и не дают писать, а завтра уходит «Георгий»²⁰⁴.

Дождь льет непролазный четвертые сутки – ужас. Никуда не хожу, ибо сидим без багажа, и нет крепких башмаков, сегодня только достала. Набросились на многочисленные здешние сладости. Город лопается от переполнения товарами и продуктами всевозможными.

По морю ехали идеально – не качнуло ни разу.

Ну, Маша, думай хорошенько и пускайся в путь. Во всяком случае, пиши в Болгарию: София, Народный театр, Дуван-Торцову²⁰⁵ с передачей мне. Целуй Софью Владимировну, Ивана Павловича. Уже были Лазаревский, Ярцев²⁰⁶, много знакомых.

Целую, обнимаю и еду.

Оля

Автограф.

НИОР РГБ. Ф. 331. К. 77. Ед. хр. 43. Л. 13-14.

33

О.Л. Книппер-Чехова – К.С. Станиславскому

[март–апрель 1921 г.]

Дорогой, милый, любимый Константин Сергеевич!

Не знаю, о чем писать, а просто радостно написать вот эти слова, обращенные к Вам, радостно думать, что, может быть, они дойдут до Вас и Вы будете их читать и вспомните обо мне.

Живу только мыслью скорее, скорее добраться до Москвы, увидеть Вас, соединиться с вами всеми и начать доживать жизнь.

Страшно будет встретиться, страшно будет посмотреть друг другу в глаза – что-то мы там прочтем друг у друга!

Как надоело бродяжничать! В этом месяце как раз много мелких переездов²⁰⁷. Недавно у нас была передышка, жили две недели в горах, на берегу озера, готовили «На дне» (ох!)²⁰⁸. Тарханов – Лука. Играет хорошо, но временами точно Москвина в граммофон слышишь. Павлов – Костылев, Коккинаки²⁰⁹ – Василиса, Шаров²¹⁰ – Бубнов, Берсенев – Клещ, Литовцева – Анна, Тарханова [Е.Ф. Скульская] – Квашня, Качалов – Алешка. Приготовили «Потоп»²¹¹.

Недавно узнали о смерти Бутовой²¹², писала Ада. Правда ли, что умер Леонидов? Кудрявцев²¹³? Петров? Господи!

У меня есть Ваша открытка с черными усами – подарили мне в Софии. Молодой Вы, с лукавым глазом.

Тарасова оказалась в Вене²¹⁴. Приедет к нам в Прагу²¹⁵. У нее сын²¹⁶.

Новый год (старый) встречали в маленьком городке, куда ездили не все, брали только две пьесы²¹⁷. Зажгли елочку, молодые дамы гадали, потом все увлеклись воспоминаниями о театре, много рассказывали, много говорили о Вас, о постановках, умилялись, вспоминали Антона Павловича, я рассказывала о его последних днях в Баденвейлере. Было тихо, все были размягченные. Спектакли наши идут хорошо. Хорваты нас залюбили. Все, что мы делаем хорошо, за что нас так любят, всем этим мы обязаны Вам и Владимиру Ивановичу [Немировичу-Данченко], во всем, всюду Вы с нами, невидимы, неосязаемы, но Вас нельзя оторвать от нас. На всех репетициях, всегда говорим о Вас, как бы Вы это сделали, что бы Вы сказали. Не оторваться от Вас, слишком мы много пережили и прекрасного, и мучительного в нашем любимом...

Автограф. Письмо не окончено и не отправлено.

Музей МХАТ. Ф. К.-Ч. Ед. хр. 247.

Впервые опубликовано: Ольга Леонардовна Книппер-Чехова: В 2 ч. Ч. 2: Переписка (1896–1959). Воспоминания об О.Л. Книппер-Чеховой. С. 123–124.

И.Н. Берсенев – Н.А. Подгорному

1 июня [1921 г.]

Дорогой Коля!

Вчера вернулся из Праги, куда ездил на два дня по делам, и по своей инициативе говорил с Министерством, что можно было бы сделать для семейств Станиславского и других актеров, если они будут [проживать] за границей²¹⁸. Дорогой мой, знаю, что, несмотря на наши трения с тобой, ты мне близок и немало мы с тобой пережили. Я считаю, что ты мне ближе многих. Чувствую и знаю от Васи [Качалова] и Леонида Мироновича [Леонидова], что ты мне друг. Поэтому теперь, когда я окончательно вычеркнут из театра, теперь, когда я должен себя к этому приучить – хотя поверь мне, дорогой, – что мне это очень и очень тяжело. Но что делать – значит, это моя судьба, чтобы так все глупо вышло. Не удалось, и теперь мне уже совершенно очевидно – никогда не удастся – нам с тобой дружно работать и мне послужить дорогом МХТ. Но мои самые дружеские отношения к тебе хочу сохранить. И буду просить тебя написать мне. Театр буду любить еще больше, чем когда-нибудь. А потому, дорогой, если нужно, то Прага и правительство чешское все сделает. Там можно будет всех устроить – найти поддержку, ласку для всех. Если хочешь, если тебе это нужно, охотно все для тебя сделаю. Верь, что это без всяких корыстных целей. Я много слишком пережил и очень утомился. Кроме того, может быть дана инструкция в Америку оказывать всяческую поддержку. Вчера встретился с чешским посланником в Вашингтоне, говорил с ним о вас – он обещал оказать полную помощь, как своим родным людям. Напиши мне, я тебе сообщу его адрес и фамилию. Это может быть тебе полезно. Именно тебе, а не гаду Румянцеву²¹⁹. Передай привет Ольге Лазаревне²²⁰. Серг.²²¹ поцелуй. Обнимаю тебя и горячо целую.

Твой И. Берсенев

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. 29. Оп. 1. Ед. хр. 323.

М.П. Лилина – О.Л. Книппер-Чеховой

[Почтовая карточка]

11/24 июля 1921 г.

Москва–Чехословакия. Мельник, Римская, 2.

Вилла Неуберг²²². Ол.Л. Книппер.

Дорогая моя Олечка Книпперуша, поздравляю Вас с днем Вашего Ангела, как-то Вы провели его? Сейчас звонила Габриэль²²³, она мне говорила, что вчерашний день провела у Лулу [Л.Ю. Рид], где пили за здоровье трех именинниц²²⁴, из коих только самая маленькая присутствовала. Габриэль постоянно получает письма из Германии по почте заказными²²⁵. Пишите и Вы, дорогая, не ленитесь. Все же верю, что вы осенью приедете, довольно Вам скитаться.

Целую Вас и Вас. Ив. [Качалова].

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. Книппер-Чеховой. Ед. хр. 3436.

36

Вл.И. Немирович-Данченко – В.И. Качалову

[Лето 1921 г.]

Чехословакия, Мельник, Римская, 2, вилла Неуберг

Ваше письмо Либиной получено²²⁶. Подгорный задерживается²²⁷. [Без слияния Театр погибнет. – *Зачеркнуто*.] Телеграфируйте немедленно, кто хочет вернуться. Будем устраивать благополучный переезд. Письмо следует²²⁸.

Немирович-Данченко

Черновик телеграммы.

Музей МХАТ. Ф. Н.-Д. Ед. хр. 9426/9.

37

В.И. Качалов – О.А. Книппер-Чеховой

11 июля 1921 г.

Melnik

Приветствовать Ольгу, мою Книпперушу
Готов без конца я стихами.
Ведь я же люблю ее «больше, чем душу»,
Ну, словом – не скажешь словами.

О сколько, Ольгуша, с тобою связалось
Прекрасного, светлого, всякого,
О сколько событий пред нами промчалось
И сколько имен, от Акопа до Якова.

Оставим Москву. Это слишком волнительно.
А пусть промелькнут только дни
Со взятия Харькова. Как умилительно
Встают из тумана они.

«Россия» гостиница²²⁹. В нашем клозете
Ты частою гостьей бывала
И, мрачно задумавшись, план наш о лете
С тоской и трудом там решала.
Москва уплыла. Обозначился Крым.
Ты помнишь картины дороги.
Мы больше не ездили классом вторым,
Но счастливы были, как боги.

И только мы с Ниной вдвоем тосковали –
Побрел наш Димандий на фронт²³⁰.
И с горя, ты помнишь, с тобой выпивали,
И мрачен был наш горизонт.

О Боже мой, сколько людей промелькали!
Деникина, как императора,
Ты помнишь, действительно все принимали.
Все, даже и кооператоры.

Ты помнишь последних? И с ними пила,
Да с кем мы не пили, о Боже!
И выпивши, как ты приятна была,
Бодулина²³¹ била по роже.

Грузины, армяне, евреи, татары,
Черкесы, абхазцы, словенцы,
Славонцы, хорваты (о, живио!²³²), болгары
И чехословаки, и венцы!

И адзе, и швили, и янцы, и зон
Мелькают, как в диком кошмаре.
И Раич²³³, и Палич [Панич?] ²³⁴, Мирон Якобсон²³⁵,
Вдали Мандельштам с кем-то в паре²³⁶.

Совсем из тумана поет Навритиль²³⁷,
Чуть слышно скандалят Сегали²³⁸,
Но всех чище Кшичка²³⁹ и автомобиль,
О Боже мой, как мы устали.

Автограф.
Музей МХАТ. Ф. К.-Ч. Ед. хр. 2510.

38

В.И. Качалов – Н.А. Подгорному

[Середина лета 1921 г.]
Чехословакия

Дорогой мой, милый мой Бакуля²⁴⁰!

Итак, не судьба нам с тобой свидеться.

Ждали мы тебя вплоть до сего дня. Да и сейчас еще где-то в уголке души сидит надежда, а вдруг... Но с сегодняшнего дня планы наши приходится приводить в действие, – ведь нас уже 50 человек – с женами, мужьями и детьми, и надо думать о зиме. Все лето мы провели в ожидании твоего приезда и ничего не решали²⁴¹. Необходимо было выяснить, кто именно – в связи с твоим приездом сюда – поедет в Москву: если один я – одна картина нашего дела здесь, если я и Ольга Леонардовна [Книппер-Чехова] – другая картина, если еще Мария Николаевна [Германова] и Коля Александров, – то уже совсем иная картина всего дела, вернее, ликвидация его, то есть все бы расплзлись кто куда. Владимир Иванович [Немирович-Данченко] написал нам, что необходимо поговорить лично, поставить все точки над і, что переписка создает только неверные перспективы, – и мы

очень хорошо это понимаем, чувствуем это, и потому ждали тебя с огромнейшим нетерпением. Решиться ехать в Москву, не повидавшись с тобой, – говорю только за себя – я не смог, не хватило силы. Только от тебя лично я мог узнать, ощутить степень моей нужности театру, только ты лично мог бы убедить меня и в долгой беседе, может быть, в долгом споре успокоить меня в моих всяческих опасениях за Диму [В.В. Шверубовича]. Да, кто знает, может быть, посмотревши на меня, не на то, как я обжургузился или избаловался, а на то, как я физически постарел за эти два года, как я, вероятно, опустился и отстал как актер, каким, может быть, чужим, уже вам ненужным, стариковским языком я заговорил за это время разлуки, – кто знает, может быть, увидевши и услышавши меня, ты бы не стал и звать меня в Москву. Ведь я же ничего не знаю, – может быть, ни я, ни Ольга Леонардовна персонально не нужны театру, а вам нужен весь наш ансамбль, с нашим репертуаром, нашим налаженным аппаратом, с молодой административной энергией Берсенева. Словом, ты представить себе не можешь, как нам было бы необходимо свидеться и договориться глаз-на-глаз, и как без этого мне невозможно решиться ехать в Москву. Итак, очевидно, эту зиму мы остаемся здесь. Сегодня (только сегодня) начинаем усиленно готовиться к сезону. Будем ставить «Гамлета»²⁴² и Пушкинский спектакль («Каменный гость» и 3 сцены из «Бориса Годунова»: 1. Келья. 2. Корчма. 3. У фонтана – то есть история Гришки–Берсенева). Затем решена «Гроза» с Германовой и намечается «Двенадцатая ночь»²⁴³, [если – *зачеркнуто*] когда Болеславский²⁴⁴ и Колин²⁴⁵ войдут в дело окончательно (Колин еще не выяснился, а с Болеславским уже сговорились). Сговорились также принципиально с Соловьевой и Жилинским²⁴⁶ – сегодня посылаются им телеграммы в Париж, чтобы приехали. Возможно, что к нам присоединятся еще Асланов²⁴⁷ и Койранский²⁴⁸ (в помощь Бертенсону). Но самого главного вопроса – где, то есть в каких городах, будут наши спектакли, в каких театрах, – до сих пор не решали, откладывая до твоего приезда. Август весь и начало сентября будем репетировать, затем с половины сентября до половины октября дадим несколько – не более 10–12 спектаклей в Праге, а дальше пока полная неизвестность. Завтра Леонидов командирован в Берлин. Если удастся заполучить нам театр месяца на три, то поедем в Берлин, если нет, то, вероятно, опять в Вену и обратно в Югославию. Там везде мы имели действительно большой успех и нас туда зовут.

Что же тебе, дорогой друг, еще рассказать? Лично о себе – ничего хорошего. Очень постарел, и сам вижу, чувствую, и другие говорят, может быть, от тоски по родному воздуху, может быть, просто от времени – живу давно²⁴⁹. Очень тоскую и о Москве, и так вообще. Если бывает в душе большая радость, то только от воспоминаний. Нина [Литовцева] работает усердно в качестве режиссера, Дима собирается в Германии в Политехникум – он с волнением и умилением вспоминает тебя, говорит, что он чем-то большим и незабываемым связан с тобой навсегда.

Атмосфера у нас в группе приличная. Вообще, эмигрантская атмосфера самая противная, но наша ничего, сносная. Мало, увы, живого, артистического духа, больше служим мамоне. Но в общем ведем себя прилично и работаем как добросовестные ремесленники. Взаимной грызни почти нет, но и взаимного тепла мало. Скучно живем. Кто помоложе, веселится, наряжаются, флиртуют с поклонниками, здорово пьют. Я совсем мало, другие – ты знаешь кто – очень, иногда жутко смо-

треть, сколько может выпить русский человек, действительно «французы удивляются»²⁵⁰. Скажи Марии Петровне [Дилиной], что я письмо через Тамару Дейкарханову от нее получил, что я благодарю ее бесконечно, люблю ее по-прежнему, что я много писем ей посылал, совсем недавно ей писал, напишу еще на днях, а сейчас горячо и нежно целую ее ручки. Бакуля, милый, эти три тысячи крон, которые ты от меня получил, передай сестрам, если еще почему-нибудь не передал. Не смею просить тебя, чтобы ты сам их обменял на рубли, но если ты это сделаешь или сделал, то страшно был бы тебе благодарен. Как им доставить деньги, спроси у Марии Петровны. Поцелуй ручки Ольге Лазаревне [Мелконовой-Езековой], часто и любовно ее вспоминаю, очень часто о ней говорили позапрошлую зиму в Екатеринодаре – мы жили три месяца у Емельяна Гавриловича Тарасова – там все полно ею и Колей Тарасовым²⁵¹. Может быть, я спал в детской Ольги Лазаревны? Обнимаю тебя крепко.

Твой Вася Качалов

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. 29. Оп. 1. Ед. хр. 372.

39

В.И. Качалов – Вл.И. Немировичу-Данченко

29 августа [1921 г.]

[Приписка карандашом: Получено 6 октября]

Сегодня, 29-го августа, получил Ваше письмо, дорогой Владимир Иванович, Ваше замечательное письмо²⁵². Сейчас есть верная оказия для ответа, но очень для нас внезапная. Спешу написать хоть несколько строк. Но не подумайте, что я считаю эти торопливые строки достойным хоть в малой степени ответом на Ваше письмо. Ваше письмо действительно – все нутро во мне перевернуло. Столько чувств закопошилось – и стыда, и умиления, преклонения перед всем, что совершается у вас, и раскаяния за содеянное и совершившееся у нас, и страх за будущее, и тоска, тоска.

Как собрать и привести в порядок то, что в душе, – чтобы написать письмо, чтобы получился ответ, а не сплошной вопль. Сейчас – нет сил. Завтра-послезавтра – соберусь с силами. Предполагается еще оказия. Буду делиться с Вами всем, что накопилось в душе за эти два года, и что так закипело сейчас – от первых же Ваших строк, от первого прикосновения к Вашей душе.

Сейчас только несколько слов. Только от себя и о себе. Что я не вернусь в Москву – теперь, к этому сезону, – это мне стало ясно только месяц назад, когда я потерял надежду на приезд Подгорного²⁵³. Только 1 августа я заявил товарищам, что и я – с ними, и я не еду в Москву. До этого момента очень колебался. Бывали дни, когда мне удавалось побороть в себе что-то, когда мне казалось, что я не только хочу, но и могу дышать воздухом Москвы, что нет в нем ничего страшного для меня. Но наступали другие дни, и пропадала решимость. Я очень ждал Подгорного. Я так надеялся, что если он и не развеет всех моих сомнений, то, может быть, поможет разрешить самый важный для меня вопрос. Вопрос о сыне. Ни от Марьи Петровны, ни от других моих близких – из Москвы я не имел ответа на этот самый важный мой вопрос.

Я не могу решиться, мне трудно решиться везти Диму в Москву, не выслушавши совета от друзей, не получивши на это их благословения. Вот главная причина, почему я, чувствуя и сознавая, что я нужен Вам, что я должен и хочу быть в Москве, – все-таки колебался, не ехал, ждал Подгорного, чтобы в живом разговоре, вероятно, в споре, но так или иначе этот вопрос решить. Ни голод, ни холод, ни тиф, ни всякие лишения не пугают меня, и репрессий от властей я не боюсь – за себя лично. Но за сына боюсь, много боюсь. Не представляю себе, чтобы его оставили в покое и дали бы ему возможность учиться, а не заглаживать или искупать его вину перед советской властью. Боюсь, что, приехавши в Москву с сыном, я сейчас же с ним и расстанусь и на еще более долгое время, чем уже расставался, а главное – обреку его на больший ужас, чем тот, что уже выпал – не так давно – на его долю.

В последнем письме Подгорный не советует везти в Москву Диму и Нину Н. Но как же я их оставляю? Конечно, это невозможно. Мы вернемся в Москву только троим. Но когда? В январе, в феврале? А не будет это поздно? Помогу ли?

Буду ждать еще письма от Вас. Если хватит сил преодолеть мои страхи, а главное этот, отцовский, малодушный, главный мой страх, от которого делается стыдно, – приеду. Помогите мне, – зная теперь это самое трудное мое препятствие, – помогите преодолеть его. Верю, что получу от Вас еще письмо, и жду его²⁵⁴.

А за это письмо – поклон Вам до земли. Храни Вас Бог! Обнимаю Вас, целую Вас, глубоко люблю Вас.

Ваш Качалов

Целую ручки – шлю поклон Екатерине Николаевне.

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. Н.-Д. Ед. хр. 4252.

Дорогой Владимир Иванович!

Только вчера было получено Ваше письмо от 17 сего июля²⁵⁵. Завтра представляется верная okazия отправить Вам ответ. Краткость времени для нашего ответа и вся серьезность затронутых Вами вопросов не позволяет нам ответить столь же подробным письмом и принуждает ограничиться сообщением голого факта.

В Москву мы пока вернуться не можем. Таково единогласное, свободное решение всех членов группы.

Почему?

Причины у каждого из членов до такой степени разнообразны, сложны и тонки, что мы думаем, что объединить их едва ли было бы возможно, если бы даже мы имели и больше времени для ответа.

Никакого насилия группы над отдельными членами нет, не было и быть не может. За два года нашей оторванности от Москвы мы – организаторы поездки – периодически снимали все моральные и материальные обязательства с каждого из членов нашей группы, давая таким образом возможность принимать

свободное, независимое от других, то или иное решение, то есть возвращаться в Москву или нет.

В последний раз группа была освобождена от всяких взаимных обязательств с 7 июля по 1 августа сего года. В это время группа жила в нетерпеливом ожидании Н.А. Подгорного, который должен был помочь нам во многом разобраться и многое выяснить.

Но Подгорный так и не приехал...

Громадная ответственность за дальнейшее материальное существование группы, состоящей из 50 человек (с семьями) заставила нас вновь взаимно обязать всех членов нашего Товарищества по крайней мере до 1 января объединиться, привлечь новых членов (Болеславский, Соловьева, Жилинский), составить план работы и заключить договоры с театрами, что мы и сделали 10 августа – по единогласному решению всей группы.

По нашему убеждению, огромное большинство товарищей в ближайшее время в Москву не возвратится, хотя мы все до единого живем надеждой и мечтаем соединиться с МХТ. Но это соединение при настоящих условиях нам представляется возможным пока только за границей. Мы всегда считали и будем считать своей обязанностью объединять и сохранять живые силы театра – оторванные от Москвы, может быть, в этом наше некоторое оправдание перед всеми вами.

Вся группа в целом всегда была и есть вне политики, то есть стоит на той платформе, которую так верно и крепко принял три года тому назад Московский Художественный театр.

И. Берсенева, Н. Массалитинов

P.S. Со времени выезда из России никаких антрепренеров или импресарио у группы не было. Группа все время работала и работает за свой страх и риск. Леонидов является вольнонаемным служащим по администрации и даже не состоит членом Товарищества.

Все слухи об нашем якобы полном отделении от МХТ, разумеется, чистейший вымысел, – вся наша жизнь и работа немыслима без моральной связи с МХТ.

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. Н.-Д. Ед. хр. 3269/1.

Дорогой Василий Иванович!

Я не берусь судить о «Гамлете» после одного спектакля. Впечатления мои неполны и нецельны, и я решил ничего не писать, покуда не посмотрю еще раз. Одно только скажу: независимо от положительной или отрицательной оценки, это один из самых *значительных* спектаклей, какие я видел за последние годы. Можно соглашаться или спорить о Вашей интерпретации Гамлета, можно упрекнуть Вас в том, что Вы свели героя с трагических высот, где все грандиозно, но чуть-чуть холодно-

то, в сферу человеческих чувств, – но цельность и именно человечность созданного Вами образа подкупают независимо от всех «ума холодных наблюдений»!

Впрочем, обо всем я надеюсь не раз побеседовать с Вами, когда мое впечатление более оформится. Письмо же это пишу для того, чтобы объяснить Вам, почему не побывал у Вас ни во время, ни после спектакля. Мне хочется сохранить полную, абсолютную самостоятельность в суждении о таком выдающемся спектакле, а для этого я нарочно ни с кем не говорю о нем и не читаю рецензий. А писать о нем я собираюсь много!

Еще одно: если можно будет получить билет на второе представление, то я очень просил бы, чтобы место было бы по возможности ближе. Ведь вся игра пластическая пропадает, когда смотришь издали.

С дружеским приветом,

искренне Ваш
Зигфрид Ашкинази
Автограф.

Музей МХАТ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 601.

42

И.Н. Берсенева – Н.А. Подгорному

7 октября [1921 г.]
Прага

Дорогой Коля!

Сегодня отправляем вам в Москву посылки через чешский Красный Крест. Надеюсь, что вы их получите, молим Бога, чтобы они дошли. Просим тебя, дорогой, взять на себя заботу по раздаче этих посылок – они все именные, так что хлопот будет немного, но нужен хозяйский глаз. Это должен взять на себя ты, связанный с нашей группой. Это есть частные, маленькие посылки заграничных товарищей дорогим московским товарищам! Если мы кого-нибудь обидели, пусть простят, мы этого не хотели. Мы связаны весом, количеством, временем. Если это благополучно дойдет, то тогда мы можем наладить отправку посылок более регулярно. Кроме общих посылок будут два ящика с отдельными, индивидуальными пакетами, которые ты раздай. Пишу тебе это письмо на случай, если все пропадет и посылки до вас не дойдут, то чтобы ты мог дать нам об этом знать. Посылаем до 1000 кило, это 62 ½ пуда. При посылках будет письмо на твое имя. Ты все прими в свои руки. Прошу тебя, дорогой, сообщи мне, получил ли Владимир Иванович отправленное ему три недели назад деловое письмо? Нам очень важно знать. Ответ пиши на имя Ольги Константиновны Чеховой в Берлин – адрес узнай у Ады Книппер. Мы будем до 15 октября в Праге, затем месяц, до 15 ноября, в Вене, а затем в Берлине²⁵⁷. Все тебя целуют. Я крепко и горячо обнимаю тебя и целую.

Твой *И. Берсенева*

Ольга Николаевна и дочь моя Ирина шлют тебе привет! Хмара вступил в нашу группу. Он говорит, что в Москве ему кто-то сказал, что Берсенева очень потолстела, скажи, что это неправда – я очень и очень похудела от забот и работы.

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. 29. Оп. 1. Ед. хр. 324.

10 ноября [1921 г.]

Вена

Дорогой Николаша, пользуюсь случаем отправить тебе письмо. Ты напрасно на меня обижаешься – я писал тебе несколько раз из разных городов и государств. Но, очевидно, ты не получил ни одного моего письма, так же как я не получил ни одного от тебя. Что же поделаешь?! Так много хотелось бы тебе рассказать, что даже не знаю, с чего начать. Сначала о группе нашей. Из-за невозможности вести правильную переписку с Москвой – накопилось много недоразумений. Мне совершенно очевидно, особенно по содержанию последних писем от вас, что вы очень плохо информированы о нашем деле и, мало того, может быть, кто-нибудь старается давать вам заведомо ложную информацию. Получается такое впечатление, что какая-то кучка людей, которой «наплевать» на МХТ, воспользовавшись случаем, держит в тисках хороших актеров, разъезжает по Европе, живет припеваючи, черт знает как, и странные спектакли дает, пользуется чужой фирмой, «стрижет купоны» и только думает о том, чтобы подольше продолжался этот «праздник жизни». Я почти дословно повторяю те выражения, которые доходили до нас. Я никогда не верил тому, что говорят, или, лучше сказать, не верил, что так могут говорить люди, которые нас знают не один год, которых мы глубоко любим и уважаем. Но последнее письмо Владимира Ивановича – Качалову, где он сообщает о знаменитом заседании, не помню, или Совете, или Общем собрании, на котором Константин Сергеевич предлагал потребовать от зарубежной группы – не смеет играть репертуар МХТ и пр.²⁵⁸ Это письмо произвело на меня неизгладимое впечатление. Как будто что-то обрушилось в моей душе, самое святое, самое дорогое, чистое – облили грязью... Я не умею передать достаточно сильно, как на меня это подействовало... Верь, Подгорный! Я никогда еще с детства не плакал так, как в этот раз. Прошло уже больше недели, а я ни на йоту не могу отделиться от этого впечатления.

Я очень жалею, что это предложение не было принято, по такой ничтожной причине, как заключение контрактов с театрами. Весь наш репертуар, конечно, состоит из пьес МХТ, из новых пьес, может быть, удастся к январю закончить работу над «Грозой», но ведь нельзя же с этой одной пьесой просуществовать коллективу, состоящему из 50 человек, в условиях жизни в иностранном государстве, где все же главными зрителями являются иностранцы. Вот бы и конец, простейшее разрешение вопроса о разорванности МХТ на две части! Приблизительно в конце января сроки контрактов кончатся, и вопрос этот станет ребром. Я не хочу принимать решения сгоряча, есть еще время обдумать создавшееся положение, но, вероятно, буду настаивать на необходимости подчиниться предписаниям из МХТ.

Теперь о празднике жизни, о купонах и пр. Наш приходник переживает самые различные состояния: были и хорошие дела, были и средние, были и совсем плохие. Нашей администрации приходилось каждый раз выворачиваться, чтобы люди не голодали. В очень плохие периоды переходили на полный коммунизм, то есть все до одного, начиная от Качалова до И.М. Орлова²⁵⁹ – получали необходимый минимум

для существования, и к великой чести наших старших товарищей – с их стороны не было ни одного упрека.

Очень часто в такое положение нас ставило понижение валюты в том или ином государстве: мы продали билеты по таким-то ценам, то есть стоимость жизни такая-то; а приезжаем, чтобы играть спектакли, – оказывается, жизнь уже вздорожала вдвое. Нас разоряют переезды – это очень дорого стоит; нас съедают арендные деньги за театр, то есть везде мы оплачиваем стоимость вечеровых расходов, куда, конечно, входит и стоимость местной труппы. А визы, а номера гостиницы! И так далее. Одним словом, жизнь трудная.

Что касается качества наших спектаклей, то, верь мне, и это тебе подтвердит каждый беспристрастный человек, – оно никогда не опускается до того, чтобы можно было краснеть за него. Но об этом трудно и неловко писать. Мы собирали в свой архив все отзывы прессы²⁶⁰, и когда-нибудь их получит Москва. Тогда можно будет вывести истинное заключение.

Что касается нашей внутренней, духовной жизни и наших взаимных отношений друг к другу – скажу так: в работе мы ценим и уважаем друг друга, есть настоящая хорошая закваска, московская закваска – все за одного, а один за всех; в личной жизни ссоримся, миримся, сплетничаем и так далее, то есть тоже московская, но нехорошая закваска. Происходит все это оттого, что приходится жить очень скученно, сталкиваться с различными, часто неприятными чертами характеров. Ах, если бы можно было встречаться и сходиться только на работе – как бы хорошо было!

О том, что всегда мы были вне каких бы то ни было политических влияний – я уже писал Вл. Ив.

О возвращении в Россию, в Москву – думаю часто, думаю мучительно. Стосковался очень. Клянусь тебе, меня не пугают лишения, голод – пугает бесправие, пугает «диктатура пролетариата», обыски и пр. С ужасом вспоминаю свое душевное состояние в бытность мою в Москве в 1918, 1919 гг. Но в душе живет надежда, что теперь «полегче стало», «признали, видишь, что и пьяница человек, и даже рады...» (помнишь из «На дне») ²⁶¹. Если бы ты приехал в июле, в августе, уверен, что уже тогда несколько человек поехало бы с тобой, а большинство позднеей. Я бы не мог уехать тогда и теперь, так как тогда ждали ребенка, а теперь есть ребенок, да и Катя [Краснопольская] нехорошо себя чувствует физически, хотя рвется в Москву.

Но к будущей осени, вероятно, приеду. Об этом еще спишемся. Но сдается мне, что в МХТ мне больше не быть: или меня не пожелают, или я не пожелаю.

Ну, дружище, будь здоров, целую тебя крепко. Кланяйся и целуй всех, кто мало-мальски относится ко мне как к честному человеку. Мне очень стыдно, что я сейчас не пишу, не успею написать дорогому Владимиру Ивановичу [Немировичу-Данченко], так как сейчас уже должен сдать письмо для пересылки в Москву. Мне хочется написать ему много и по-хорошему. Скажи ему только, что я его очень люблю, глубоко его ценю и верю ему до конца. Я знал, я чувствовал, что и он питал ко мне добрые чувства. Может быть, теперь он немного забыл обо мне – я не упрекну его за это, что делать! «Время идет», как говорит Лопехин ²⁶², но ни за что и никому не поверю, чтобы Владимир Иванович питал ко мне добрые чувства.

Что же касается Константина Сергеевича, то не говори ему ничего. Последнее время моего пребывания в Москве я с болью ощущал всей душой его предубеждение ко мне. Кто об этом постарался, кому это было нужно. Я бессилён был сломать эту стену, которая образовалась между ним и мной – вероятно, от моего неумения, застенчивости, вспыльчивости и пр. А может быть, этому мешали какие-то качества самого К.С. Я часто вспоминаю, как целый год К.С. считал Готовцева²⁶³ пьяницей, хотя тот никогда в рот спиртного не берет. Готовцеву удалось рассеять это предубеждение, а мне так и не удалось. А теперь уже, конечно, и не удастся, так как воображаю, как за это время выросла эта стена. Ну что же делать! Во всяком случае, во мне живет, жило и будет жить столь великое уважение к его достоинствам и благодарность за то, чему я у него научился, что я не могу не простить ему человеческих слабостей.

Еще раз целую тебя.

Твой Н. Массалитинов

Пожалуйста, напиши мне с верной оказией.

Н.М.

P.S. Очень прошу тебя познакомить с содержанием этого письма сестру мою Варвару Осиповну [Массалитинову]. Я и ей пишу, но очень коротко, так как оказия застала меня врасплох, а мне не хотелось бы пропустить случая отправить письма.

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. 29. Оп. 1. Ед. хр. 445.

44

И.Н. Берсенев – Н.А. Подгорному

[Около 10 ноября 1921 г.]

Дорогой Коля, письмо твое через г. Пецка²⁶⁴ получил – очень рад, дорогой, что все выяснилось. Твое настроение и настроение Театра по письмам к Васе, который мне все прочел, – мне ясно. Трудно и тяжело все... Ох, как тяжело. Громадное впечатление – от непосланного постановления по предложению К.С. Писать о нем хочется много, кричать о нем хочется! Это самое тяжелое, что было пережито за эти три года мною и Массалитиновым. Я верчусь сейчас как белка в колесе. Еду из Вены через Прагу в Берлин на три дня, а оттуда за трупной в Вену. Поэтому написать подробно Владимиру Ивановичу, которого я бесконечно и преданно люблю, я опять не могу. Писать К.С. – не стану. Все, что тебе написал Массалитинов – подо всем подписываюсь. Дорогой Коля, завтра увижу Ольгу Лазаревну [Мелконову-Езекову], которая написала нам письмо и которой мы с Бертенсоном немедленно ответим. Обещаю, что все что нужно будет сделано. Мы примем ее как близкого и дорогого нам человека. Очень приятно будет поговорить с ней много – обо всем. Сейчас еду к Пецку с письмом, а через два часа на поезд и в Берлин. Первый спектакль в Берлине 28 ноября – «Три сестры». В Вене у нас была прекрасная пресса²⁶⁵. Мы имеем документальное доказательство, насколько «позорно» мы несем имя МХТ. Причем мы никогда Московским Художественным театром не назывались, а только артистами МХТ. Если Дуван и Кузнецов²⁶⁶, Гайдаров и Гзовская²⁶⁷ имеют

это право, то Качалов, Книппер, Германова, Массалитинов, Александров, Павлов, Бакшеев, Берсенев и все молодые – имеют не меньшее. Воображаю, как больно и тяжело тебе, когда в театре вашем такой хам, как Вахтангов²⁶⁸. Да я, и многие мои товарищи, скорее пойду улицы подметать, сапоги чистить, но в стены МХТ – под Вахтангова²⁶⁹ – никогда не вернусь! Хочу сохранить в душе дорогой Театр таким, каким его оставил, а театр Сушкевичей и Вахтанговых – это не Художественный театр, и с этим душа не примирится никогда! Хотел молчать – и вдруг заволновался. Это, между прочим, и Васю очень волнует.

Ну, дорогой, целую тебя крепко. Горячий привет Владимиру Ивановичу. Если найдешь нужным – сообщи ему о нашем отношении к К.С. и Вахтанговым. Я верю и знаю, что В.И. душой с нами, а мы с ним крепко. Думаю, что ты скоро увидишь сестру Любовь Андреевну, Гаев тебя ждет²⁷⁰. Верю и хочу.

Твой Ваня Берсенев

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 2695. Оп. 1. Ед. хр. 18.

45

М.П. Лилина – В.И. Качалову

[после 22 ноября – до 9 декабря 1921 г.]

[Начало письма отсутствует.]

...Сейчас прочитали и письмо Немировича; за одну фразу я ему кланяюсь земно, а именно: «Велик будет грех на Вашей душе, если не приедете теперь»²⁷¹. Да, дорогой Васечка, мы выбились из сил. Жаловаться я не люблю, но силы... уходят, и мы опустим скоро стяг МХТ, или он выпадет из наших рук. Не время упрекать, но почему Вы мне так редко пишете? Заняты? Ну, до свидания, торопят. Целую Вас, как и раньше, с глубокой нежностью и дружбой, привет Нине Николаевне, Диме, Ольгуше, которая на меня злится (за что?), Германовой и всем, кто любит меня.

Ваша М. Лилина

Не колебайтесь – приезжайте.

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 1074.

46

Вл.И. Немирович-Данченко – Н.А. Подгорному

[не ранее 9 декабря 1921 – не позднее 19 февраля 1922 г.]

Москва–Берлин

Предупреждаю возвращение обязательно началу сезона. Немирович-Данченко.

[Приписка рукой Подгорного (?)]:

После этой телеграммы не знаю, как буду действовать.

Телеграмма.

Музей МХАТ. Ф. Н.-Д. Ед. хр. 1285.

Н.О. Массалитинов – Вл.И. Немировичу-Данченко

18 декабря 1921 г.

Берлин

Дорогой Владимир Иванович, Вы совершенно справедливо написали, что посредством писем договориться невозможно. Действительно, напишешь одно, а читают между строк совсем другое. Ту же участь постигло и то письмо, которое было отправлено в ответ на Ваше из Праги и подписано мной и Берсеневым. Да, я понимаю теперь, что оно могло произвести на Вас и такое впечатление, а я-то еще был доволен его содержанием, мне казалось, что оно верно и правдиво отражает общее настроение нашей группы. С содержанием этого письма были знакомы и Качалов, и Германова, и Книппер и др. – и все были довольны им. Во всяком случае, поверьте, что у составителей письма и в мысли не было уклониться от решительного ответа. Но задача отразить общее настроение, складывающееся из самых различных, а часто и прямо противоположных ощущений, – это задача или вообще невыполнимая или, по крайней мере, для меня непосильная. По этой же причине Вы не дождались от нас и более подробного письма. И по этой же причине я решительно отказался и теперь, после приезда Подгорного, писать что-либо от лица группы. Пусть каждый сделает это лично.

В Россию, в Москву я возвращусь непременно. Но, к моему великому сожалению, я не в состоянии этого сделать раньше середины июля, потому что:

1. Больна моя жена неврастением в довольно тяжелой форме, что явилось результатом нашей трехлетней скитальческой жизни вне родины, результатом тяжелых родов и пр., и доктора находят, что ей необходимо пройти курс серьезного лечения.

2. Мой ребенок очень мал, а к лету он подрастет и окрепнет для такого путешествия²⁷².

Если указанный срок моего возвращения окажется для МХТ слишком поздним и в моей работе с осеннего сезона театр не будет нуждаться, – то, что же делать! – буду очень огорчен, но никаких претензий по этому поводу выражать не имею права.

Будьте здоровы, дорогой Владимир Иванович, обнимаю Вас. Мой сердечный привет всем, всем.

Глубоко Вас любящий и уважающий,

Н. Массалитинов

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. Н.-Д. Ед. хр. 4893.

С.Л. Бертенсон – Вл.И. Немировичу-Данченко

18 декабря 1921 г.

Berlin. Hotel Hollstein

Милый, дорогой Владимир Иванович, вот уже 2 с лишним года меня преследовало горячее и мучительное желание написать Вам не то о чем-то очень важном и значительном, не то просто выразить слова и чувства самой искренней любви и глубокого уважения. Но всякий раз терзала мысль, что мы не едем в Москву, и я не мог взяться за перо, и слова и мысли куда-то уходили. Теперь, когда наконец стало

все ясно и я знаю, что если все мы будем живы, то 15 апреля приедем в родной Театр, мне уже легко и я с радостью пишу Вам эти строки самого сердечного привета. Только теперь, за эти долгие годы разлуки, понял я и остальные по-настоящему всю громадную духовную ценность великого счастья работать в тесном сотрудничестве с Вами. И после долгих скитаний в атмосфере так совершенно не похожей на ту, что создали Вы с Константином Сергеевичем, мысль о возможности вновь возвратиться в родную среду бесконечно волнует и радует.

Зная о моей безграничной любви к музыке, Вы легко поймете, с каким громадным интересом думал я о Ваших работах и занятиях в Музыкальной студии. Не скрою, я глубоко и мучительно завидовал всем тем, кто приобщился к этому делу. И вот теперь заранее прошу Вас, независимо от той работы, которая ляжет на меня в МХТ, поручить мне какое-нибудь дело в Вашей Комической опере²⁷³. Это будет для меня громадным нравственным удовлетворением.

Быть может, у Вас есть какие-нибудь определенные желания в области иностранных пьес или нот. Пожалуйста, напишите мне, и я постараюсь что возможно привезти.

В опере я слышал одну совершенно замечательную новинку, совершающую сейчас триумфальное шествие по Австрии и Германии и направляющуюся в Америку: «Мертвый город» Эрика Корнгольда (по рассказу Роденбаха «Bruges la morte» – «Мертвый Брюгге»)²⁷⁴. Слышал я ее в Вене, в бывшем Императорском театре, и весь спектакль меня очаровал. И музыка, и исполнение, и постановка напомнили лучшие достижения русской оперы. Я купил клавир *auszug*²⁷⁵ с пением и привезу его в Москву. По-моему, наши музыканты должны заинтересоваться этим произведением. С автором я познакомился, и мы уже строим воздушные замки постановки его оперы в России. Кроме того, хочу привезти очень хорошую чешскую оперу «Енуфа»²⁷⁶ с музыкой народного стиля, очень благородной и отлично инструментованной.

В области комической оперы я совершенно влюбился в Сметанову «Проданную невесту»²⁷⁷ и считаю, что этот *chef d'oeuvre** вполне достоин Вашего внимания. Помимо нот я мог бы привезти немало постановочного материала в смысле настоящего народного чешского стиля.

Боюсь больше утомлять Ваше внимание и отнимать собою время.

Перечел свое письмо и чувствую, что первая его половина может Вам показаться сентиментальной и наивной. И все-таки посылаю его, потому что слишком искренны мои чувства и слишком хочется хотя бы частицу их передать Вам.

Шлю сердечный привет Екатерине Николаевне и Мише²⁷⁸ и прошу Вас не отказать прилагаемое письмо передать О.И. Пыжовой²⁷⁹. Буду безгранично Вам признателен.

Неизменно Вам преданный,

С. Бертенсон

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. Н-Д. Ед. хр. 3276.

* Шедевр (*фр.*).

49

Н.А. Подгорный – Вл.И. Немировичу-Данченко

[около 20 декабря 1921 г.]²⁸⁰

Возвращаются 15 апреля²⁸¹ Качалов, Книппер, Литовцева, Александров, Бертенсон, Тарасова, Берсенева, Орлова, Бакшеев, Павлов, Васильев²⁸², Комиссаров²⁸³, Гремиславский²⁸⁴, Хмара – посылаю письмо, которое подтвердите. Подгорный.

Радиотелеграмма, маш. копия.
Музей МХАТ. Ф. Н-Д. Ед. хр. 5350.

50

Н.А. Подгорный – Вл.И. Немировичу-Данченко

20 декабря 1921 г.

Берлин

Глубокоуважаемый, дорогой Владимир Иванович!

Если телеграмма моя и это письмо несколько запоздали, то виной этого был целый ряд обстоятельств столь серьезных, что, не выяснив их окончательно, я не мог послать Вам телеграмму. Теперь, когда для меня все ясно, я постараюсь в сжатой форме написать о решении наших актеров. Начиная с первого дня приезда мне пришлось часто бывать на собраниях и рассказывать о московской жизни и о жизни Театра. Группа, в свою очередь, задавала мне бесконечный ряд вопросов, правда, больше о хлебе насущном, чем о Театре, но это так понятно, ибо о жизни в Москве понятия здесь «относительные», чтобы не сказать больше. После целого ряда общих собраний, очень похожих на общие собрания в Театре, на которых говорят двое, а остальные молчат, либо говорят такое несуразное, что понять ничего невозможно, я решил изменить свою тактику и стал говорить отдельно с каждым, начиная со старших. Должен сказать правду – от общих собраний впечатление у меня осталось самое отвратное. Качалов на этих собраниях не бывал, так как болен бронхитом. Из разговоров и расспросов было видно, что целому ряду людей ехать в Москву никакой охоты нет, но сказать об этом прямо они не решались. Некоторые, зная, что М.Н. Германова ехать из-за болезни не может, пытались уговорить других не ехать в Москву и образовать группу с Германовой во главе. Когда же я повел разговор с каждым отдельно, то почти все дали свои имена как едущих в Москву. К сожалению, только такой «большевистский» прием оказался действенным. Сроком возвращения назначено 15 апреля, то есть время, указанное Вами в письме к В.И. Качалову. Правда, Василий Иванович хотел бы приехать позднее, летом; он боится своих бронхитов, а в апреле в Москве еще холодно, но я убедил его в необходимости приезда именно весной. Если это не так, если он и другие могут приехать позднее, то очень прошу Вас, Владимир Иванович, сообщить мне об этом. В своих объяснениях и рассказах я ничего не утаивал, особенно в смысле обывательском, говорил, что рассчитывать на жизнь «берлинскую» никак нельзя, но также говорил о том, что все мы как-то жили и живем – вот так и они будут жить. Результатом моих переговоров была моя телеграмма к Вам. Чтобы не вышло каких-либо недоразумений, повторю Вам фамилии: Качалов, Книппер, Литовцева, Александров, Бертенсон, Тарасова, Берсенева, Бакшеев, Орлова, Павлов, Гремиславский, Комиссаров, Васильев и Хмара в Первую студию.

М.Н. Германова из-за болезни своей и сына²⁸⁵; Массалитинов из-за болезни жены приехать с группой не могут. Крыжановская тоже не приедет, кажется, из-за мужа (безногий, ходит на протезах²⁸⁶). Шаров – ответа не дал. В телеграмме своей я не поместил еще нескольких лиц, едущих в Москву с нашими, но это лица, не служившие в МХАТ. По отношению к ним Театр никак и ничем не связан (они это знают). Если бы они оказались нужными, то Театр оставит их у себя, если нет, то они свободны. Отказать же им в помощи приехать в Россию – я не мог, ибо они работали с нашими, и какая-то моральная ответственность по отношению к ним у наших есть. О двух из них, если позволите, я напишу и выскажу свое мнение. Мих. Мих. Тарханов, брат Москвина, прекрасный, талантливый актер и очень хороший товарищ. Я видел его Кулыгина в «Трех сестрах»; играл он очень хорошо. Второй – Ричард Болеславский, покинувший Студию и навеки гнев Константина Сергеевича. Он очень хотел бы приехать в Москву, в Театр. По словам всех работавших с ним – он необходимейший в Театре человек. Желание его – работать в МХАТ в качестве режиссера, то есть помогать главному режиссеру и постановочной части. Его знания технической стороны сцены, электрического оборудования, эффектов и т.д. сами говорят за него. Я думаю, что лучшего заведующего художественно-постановочной частью – нельзя желать. В Студию он идти не хочет. Вместе с этим письмом посылаю и его письмо к Вам. Если Вы, Владимир Иванович, ответите на его письмо в положительном смысле или ответите о нем мне, то, смею верить, найдете в нем полезнейшего и преданнейшего Театру работника. Между прочим сказать, он разыскал здесь, в Берлине, фирму, занимающуюся оборудованием электрическими эффектами сцен. Впечатления от новостей в области освещения – буквально потрясающие. Если бы были деньги! Во всяком случае, сделаю все, чтобы привезти в Театр аппараты. То, что П.Н. Андреев²⁸⁷ написал мне в своем заказе, уже давно сдано в архив как мало пригодное и давно прошедшее.

Не знаю, как быть с Петром Бодулиным и его женой [А.М. Бодулиной]. Их очень ценят Качалов, Книппер и вся труппа, но у них осложнение – восемнадцатилетний сын, учащийся в Праге²⁸⁸. Им жалко брать его из школы и страшно, что в России его заберут в солдаты, а оставлять в Праге и самим уехать в Россию – надо много денег ему на жизнь и учение. Техник Орлов в Москву не едет и будет служить в Праге.

Теперь о впечатлении от спектаклей.

Я видел только «Три сестры». Прекрасная Ирина – Крыжановская. Качалов–Вершинин – очень хороший. Правда, он играет его не таким, как Константин Сергеевич, но образ получается цельный, мягкий и очень приятный. Пожалуй, у Качалова он более провинциальный, что, может быть, и неплохо, но он показался мне очень «предреволюционным» полковником-артиллеристом последних лет царствования Николая II. Вытеснить же образ Константина Сергеевича – он не мог у меня. Прекрасно играет Кулыгина–Тарханов, актер большой мягкости и обаяния. Массалитинов–Андрей тоже очень хорош. Не так понравились мне остальные исполнители. Берсенев–Тузенбах – сух, сентиментален и мало приятен. Павлов–доктор Чебутыкин – мило, но неровно, а в сцене III акта с сильным нажимом. Бакшеев–Соленый – приемлем, но и только. Александров–Ферапонт – слабо. Орлова–Наташа удивила меня (конечно, никаких сравнений с Марией Петровной [Лилиной] быть не может!) – очень много сделала в этой роли, выросла, и для районного

спектакля очень приемлема. Декоративно спектакль приличен²⁸⁹. Впечатление от спектакля общее: для провинции (Харьков, Киев, Одесса) очень хорош, но для столиц Европы, конечно, жидок. Очень прошу Вас, дорогой Владимир Иванович, никому не говорить о написанном о «Трех сестрах» – сейчас же дойдет сюда и будет большая неловкость для меня. К сожалению, я не могу написать о других спектаклях – я их не видел еще, а о «Трех сестрах» – мило, талантливо (местами), но...²⁹⁰ в Московском Художественном театре было лучше. Мне хотелось бы написать Вам о Леонидове, чтобы как-то изменить о нем мнение. В группе он очень полезный человек и знающий; никакого давления на группу он не оказывал, никаких некрасивостей не делал. Думаю, что МХТ он может быть очень нужным за границей, ибо у него есть связи, знакомства, финансисты. По его словам, Художественный театр не знает, чего он стоит; для Художественного театра все есть – денег же сколько угодно! Между прочим, в Россию он не едет и устраивает балетную поездку²⁹¹. Во всяком случае, связи с ним терять жалко.

О себе писать еще нечего: у докторов не был – не было времени. Завтра только пойду к профессору на прием и буду ждать его приговора и ссылки. Самочувствие за разговорами, спорами и нервами неплохое. Иногда есть боли, сплю лучше, чем в Москве. Вот все, что могу написать Вам.

Целую ручки Екатерине Николаевне.

Преданный Вам,

Ник. Подгорный

Ольга Лазаревна [Мелконова-Езекова] кланяется Екатерине Николаевне и Вам.

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. Н-Д. Ед. хр. 5350.

51

Н.Е. Эфрос – В.И. Качалову

25 декабря 1921 г.

Москва

Мамоновский, 6, кварт. 18

Дорогой мой Василий Иванович!

Вчера мне сообщили, что в Художественном театре получено радио Подгорного о вашем возвращении²⁹². Итак, решение, стоившее всем нам столько тревоги и даже муки, – принято. Я принял это и с большим волнением – всегда волнует крупный шаг, – и с большой радостью. Не только эгоистической, за нас: мы получаем обратно нежно любимого друга и так же любимого художника. И за вас. Ведь вернуться было необходимо. Необходимо, во-первых, ради театра, который слишком большое и важное дело, чтобы не стоило ему принести даже жертву. Необходимо и из вашего чувства художественного самосохранения. В оторванности от родины, в скитальчестве нет художественного роста, непременно опустошается и никнет талант художника и душа человека. Я думаю, Вы сами это отлично чувствовали, оттого, главным образом, та тоска, о которой внятно говорят ваши и Нинино [Литовцевой] письма нам²⁹³. Я знаю, будут у вас и часы сожаления о принятом решении, о сделанном шаге. В наших бытовых условиях, и житейских, и специально

театральных, осталось немало тяжелого. Но – дым отечества нам сладок и приятен²⁹⁴ – вот затрепанные, но в данном случае глубоко верные слова. Да, будет и «дым», но он будет сладок, потому что он – родной. Что вы встретите? Может быть, мы привыкли, притерпелись, обжились, пережили худшее, но во всяком случае нам здесь кажется, что теперь мы живем много лучше. Во всех смыслах. Мы более сыты, нет гложащей мысли, а что будем есть завтра, а будет ли завтра тепло в комнате, а найдется ли чистая рубашка и носовой платок... Все кругом, насколько вижу и знаю, живут в этих отношениях лучше и спокойнее. Да, астрономические цифры цен, прыгают миллионы, но как-то выходит, что денег хватает, и это даже у меня с Надей [Смирновой], хотя мы, с одной стороны, обременены семьей, с другой – каждый рубль (теперь надо говорить, каждую сотню тысяч) зарабатываем большим трудом. Вам, при вашем таланте, репутации и т.д., добывать средства на все нужное будет намного легче. Этого вам пугаться нечего. Да, уверен, это вас и не пугает, не смущает. А обстановка собственно театральная? Не все в ней отрадно, благополучно, надежно. Но ваш-то театр стоит так, что он работать будет, сумеет развертывать настоящую работу, какие бы ни стояли на путях препятствия. Конечно, отношение к театральному искусству все еще не имеет полной крепости и правильности, еще в силе всякие увлечения, требования к театру, выпадающие из верного понимания природы и задач театрального искусства. Но верная линия уже выравнивается все полнее. И если меня не обманывает мое понимание обстановки и мое чутье, это будет идти вперед, а не регрессировать. Многие художественные заблуждения уже осознаны. Словом, по-моему, обстановка для театральной работы будет не ухудшаться, а улучшаться. И, во всяком случае, она лучше, чем скитальчество, чем та, в которой шла ваша работа эти годы разрыва с Москвой. Опять повторяю, будете Вы, милый, знать и часы сожаления – «эх, зачем возвратился!» – но это будет случайно, расскаиваться вам, я верю, не придется. Вы еще сотворите многое и прекрасное, Вы еще будете знать полноту радости творчества. А это – самое главное.

Ну а говорить о том, как мы с Надей будем счастливы вас увидеть, не приходится. Это будет один из больших дней нашей жизни. Потому что я люблю Вас самым глубоким образом, и то, что столько не видел вас, было одним из самых крупных лишений за эти годы всяческих лишений. Когда Вы написали мне с просьбой сказать свое мнение, свой совет, я очень боялся именно вот этого: что личное желание подскажет неверное мнение. Да тут как раз присоединилось еще кое-что, более общее, и я написал письмо, малодушно его не отправил, боясь сказать ошибочно. А я понимал, что Вы отнесетесь к моему слову серьезно, будет оно весить на весах Ваших решений. Когда Бакуля [Н.А. Подгорный] уезжал, я ему сказал свое мнение, просил вам передать. И теперь, при всем волнении, я уверен, что Вы решили правильно, так, как было нужно, во всяких отношениях.

Вероятно, о нас Вы знаете почти все: ведь Надя дважды и пространно писала Нине в Прагу и в Берлин²⁹⁵, по адресу Коганов²⁹⁶, а письма стали доходить правильно, так что дошли до нее. Мы живем все так же, в очень большой, часто страшно утомляющей работе, но живем не плохо, с достаточной бодростью, со всякими интересами и без нужды, как прошлые годы. Мы оба даже потолстели, особенно Надя. И не замотала нас тяжелая обыденщина. Волнует жизнь идей, принципов искусства. Во мне жива моя страсть книжника. И все чаще радуют выходы новых

книг, журналов и т.п. Словом, когда встретимся, не увидите Вы в нас троглодитов, которые душу заменили пайком. И вообще, жизнь духовная и умственная сейчас бьется напряженно.

С вашими сестрами были всякие у нас соприкосновения. Вы, вероятно, знаете, Софья Ивановна была больна. Теперь поправилась. На днях только туда²⁹⁷ ездил один из вашего театра, кажется Михальский²⁹⁸ и вести привез благополучные. Была у нас в последние дни два раза ваша племянница Вера, так что и через нее знаем, как живут сестры. Ваша помощь позволяет им жить сносно, и жили бы они еще много лучше, если бы все не боялись тратить получаемые деньги, все не пугались цифр. Кстати, от Бориса Гольдмана знаю, что недавно он им переправил последние от вас дошедшие деньги. Доставлена им и посылка ваша. Словом, о сестрах не страдайте душой. Все-таки живут сносно теперь. Насколько знаю, благополучно жива и Наташа.

Как-то на днях у нас была вечером Марья Петровна [Лилина], мы сидели, пили чай, читали Нинино письмо и без конца говорили о вас. Марья Петровна все такая же очаровательная и иногда забавная. Часто я вижу Константина Сергеевича. Он бурчит, многим возмущается, жалуется, да ему и впрямь приходится много работать, тратить время во всяких заседаниях, куда его тянут и тянут, так как он все-таки величайшая наша театральная величина. Но вид у него хороший. И иногда в заседаниях он говорит увлекательно и ярко, хотя подчас и со смешными, наивными подробностями. Так, очень забавно, когда он возмущается книжкой Смышляева, который изложил его систему²⁹⁹. Константин Сергеевич считает, что он его «экспроприировал», и выражает это наивно-потешно. Теперь он работает над «Плодами», и я уверен, что он будет играть гениально – Звездинцев так в его средствах³⁰⁰, да и вообще жду этот спектакль как праздника.

Театров расплодилось громадное количество. Но интересного в них мало, и сейчас, в переходный момент разгосударствления театров и влияния нового экономического курса, в театральной жизни много суетливой пестроты и пошлости, которая, точно обрадовавшись, опять хлынула на сцены. Пошлости всяких сортов. Но, конечно, это идет мимо вашего театра. Когда вы вернетесь и откроются новые возможности, он опять зацветет вовсю, в это я твердо верю. И будет еще долго центром театральной жизни, что бы ни толковали новаторы, которые думают, что его час уже прошел, что он отживший. Во всем новом слишком много шума, гвалта, натуги, самомнения, даже шулерства художественного. Может быть, так говорит мой художественный «консерватизм», но я-то уверен, что правда на моей, а не таких новаторов, стороне.

Как вы решили насчет Димандия [В.В. Шверубовича]? Нина, знаю из радио, едет к нам. У меня к ней, кстати, просьба. Очень прошу ее купить для Нади носовых платков, дюжину, не очень уж маленьких, не для сцены, где вместо платка у дам какой-то белый кукиш, а для жизни. Она это хорошо знает, то есть что нужно. У Нади нет платков, здесь достать нельзя, и мне очень хочется подарить ей. Я думаю, это у вас не Бог весть какой капитал, а я по вашем возвращении, конечно, рассчитаюсь, по всяким курсам. Очень буду признателен милой Нине, если исполнит просьбу. Если бы была возможность прислать платки раньше, не дожидаясь вашего приезда, очень бы хорошо, а то Надин большой нос страдает. Я бы еще просил вас купить, уже для меня, две-три ленты для пишущей машинки (Ундервуд) и сунуть в жилетный карман кому-нибудь из едущих в Москву. А то я разучился писать пером,

а лент здесь никак не найдешь. Конечно, если это поручение не затруднит, и конечно, уплачу все следуемое. Вы простите, что вдруг задумал вас поэксплуатировать.

А для себя, когда будете возвращаться, непременно везите побольше белья, чулок, носков, одежды – это все у нас и безумно дорого, и трудно достать, мыла, духов, косметики всякой, лекарства и таких вещей, как сыр, шоколад, сахар. Достать и у нас можно, но очень дорого. Вообще всего, что может повысить комфорт вашей московской жизни, везите себе в максимальном количестве. Да я уверен, Подгорный вам все это сказал. А здесь театр должен устроить вам жилищные условия и, включив вас всех в театральный кооператив, начать вам накапливать кое-чего. Я поговорю об этом с Марьей Петровной, как надо это сделать. Приехав, Вы должны застать некоторое количество запасов. За три месяца все-таки вам кое-чего необходимого подкопить.

Про кого вам еще рассказать? Санины все мечтают прокатиться за границу, чтобы Санин мог освежиться, поглядеть заграничные театры. Но пока эта комбинация не выходит. Лида [Мизинова] очень постарела, сильно тоскует и вообще чувствует себя нехорошо, да и живет уныло, угрюмо, вся ушла в недовольство жизнью. И никак ее из этого не выбьешь. А Санин недоволен жизнью только «отраженно», а на самом деле чувствует себя отлично. Бегаёт в театр, живет всеми его злобами и сплетнями.

До меня дошли рецензии Керра³⁰¹ о ваших первых спектаклях в Берлине. Я заказал Шикку³⁰² перевод их и помещаю в театральном журнале, к которому имею касательство³⁰³. Читал их Марье Петровне. Сенсацию вызвало восторженное отношение критика к Германовой³⁰⁴. Вам бы следовало привезти с собой весь подбор писаний заграничной печати о ваших спектаклях. И еще хорошо бы вам привезти немецких книг по театру, новых. Мы без них, почти не видим, а там повыходило много интересного, по крайней мере по названиям. На них бы тут в Москве жадно набросились. Статьи, к вашему возвращению «Светозар» выпускает второе издание моей книги «Качалов»³⁰⁵, так как первое стало библиографической редкостью, можно достать только за громадные деньги. Как раз на днях у меня были издатели за моим разрешением на второе издание. Ну, конечно, я с восторгом согласился. Если бы была возможность, надо бы книгу послать в Берлин, – там на нее был бы, конечно, спрос, к ней был бы в связи с вашими спектаклями большой интерес. Был проект издать ее и о Станиславском на иностранных языках, но, хотя перевод был сделан, проект, кажется, так проектом и остался.

Если бы Вы привезли материал, может быть, было бы неплохо затем сварганить хоть небольшую книжку о художественниках за границей, чтобы закрепить этот эпизод истории Художественного театра.

Ну, я и сам устал, и вас утомил своим нескончаемым письмом. Я дорвался до возможности поболтать с вами, мой милый, и не могу оторваться. Кончу. Крепко целую вас, Нину, Диму. Передайте мои горячие приветы Ольге Леонардовне (что она написала за книгу о Чехове? Пусть везет сюда, мы тотчас издадим³⁰⁶), другим актерам. Милой Марье Борисовне и Илье Григорьевичу [Коганам], о которых мы с Надей часто и ласково вспоминаем. Как они живут? Ну, еще раз целую вас. И до свидания. Теперь это большое слово можно уже писать достаточно уверенно.

Ваш Н. Эфрос

Подпис. маш. текст

Музей МХАТ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 1477.

52

И.Н. Берсенеv – Вл. И. Немировичу-Данченко

26 декабря [1921 г.]

Берлин

Дорогой Владимир Иванович!

Вы совершенно правы, что стовариваться в письмах совершенно невозможно, я бы даже сказал опасно. Многое, может быть неудачно выраженное или неверно понятое, может привести к целому ряду недоразумений и иметь нежелательные последствия. Поэтому я до сих пор не писал Вам, то есть я написал Вам два больших подробных письма, но, прочитав их, немедленно разрывал. Нет, трудно-трудно писать, охватить все. Ограничусь коротким сообщением фактов. В Москву я и мои товарищи готовы возвратиться – об этом Вам была отправлена телеграмма. И вот в связи с нашим возвращением возникает целый ряд вопросов, о которых писать трудно, а Подгорный, к сожалению, не имеет достаточных полномочий, чтобы на них ответить. Мое глубокое и твердое убеждение, что мы можем принести действительную помощь в МХТ и много тяжелого и трудного взять на свои плечи, разгрузив усталых и измученных, – только при условии, если мы вернемся крепким, рабочим, организованным ядром – группой. Должно произойти полное и органическое слияние нашей группы и групп МХТ, так как это было, есть и должно быть одно целое. Это мое мнение. Прошу Вас, дорогой Владимир Иванович, – напишите мне Ваше мнение об этом. Это очень важно. Верю Вам до конца. Ваши письма для меня большая поддержка! Вы один знаете и как никто умеете понять – до чего же нам трудно сейчас. Жду Вашего письма... Люблю Вас горячо и постоянно! Я возвращаюсь в Москву с женой и дочкой – да, у меня есть дочь Ирина, ей сейчас семь месяцев. Это моя большая и настоящая радость. Думаю, что мне удастся создать условия, необходимые для ее существования...

Товарищам горячий привет! Екатерине Николаевне целую ручки. Ольга Николаевна шлет Вам привет, а Ирина сидит у нее на руках и ласково, ласково Вам улыбается. Крепко жму Вашу руку.

Преданный Вам,

Ваш И. Берсенеv

Ужасно тороплюсь, простите неразборчивый почерк.

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. Н.-Д. Ед. хр. 3269/2.

53

Г.Д. Гребенщиков³⁰⁷ – В.И. Качалову

28 декабря 1921 г.

43, Boulevard du Montparnasse
Paris, VI

Дорогой, незабываемый Василий Иванович!

Среди очарованных Вами людей я хотел бы быть самым скромным, самым нерасточительным на восторги. И вот все-таки стал Вам писать и долго думал о том, какие бы подобрать слова, как бы изъяснить перед Вами то молитвенное чувство, которое Вы раз навсегда бросили в мою душу. Поистине – великое счастье иметь

общение с Вами, великая радость, что Вы русский, что Вы существуете!.. Глубочайшее чувство мое, право же, не способно вылиться в слова! Оно останется неизъяснимым, и я только прошу Вас досказать себе все остальное силою Вашего божественного Дара! Все же я пытался Вам это сказать и делаю это сейчас, когда душа моя похолодела от сознания, что, может быть, вы уедете туда, на всероссийское распятие... Вы, вероятно, помните нашу короткую встречу в Ялте. Вы тогда так задушевно подбодрили меня за мой роман «Чураевы», и я с тех пор ношу в себе дерзость написать вещь, достойную Вашего участия. Этой запиской хочу дать Вам клятвенное обещание создать (закончить) эту вещь еще в первой половине будущего года. Говорить больше – просто дух занимается, но дерзость от этого не становится меньше. Пишу и буду писать для Вас, для Качалова, и для какой-то для нее – не знаю, кто будет исполнять женщину, но для нее – мечтаю о Вас. По этому поводу и хочу с Вами поделиться.

Значительная, главная часть работы, то есть остов техники и самая пьеса сделаны. Нужна остановка, то есть покойное, не голодное житье – 2–3 месяца, стол и бумага, – а главное, хочется пересмотреть Вас во всех вещах, которые Вы здесь исполняете. Если разойдусь – может, разверну в трилогию, но работу хочу дать Вам глубокую, широкой силы и в основе своей религиозную. На Вашем лице хочу отразить Россию и ей же показать ее. Вы понимаете, что дерзновение безумное, но, закусив губы, хочу добиться послушания от своих образов и мыслей и всех скорбей, их которых хочу вырастить сад настоящих радостей... Словом, хочу создать вещь, которую бы Вам захотелось исполнять. А если же случится – значит, случится чудо!

Поддержите же во мне эту затею, если верите в мои силы! То есть – не уезжайте в Москву раньше чем через полгода или хотя бы – 4 месяца. В меньший срок не смогу закончить. Во всяком случае – жду от Вас хотя бы нескольких строчек!

Не зная Вашего адреса – пишу прямо на Театр, через газету «Руть»³⁰⁸.
Да пребудет с Вами Бог вовеки!

Георгий Дмитриевич Гребенщиков
Автограф.
Музей МХАТ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 823.

54

М.П. Лилина – В.И. Качалову

[конец 1921 – начало 1922 г.]

Крепко, крепко, дорогой мой Васенька, обнимаю Вас, люблю Вас по-старому, верно, нежно; вспоминаю года, прожитые с Вами в театре, как вспоминают высшее, духовное, понимаю, что это время не вернется; страшно хочу Вас видеть (хоть бы карточку прислали свою), но почти уверена, что это свидание не будет радостным для меня. Но пока вы молчите, могу еще считать Вас своим дорогим, милым, единственным другом.

Автограф.
Музей МХАТ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 1075.

Глубокоуважаемый и дорогой Владимир Иванович!

Василий Иванович обещает приехать к Вам. Ваше письмо сыграло решающую роль, особенно одна фраза в нем, та, за которую М.П. Лилина, по ее словам, готова Вам в ноги поклониться³⁰⁹. И вот эту-то фразу я и хочу, я должна повторить Вам. Да, Владимир Иванович, и Вы, и все те, кто настаивает на возвращении Василия Ивановича, подумайте! «Велик может быть грех на Вашей душе!»

Театру нужен Василий Иванович, и во имя этого Вы хотите, чтобы он бросил сына, самое дорогое в его жизни? Этого требует Мария Петровна, которая, я знаю, никогда не принесет в жертву ни Художественному театру, и ничему на свете ни Константина Сергеевича, ни одного из своих детей. Это мое глубокое убеждение. И оно подтверждается ее же словами. В последнем своем письме она пишет³¹⁰, чтобы мы не надеялись на возможность выезда за границу ее, Константина Сергеевича и еще некоторых других, потому что «у нас слишком большая семья». Это ее слова. Значит, она и не мыслит о возможности разделиться со своими, а между тем эти семьи, если бы они не захотели или не смогли выехать, остались бы куда в лучшем положении, чем те, которым бы пришлось остаться здесь, ибо помогать своим близким из-за границы в Россию куда легче, чем обратно. И все-таки Мария Петровна и мысли не допускает расстаться со своими. Так думает и чувствует она, когда вопрос идет о ней, когда о Василии Ивановиче – совсем по-другому... На просьбу Василия Ивановича, обращенную к ней, и к Вам, и ко всему Театру: «Пощадите меня, не требуйте от меня больше того, чем я могу, не заставляйте меня бросать сына или трепетать за его судьбу», – Мария Петровна так легко, просто, всего в одном только письме (в других она этой темы больше даже и не касалась), разрешает вопрос: оставьте Диму там на попечении друзей, а сами приезжайте!

Во-первых, что же это за фантастические друзья, на которых можно на неопределенное время оставить Диму. Кто в теперешнее время может взять на свое содержание человека? Да и останется ли этот человек? Согласится ли он жить за счет посторонних людей, если бы даже такие безумцы нашлись? Нет! Я отвечаю Вам, то есть, вернее, Марии Петровне, нет. Дима уже оформившийся человек, на положение полной зависимости от чужих людей на совершенно неопределенное время он не в силах пойти и никогда не пойдет.

Значит, надо переходить к Вашему предложению, то есть найти возможность высылать ему из Москвы. Вот теперь нарисуйте себе картину, дорогой Владимир Иванович!

Владимир Иванович, я обращаюсь к Вам, именно к Вам, потому что ни в одном из Ваших писем я ни разу не почувствовала эгоизма. Вы были все время так глубоко человечны, так терпимы, так мудры по отношению к нам. Вы все понимали, и потому все прощали. Так, по крайней мере, казалось нам.

И вдруг это последнее письмо!

Ну, хорошо, забудем о личных переживаниях и личной муке Василия Ивановича. Бывают моменты в жизни, когда нельзя требовать, чтобы люди считались с

этим. Будем говорить только о Вас и о Театре. Что приобретает Театр от приезда Василия Ивановича и Книппер в том случае, если приедут только они одни? Если бы приехала вся группа, это совсем, совсем другое! Тут могла бы быть реальная, действительная польза, целый ряд спектаклей, настоящий отдых для всех Вас. Но в это я мало верю. Вы не хотите позвать группу. Вы зовете только Книппер, Александрова, Качалова. Каждая новая фраза в письмах Марии Петровны о необходимости «искупить вину», каждый новый доходящий до нас слух о настроении ко многим из здешних Константина Сергеевича, все это совершенно губительно действует на желание группы вернуться. Вы там в Москве, видимо, недооцениваете значение возвращения всей группы, по крайней мере в главном ее составе, и потому ни сами, ни через Подгорного не зовете ее так, чтобы она поверила, что приезд ее будет встречен радостно. И в этом Ваша большая ошибка. Простите, что я позволяю себе так говорить, но право, мне уже на месте виднее.

Но не это тема моего письма. Итак, в возвращение всей группы (при настоящих условиях) я не верю. И вот возвратились Книппер, Качалов. Весь репертуар сразу обрушивается на них всюю тяжестью, так как ясно, что все то, что можно играть без них, Вы бы уже давно сыграли. И вот Качалов, который здесь, при прекрасных внешних условиях, болеет все время, которого вот теперь, с 6 декабря, возят на спектакли в карете, а обед приносят в комнату, так как лечат усиленно, он все-таки не может избавиться от своего бронхита, Качалов, состояние здоровья которого вряд ли лучше здоровья М.Н. Германовой, которую Вы так легко и просто освобождаете «по нездоровью» от всяких обязательств по отношению к Театру, этот Качалов в Москве, попав сразу в совершенно другие внешние условия и, может быть, лишенный даже необходимых для него лекарств, должен будет, играя в Театре ежедневно, безудержно халтурить, для того чтобы выколотить не только содержание себя и семей своих сестер, которых он обязан содержать, но и высылать марки, тысячи марок сюда, Диме!

Вы считаете, что при такой жизни он долго протянет? Это я сейчас о физической стороне спрашиваю. А морально? Вы надеетесь, что, работая так, чтобы высылать необходимое для жизни за границей, он может остаться художником? Он не превратится в замызганную, замученную клячу, в которой бесконечное «все равно» убьет всякое артистическое начало?

Я уже не говорю о том, как отзовется на нем разлука с Димой на неопределенное время. Об этом спросите тех, кто видел его во время одной уже бывшей разлуки. Он тогда перестал существовать как актер, он играл как дрессированное животное в цирке, с тоской и ненавистью к тем, кто заставляет его это делать. А дома пил, и удержать его от этого было нельзя.

И такой он Вам нужен для возрождения Театра? Владимир Иванович, мудрый Владимир Иванович, я Вас об этом спрашиваю, могу спросить только Вас и Константина Сергеевича. Но Константин Сергеевич так страшно молчит и так жестоко судит, что к нему обратиться я не могу. Нет, я знаю, такой Качалов Театру не нужен, он ничего не сможет сделать, он погибнет сам и не поможет вам. И если вам нужно, чтобы приехал к вам человек, художник, живая душа, так услышите его мольбу, обращенную к вам, и или развяжите его от его слова, или, по крайней мере, сделайте все, чтобы не разлучать его с Димой. Не отделяйтесь равнодушными советами,

не проводимыми в жизнь (о литовском подданстве и проч.), а добейтесь того, чтобы он мог не разлучаться с сыном и не трепетать от страха за него в Москве. Я знаю, что прошу от Вас многого, почти невозможного, но ведь и Вы требуете немало от Василия Ивановича. Пойдите же навстречу друг к другу. Если он Театру действительно нужен, так сделайте так, чтобы он мог жить как человек и как художник. Ведь не только факт его приезда для Вас нужен, а и дальнейшая работа!

Владимир Иванович, поймите меня «хорошо», то есть, вернее, «по-хорошему». Пусть не будет это мое письмо еще одним из разрушающих, а не соединяющих нашу связь с Художественным театром. Всем моим сердцем хочу этого. Поймите Василия Ивановича, поймите его муку и не погубите живого человека и большого актера. «Великий будет грех на Вашей душе!»

Глубоко и искренно уважающая Вас,

Нина Литовцева

P.S. Письмо мое обращено к Вам, но не делаю из него тайны для других. Обращаюсь к Вам потому, что боюсь, что другие не услышат меня.

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. Н-Д. Ед. хр. 4694.

56

В.И. Качалов – Вл.И. Немировичу-Данченко

30 декабря [1921 г.]

Берлин

Дорогой Владимир Иванович!

Конечно, я приеду в Москву, конечно, я вернусь в театр. Если застану театр умирающим, буду делать все, что в моих силах, чтобы помочь ему встать на ноги. Если застану его развалившимся, никогда не прощу себе, что опоздал с помощью, и от одной мысли об этом мне уже делается страшно.

И с мольбой о том, чтобы Вы развязали меня от данного мною слова (как пишет Вам Нина Николаевна), я не обращаюсь к Вам. Мне нужен театр больше, чем я ему. Это мое самое глубокое убеждение и самое непосредственное чувство. Я вернусь в театр не потому, что этого требует театр или мой долг перед театром, а потому, что я хочу вернуться, я хочу остаток моих сил принести театру, потому что он – мой, я люблю его. Я хочу помочь ему. Хочу, а не только должен. Хочу корыстно, потому что знаю, что буду не только отдавать театру силы, но и буду брать от него. Потому что откуда же больше брать? Хочу помочь, потому что знаю, что и он поможет мне. И вот тут, подходя к вопросу о том, как я могу помочь театру, я нахожу, что в этой части письма к Вам Нина права. Да, Владимир Иванович, и у меня мало веры в мои силы – и духовные, и физические. У меня, действительно, только «остаток» прежних сил. Я верю, что, может быть, духом я еще скорее воспряну, но и здесь мгновенного чуда не жду, а только верю, что постепенно начнет срастаться с театром моя душа. А вот в физические силы мои – совсем мало веры. Я не только постарел и ослаб, но изнежил-ся и избаловался телом – за время от Тифлиса до сегодняшнего дня.

Я чувствую себя незакаленным и очень неподготовленным к Москве. Я, например, даже забыл, что значит халтура (если, конечно, не считать всего нашего

дела – халтурой. Я не считаю – по совести моей и по разумению). За все время у меня были только две халтуры – два моих личных вечера³¹¹.

Вот я сыграл «Гамлета». Как будто хватало на него физических сил. Но ведь я сыграл его всего 8 раз – за 3 с лишним месяца. Все остальное время я либо играл пустяки, либо совсем не бывало спектаклей целыми неделями. Смогу ли я поднять большее? Думаю, что здесь – да, смогу. В Москве? – Не знаю. Ведь силы там будут уходить еще и на приспособление к другим условиям жизни, на отвыкание от тех привычек, которые я здесь невольно приобрел: ведь придется отвыкать от тепла, от чистоты – постели и белья, от ванны, от теплой воды, от хорошей еды – от многого, что поддерживает силы. Я знаю, что отвыкну и приспособлюсь, но только очень постепенно, и, конечно, первое время, может быть целый год, буду плохим работником.

Я – как я, я – один или только с Книппер – мы будем плохой опорой для Вас. У нас слабые, хилые плечи, которые мало могут поднять, да еще сразу, без тренировки. Только все вместе, всей нашей группой – мы поможем театру. Верю, что поможем. Вот Берсенева и Болеславский – это плечи крепкие, у них запас сил большой, они многое могут поднять. Разве не нужны театру наши пьесы, хотя бы на первое время, чтобы пустить в ход машину, чтобы дать вам всем передышку. Пусть не все, пусть с некоторым перераспределением ролей, если Вы найдете это нужным. Пусть даже кто-то из приехавших покажется Вам (и окажется потом) лишним. Что же делать, упадет со временем. Какая ни на есть, но нужна театру, поможет театру – группа. Чувствую это всей душой. И не только впустить, согласиться принять в театр, как сейчас представляется нашей группе отношение к ней со стороны театра, – но Вы должны дать ей почувствовать, что она нужна, что она желанна, что Берсенева, и Массалитинов, и Болеславский – не «преступники», а нужнейшие работники в «своем» театре. Группа должна почувствовать, что она возвращается домой, в «свой» театр. Во многом театр должен пойти навстречу группе, со многим посчитаться. Например, в смысле срока возвращения. Я понимаю, что мы нужны все сейчас, этой зимой. И мы виновны в том, что нас нет. Виновны, но заслуживаем и снисхождения. Виновны и не виновны. Чтобы быть сейчас, этой зимой, в Москве, мы должны были бы решить вопрос отъезда, скажем, в апреле, и группой или не группой двинуться в Москву в июне, в июле – не позднее августа. А судьба или обстоятельства сложились так, что мы только с сентября, с октября получили возможность начать сговариваться с Вами, а что-либо решать – только с приезда Подгорного³¹².

Так вот о сроке. Театр должен войти в положение большинства группы. Это большинство не может двинуться раньше половины апреля. Нет денег, нет теплых вещей, боятся за детей. И как ни важно театру, чтобы мы вернулись скорей, но каждая неделя отсрочки и после 15-го апреля, которую нам предложит театр, будет встречена нами с глубочайшей благодарностью. Не потому важна отсрочка, что – как о нас думают в Москве – мы все еще мало похватали денег в Европе, а потому, что у нас совсем нет денег и даже, у товарищества, есть долги. У меня лично – а я в лучшем положении, чем многие, – оказалось, что нет ни денег, ни теплого пальто, ни платья – я ношу перевернутый деллосовский фрак³¹³, ни белья, ни обуви. И, конечно, в Москве ни у кого из нас тоже ничего нет, никаких запасов. Очень мы

оказались неподготовленными во всех отношениях к Москве, все надежды возлагали на Берлин и на весну. Но в Берлине – нам не везет³¹⁴: театр маленький, с такой плохой сценой, что оказалось невозможным поставить здесь ни «Гамлета», ни «Аап», ни даже «Вишневого сада». Затем стали болеть актеры, и я было свихнулся, а теперь свалилась Германова – надорвалась, потому что почти целый месяц играла каждый день. Начались замены и даже отмены. Ничего здесь не заработаем, дай Бог только свести концы. С 15 января едем в Копенгаген и Стокгольм – до 5 февраля³¹⁵. Это такой небольшой срок, и потом там такая дорогая жизнь, что, конечно, никаких денег не останется. И вот единственный выход из нашего положения – воспользоваться предложением Дирекции одного парижского театра, которая гарантирует нам 15 спектаклей в Париже в марте. На обратном пути у нас будет возможность сыграть еще несколько спектаклей в Берлине и затем через Ковно или Ригу, где тоже, вероятно, остановимся на несколько спектаклей, – ехать в Москву. Если мы воспользуемся парижским предложением, это предохранит группу от распада. Это сейчас единственный выход из положения. Но Подгорный писал, а теперь и лично подтверждает, что для Вас и для Константина Сергеевича поездка в Париж нашей группы представляется очень нежелательной. Такая просьба – не ездить без Вас в Париж, Лондон и Америку – есть и в Вашем письме. И когда я прочел эту фразу Вашу, у меня сейчас же сложился ответ в душе: конечно, ни в каком случае – без Вас, без театра – не поеду. Но обстоятельства складываются так, что я пытаюсь просить Вас – от имени нашей группы, в интересах театра, для того, чтобы группа не распалась и вернулась в Москву – только для одного Парижа, только для этих 15 спектаклей – снять с нас это запрещение. Это будет иметь громадное значение для группы. Я не могу подробнее мотивировать эту просьбу, потому что очень спешу поскорее отправить письмо – оказия ждет. Так как ответ необходим как можно скорее, то очень просим телеграфировать сюда, в Берлин, на имя Подгорного.

Спешу кончить. Наступает Новый год – завтра. Всей моей душой буду с Вами, и дай Бог в новом году нам соединиться. Крепко обнимаю Вас, дорогой Владимир Иванович, с Новым годом.

Ваш Качалов

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. Н.-Д. Ед. хр. 4253.

57

Вл.И. Немирович-Данченко – Н.А. Подгорному

18 января 1922 г.

Москва–Берлин

Передайте Качаловской группе в полном составе нет надобности. Половина апреля последний срок. Париж не советуем³¹⁶. Пишу последнее письмо³¹⁷. *Немирович-Данченко*.

Телеграмма.

Музей МХАТ. Ф. Н.-Д. Ед. хр. 7422.

10 февраля 1922 г.

Копенгаген

Многоуважаемая Ольга Леонардовна!

Во время Вашего пребывания в Копенгагене обстоятельства, к сожалению, не сложились так, чтобы я удостоился чести быть Вам представлен и получил возможность сказать Вам пару слов – так сказать, от переполненного сердца. Позвольте мне теперь попытаться высказать Вам свои чувства по поводу Ваших русских спектаклей в Копенгагене.

Всем Вам, артистам Художественного театра, каждому из Вашей труппы я хотел бы выразить свой восторг, свою благодарность и сказать Вам, что эти спектакли, научившие меня большему, чем научило меня 4-недельное мое пребывание в России, и более еще заставившие меня полюбить Россию, что эти спектакли были, одним словом, – лучше всяких слов. Однако самым чудным, незабвенным эпизодом во все эти вечера была для меня, и я знаю, не только для меня, Ваша игра в заключительных сценах «Трех сестер».

Но кому больше всех хотелось бы мне поклониться и выразить благодарность, так это милому, скромному русскому доктору-писателю, которому были известны русские земли от Финляндии до Тихого океана и русские души от «его превосходительства» до собаки Каштанки. Примите Вы, высокоуважаемая Ольга Леонардовна, от одного датчанина, которому кажется, что он, прочитавши не раз все творчество Чехова, благодаря этому прожил, кроме своей датской жизни, еще одну, русскую, богатую и прекрасную, примите выражение глубокой благодарности за эту мою русскую жизнь, в которой я был вооружен зоркими глазами, чутким ухом, любовным пониманием и мягким юмором великого Антона Павловича.

Желая Вам счастливо вернуться в Москву,
с глубочайшим почтением,

Н.С. Brodersen,

временный лектор русского языка при Копенгагенском университете

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. К.-Ч. Ед. хр. 1004.

5 февраля 1922 г.

Дорогая Ольга Леонардовна, не осудите меня строго, что так долго не откликнулась на Ваше письмецо и посылку из Праги, но жизнь наша вообще, а моя в особенности такая суетная, что надо особенно счастливый случай (легкая жаба или наша инфлюэнца), чтобы удосужиться сесть за письменный стол, а то целый день на ногах: или у плиты, или на репетиции, если играешь, или за покупками, или всякие обязанности экономки исполняешь, а по ночам помогаешь Кире нянчить внучку³¹⁸, и сидеть приходится только во время еды. Играю я много, и все Ваши роли, так что не дождусь, когда Вы приедете и можно будет работу разделить. На репер-

туаре теперь исключительно чередуются: «Ревизор», «Мудрец» и «Нахлебник» с «Провинциалкой»³¹⁹; «На дне» не играют, потому что нет Настенки, «Царя Федора» потому что нет Царицы³²⁰. А «Анго» с уходом Невяровской³²¹ как-то потускнела и больше двух раз в неделю сборов не делает. Ждем Вас с возрастающим нетерпением, и кажется нам, что и не дождемся. Каждую неделю кто-нибудь выбывает из строя от усталости. Очень серьезно захворала Гиацинтова на почве переутомления (она очень много играла и в Студии, и у нас), и от острой анемии открылся туберкулез обоих легких³²². Москвин от усталости потерял сон. Владимир Иванович очень сдал в нынешнем году; хворал какой-то горловой болезнью вроде коклюша, поправился, походил с месяц в театр и опять свалился: инфлюэнца с бронхитом, высокая т°. Очень больна сейчас Раевская, инфлюэнца. Халютина³²³ скоро год как не выходит из санатория: малярия и почки. Игорь [Алексеев], бедный, свалился под самый Новый год и до сих пор лежит в постели с отвратительной туберкулезной т°. Конст. Серг. пока бодр, очень пополнел, работает как вол, три репетиции в день, не считая всякие заседания, но очень плохо стал видеть и не может здесь никак достать стекла, какие ему прописал доктор, а от неподходящих стекол глаза еще больше портятся. Хиреет и слабеет наша дорогая Марья Алексеевна [Гремиславская], кою мы за эти годы еще больше полюбили, опять недавно вынесла воспаление легких и вообще она очень худа; питается она хорошо, но заедает ее тоска по внуку; такого обострения я никогда не встречала, только и разговору, что Валерик³²⁴. А сейчас она очень давно не получала от своих писем и совсем захандрила. Ершов болел тифом осенью, но сейчас оправился. Муся³²⁵ и Лидочка [Коренева] ничего, держатся на высоте и даже в смысле туалета не опустились. Что же касается меня, то я одета только на сцене, а дома я не вылезая из теплого халата, обвязанного фартуком, и с подвязанной головой, чтобы сажа не летела на голову; вид исключительный; но если не очень уж устала за день, то вечером играю бодро, и за старость не ругают. Очень увлекаюсь и радуюсь на свою внучку, боюсь, что, когда вырастет, будет похожа на еврейку, а теперь удивительно мила, настоящая кукла, и характера прямо исключительного. Растет она без кормилицы и без няньки, со всем Кира справляется одна. Надо отдать Кире справедливость, что она необыкновенно терпеливая кормилица и нянька. У нас 4 молодые мамыши в театре: Ваша Ада³²⁶, Шевченко³²⁷, Кира и Бакланова³²⁸, все кормят сами и все до смешного заняты своими ребятишками, Ада, пожалуй, меньше других, она уже почти бросила кормить свою Мариночку, так как доктор нашел, что молоко у нее неважное.

Продолжаю письмо сегодня, в чистый понедельник; здорова, но лежу в постели, устроила себе праздник. За эту неделю выбыли из строя: Е.Б. Вахтангов, обострение его болей желудка с т° 40,2³²⁹. Сестра Судакова из Второй студии³³⁰ и Еланская из Второй студии³³¹, обе больны сыпным тифом. Иван Павлович Чехов так ослаб от голодовки в Крыму, что отправлен в клинику. Театр послал ему вина и еще что-то. Если имеете возможность, вышлите ему что-нибудь питательное. Очень уже хорошо сгущенное неподслащенное молоко.

Известия все грустные. Дорогая моя Ольга Леонардовна, но что же делать, такова наша жизнь. Единственная наша радость и гордость, это то, что дисциплина в театре не опускается; публика его любит, и хотя репертуар ограничен до крайности, все же театр всегда полон и билеты берутся с боем. Хотя цены уже

выросли в первых рядах до полмиллиона. Теперь о посылке. По Вашему желанию разделила ее между самыми нуждающимися. Вы подписали сами О.И. Суержицкую³³² и Настеньку – портниху³³³, еще присоединила к ним портниху Танечку старую (туберкулез), Дмитревскую³³⁴, Красковскую³³⁵, старика Добровольского³³⁶, Бебутову³³⁷, Михальского, живет хотя с дядюшкой, но нуждается; итого 8 человек. К сахару примкнули Бурджалов и Михайлов³³⁸, так как сахар из их посылки был украден. Шоколад же я делила сама и дала его только детям артистов, всем без исключения; каждому досталось по 2 палочки; по одной палочке кормящим мамашам и по одной палочке Константину Сергеевичу и Владимиру Ивановичу; они оба были очень тронуты. За то, что я взяла на себя труд делить посылку, позволила себе взять 1 палочку шоколада и дала больному Игорю. Ну вот Вам весь *compte-rendu**.

Пожалуйста, сердечно поблагодарите инициаторов и участников высланных нам посылок, все дошло прекрасно и оказалось нужным и полезным; а Сураварди³³⁹ еще поблагодарите от меня за присланные Игорю носки и шерсть. Уж это было так кстати, как нельзя больше. Чулки и белье – это самое слабое место советских жителей. Москвин, как всегда, острит и говорит, что единственная его мечта – умереть в крепких кальсонах. Ваших давно не видала, Ада была у нас в театре, хорошо выглядит, хорошо одета. Лулу [А.Ю. Рид] и Константин Леонардович [Книппер] хворали, но теперь все обошлось.

Ну вот, кончаю, посылаю письмо на имя Вашей племянницы Оли Яроши³⁴⁰, посылаю по почте заказным письмом. Целую крепко Вас, самый сердечный привет товарищам. Почему Василий Иванович не отвечает мне на мои 2 письма, посланных еще перед Рождеством? Константин Сергеевич и дети шлют вам привет, и все радуемся свиданию.

Сегодня получена телеграмма от Вас. Ив. с просьбой продлить отпуск Подгорному. Дай-то Бог, чтобы он явился Моисеем, а Москва – Землей обетованной. Думаю почему-то, что Вы приедете непременно, а в остальных я не уверена.

Всегда любящая Вас

М. Алексеева

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. К.-Ч. Ед. хр. 3437.

60

О.Л. Книппер-Чехова – К.С. Станиславскому

15 февраля 1922 г.

Берлин

Дорогой Константин Сергеевич, не думайте плохо обо мне, что я Вам не ответила сейчас же на Ваше прекрасное письмо³⁴¹. Оно лежит глубоко в моем сердце. Я его читала и перечитывала с большим волнением...

Я хочу быть в России...

Что произойдет из нашей встречи – не знаю... Я еду точно на новую жизнь. Еду с большим волнением...

Что писать и о чем писать?

* Отчет, протокол (*фр.*).

Скоро уже увидимся и будем говорить, говорить и смотреть друг другу в глаза... Мне чудится, что мы, несмотря на преклонный возраст и на усталость, проживем еще какой-то чудесный кусок жизни... Что Станиславский взмахнет еще раз крылом. Пусть это будут мечты... Мне радостно думать так...

Обнимаю Вас нежно и целую Вашу седую голову.

Милую «бабушку» [М.П. Лилину], и Киру [Алексееву-Фальк], и внучку [К.Р. Барановскую] целую крепко и Игоря [Алексеева] не забываю.

Ваша всегда,

Ольга Книппер

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. К.-Ч. Ед. хр. 248.

61

Н.А. Подгорный – Вл.И. Немировичу-Данченко

18 февраля 1922 г.

Sanatorium Birkenwerder

bei Berlin

Глубокоуважаемый и дорогой Владимир Иванович!

По сведениям, у меня имеющимся, и Вы, и Константин Сергеевич недовольны моим молчанием, будто бы по моему адресу раздаются нелестные предположения. Мне это больно, и я хочу реабилитировать себя. 9-го или 10-го января Ольга Лазаревна [Мелконова-Езекова] и я отправили целый ряд писем, и отправили их в одном пакете с оказией в Москву на адрес Театра (Рипсимэ Карповне³⁴²), с просьбой раздать их адресатам. По всей видимости, пакет этот пропал и доставлен не был. Но если бы он и дошел, то письма мои (сознаюсь) не удовлетворили бы Вас, ибо были бессодержательными или, как говорят в Театре, «лирическими». Иных же в то время я написать не мог, несмотря на то что неоднократно пытался обмануть и Вас, и Константина Сергеевича, и себя самого. Настоящее же письмо покажет Вам, что я переживал здесь, сколько крови испортил (и себе, и людям) и сколько слез, горьких и больных, пролил. Начну с самого начала. С момента моего появления в Берлине я заметил какую-то отчужденность, какую-то далекость в отношениях ко мне. На заседаниях мне часто задавались вопросы, на которые не знал как отвечать, ибо мне казалось, что либо надо мной смеются, либо разыгрывают, ибо, действительно, мы стали такими далекими друг другу за эти три года разлуки, что мне надо искать какой-то новый язык – не тот, которым мы привыкли говорить в Театре. Группа, как всегда все группы, не выражала ничего целого, и каждый тянул в свою сторону, но все же я могу констатировать, что сознание обывательского благополучия, правда, очень недалёковидного, объединяло всех. Итак, своим приездом я что-то нарушил, чему-то помешал и сразу стал каким-то Тю – справедливостью, который всегда всем мешает жить, есть вкусные сосиски и пить прекрасное пиво³⁴³. У некоторых к этому прибавляется опасливое сознание того, что, приехав в Москву, они не займут того положения актерского, какое занимают здесь, и с этим опять-таки утерять материальное благополучие. У некоторых были очень веские и основательные беспокойства и соображения – о

детях, мужьях, женах. У других (почти всех) проскакивала нотка боязни за то, что в Театре будут коситься на них, обвинять, что возвращение будет «с поникшей головой». Это действительно было бы ужасно! Я утверждал, что никаких косых взглядов, никаких упреков не будет, что никаких заглаживаний не надо, ибо факт возвращения сам по себе все заглаживает и искупает, но говорил, что спасителей тоже не надо: своих непечатый угол!..

Много было разговоров о возвращении группы полностью, для смены спектаклей московских – здешними. Я говорил на это, что Театру сейчас нужны не цельные спектакли этой группы, а лучшие артистические силы, с которыми пойдут те или иные спектакли в Москве. К сожалению, у меня не было Вашего авторитета, и со мной не соглашались, спорили и были недовольны все. Но когда пришло Ваше письмо, то, увидав, что я был прав, доказывая желание Театра, а Ваша фраза: «Я готов поставить Подгорному в упрек неправильную информацию»³⁴⁴, еще больше подчеркнула это, а мне, не скрою, дала большое удовлетворение. Тогда же говорили о том, что группа сплотилась за три года, и у каждого из наших есть моральная ответственность перед актерами не МХТ, с которыми они работали и вывезли их за границу, то я отвечал, что готов везти всех, но не беру на себя ответственность и обязательств в том, что они будут приняты в МХТ. Если же они подойдут своими дарованиями и окажутся нужными Театру, то будут приняты. Между прочим, группа устраивала неоднократные заседания, на которые меня не звали. После долгих переговоров я наконец поставил вопрос категорически и все же ответа никакого не получил. Некоторые, разговаривая со мной отдельно, изливали душу, плакали мне в жилетку, а без меня говорили другое, агитировали. Многие указывали, что все зависит от группы и главарей, а главари на группу и т.д., и т.д. Но кто же составляет группу? Ведь актеров не МХТ – 4–5 человек! Тогда мялись и соглашались. Иногда мне казалось, что вопрос исчерпан и почти все едут, и решал, что надо телеграфировать об этом Вам, а на другой день картина менялась, и приходилось снова начинать с азов. Короче говоря, вместо трех дней, в которые я думал закончить все переговоры, я потратил три недели. О санатории забыл и думать. Наконец, увидев, что из разговоров с группой ничего не выходит, я решил говорить с каждым в отдельности и начал с Качалова. Кругом слышались протесты на «большевистский» прием, но я не обращал на это внимания, и только таким образом составила Вам телеграмма с фамилиями желающих ехать. Да, забыл написать, что очень мешали мне постоянные влияния всяких знакомых, друзей и общественных деятелей из эмигрантских кругов. Писались письма в газетах к артистам МХТ, где обвинялся Театр за «требование» возвратиться, а меня просто ругали (Юрий Ракитин³⁴⁵). Появлялись такие заметки: «Приехав в Берлин, “посол” из Совдепии “товарищ” Подгорный, который соблазняет ехать в Москву арт. МХТ балыками, и в случае отказа “грозит” снятием марки МХТ. Нам кажется, что “тов.” Подгорный слишком много на себя берет». Писал к Вас. Качалову – Ал. Койранский³⁴⁶, который не без темперамента обвинял Театр, доказывал бессмысленность возвращения, кадил актерам, меня ругал и рисовал яркие картинки московских ужасов. Но как далеки они от действительности, и не только версты и трехлетие отделяют нас от них! Вскоре после моих телеграмм и письма к Вам агитация опять началась. Опять сомнения, опять вопросы, и вот, на такую-то колеблющуюся почву явилось письмо Марии Петровны [Лилиной] к В.И.

Качалову³⁴⁷. Оно сейчас же сделалось достоянием всех. М.П. называет всех преступниками, а Берсенева и Массалитинова особенно преступными; говорит, что Театр никогда этого им не простит и что они должны будут искупать свою вину, а также и то, что это мнение всего Театра с К.С. и Владимиром Ивановичем во главе. Письмо это было бомбой. Некоторых оно испугало, некоторых обидело и озлобило; некоторых сбило с толку, некоторым дало новую тему для заметок и агитаций, а мне – ужас и необходимость уверять, что не лгал, когда говорил, с каким миролюбием Вы и Константин Сергеевич зовут их в Москву, в Театр. Я так ярко помню разговор с Вами в день моего отъезда (5 дек.), а с Константином Сергеевичем – накануне, во время «На дне». Разве в этих разговорах было что-то угрожающее или обвиняющее? А письма: Ваши к Вас. Ив. [Качалову] (еще до моего отъезда)³⁴⁸ и Конст. Сергеевича к Ольге Леонардовне³⁴⁹, которое повез я! Словом, после письма Марии Петровны положение мое ухудшилось значительно, а в Москву были отправлены письма Ниной Николаевной [Литовцевой], Василием Ивановичем и Берсеныным. В половине января группа выехала на гастроли в Скандинавию и вернулась 2 февраля, очень окрыленная художественными и материальными успехами. Так как я уже с 8 января в санатории, то мне приходилось ездить в Берлин для разговоров довольно часто. Некоторые из согласившихся и давших свои имена – отказались от решения ехать (кроме Качалова, Книппер, Бертенсона, Александрова и Гремиславского). В это самое время приехал Юргенс³⁵⁰ и привез долгожданное Ваше письмо. Замечательное письмо! Впечатление громадное. Анкеты сдали мне, кроме упомянутых выше, еще Берсенева, Бакшеев, Орлов, Тарханов. На днях решат вопрос: Тарасова (муж, ребенок), Крыжановская (больной муж), Павлов, Шаров. О М.Н. Германовой и Массалитинове Вам известно; теперь они ехать не могут. На этой неделе я вышлю Вам полный список едущих. Дима [Шверубович] и племянник Ольги Леонардовны [Л.К. Книппер] тоже едут в Москву, о них я уже говорил с Мостовенко³⁵¹ и здешними представителями. Параллельно разговорам с нашими мне приходилось говорить в представительстве о технической стороне возвращения. Из-за новой экономической политики мне было отказано в бесплатном переезде от Риги до Москвы, но потом, после долгих споров, удалось устроить так, что возвращающиеся, а также и багаж их будут оплачены Правительством. Работал в том направлении, чтобы и от Берлина до Риги ехать за казенный счет, но не знаю, смогу ли это сделать. Очень заботит меня вопрос устройства квартир приезжающим. Помню, об этом говорили с властями (Каменев³⁵², Енукидзе³⁵³), но сделают ли? Приезжал в Берлин Фин³⁵⁴, который развивал мысль о поездке. Говорил об этом и с Леонидовым. Предложения есть. Да, забыл Вам написать, что группа едущих послала к Вам телеграмму с просьбой оставить меня до их отъезда; без меня они боятся ехать. Поверьте, что я в этой просьбе не участвовал и намечаю свой приезд между 5 и 15 марта, как говорил в Москве. Если же ответом своим Вы оставите меня, то, конечно, останусь. Теперь несколько слов о себе. Самочувствие как будто лучше. Припадки прекратились (был один в половине декабря), но ноги и руки еще опухшие. Надеюсь, ко времени отъезда поправлюсь. Получили Вы мою посылочку для Екатерины Николаевны и Вас? Вместе с этим письмом посылаю письмо из Швейцарии. Будьте здоровы.

Преданный Вам

Н. Подгорный

Целую ручки Екатерине Николаевне [Немирович-Данченко].

Ольга Лазаревна [Мелконова-Езекова] благодарит Вас за привет и память и, в свою очередь, шлет большой поклон Екатерине Николаевне и Вам.

Очень прошу Вас, дорогой Владимир Иванович, смотреть на это письмо как на отчет о моей работе, а когда приедут наши – забыть о нем, ибо у меня нет желания жаловаться. Для меня же самого их приезд искупает все мои мучения и страдания.

Н.П.

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. Н.-Д. Ед. хр. 5351/1.

62

В.И. Качалов – Вл.И. Немировичу-Данченко

22 февраля 1922 г.

Для успешности нашего переезда, безусловно, необходимо ехать в Москву вместе с Подгорным. Просим разрешить ему остаться здесь до нашего отъезда. *Качалов.*

[*Приписка:*] Влад. Ив. согласен. 27.02.1922. *Подобед*³⁵⁵.

Радиограмма.

Музей МХАТ. Ф. Н.-Д. Ед. хр. 4253/1.

63

В.И. Качалов – «Качаловской группе»

27 февраля 1922 г.

Дорогие товарищи!

Прошу вас принять мой прощальный привет³⁵⁶.

Не знаю, как вам со мной, а мне с вами грустно расставаться. Тем более расставаться при таких плохих отношениях, какие у меня с вами, с большинством из вас, установились за последнее время. Если бы ничего хорошего мы с вами не пережили за эти почти 3 года наших скитаний, то, может быть, и не было бы так грустно расставаться. Но ведь мы вместе пережили много всякого, много, слава Богу, хорошего, мы многим душевно связаны друг с другом, – и теперь мне грустно, и даже больно отдираться от вас душой и телом. Некоторых из вас я очень люблю, ко многим очень привязался, но даже и те, кого люблю меньше, – все равно мне близки и дороги, все без исключения. Само время, эти три года такой необычной жизни сблизили меня с вами и породнили, даже, может быть, помимо моей и вашей воли. И я скажу о себе – я верю, что пройдет совсем немного времени, и я всех вас буду вспоминать только добром, а горечь и обиды, которые накопились против вас за эти годы, исчезнут как дым. Уже и теперь я смотрю вам вслед спокойно и дружелюбно, без злобы и раздражения, эти дурные чувства исчезли из моей души, и исчезли не только потому, что мы с вами расстанемся, а еще более потому, что теперь, отойдя от вас на это маленькое расстояние и спокойно думая о наших взаимоотношениях, я понял то, чего не понимал и от чего раздражался, находясь с вами.

А именно, я понял, что то великое, особенное мое счастье – почти 20 лет жить в атмосфере (я говорю о московском периоде) исключительного внимания ко мне, исключительного ценения, и большой веры в меня, и большой заботы обо мне – и в артистическом, и в материальном отношении, – что это счастье, как и первая любовь, не повторяется и, во всяком случае, должно когда-нибудь кончиться. Среди вас оно кончилось, в вашей среде этого счастья у меня не было, оно не повторилось и не продлилось. Грустно, но ни раздражаться, ни злобствовать тут нечего. Это стало совсем ясно только теперь. И я никого не хочу обвинять, никого не упрекаю, а пишу потому, что хочу помочь вам освободиться от ненужных, недобрых чувств ко мне. Да и не только ко мне, а и друг к другу. Мы все, кто больше, кто меньше, виноваты (один Бог нам судья, а не мы друг другу), мы все виноваты в том, что не создалась у нас за эти три года более чистая атмосфера, и артистическая, а главное, человеческая. Посмотрим все друг на друга повнимательнее, заглянем каждый в свою душу, и мы увидим, что при всей внешней сплоченности, внешней близости и физической привычке друг к другу, – как мало было среди нас взаимного уважения и доверия, то есть самого главного в человеческих отношениях и человеческих делах. Гораздо больше взаимной неприязни, недобродушной насмешки, подозрения – всего этого было гораздо больше, чем откровенности, прямоты и честности отношений. В этом виноваты мы все. Но, – к этому я и веду речь, – но ради этих больших и важных моментов, какие мы вместе пережили, ради этих радостных впечатлений, которые нам так милостиво посылала судьба (вспоминайте отношение к нам публики, хотя бы в Загребе), ради этих благословенных минут, какие нам давал Господь Бог – в тишине и покое Бледа, в красоте Тифлиса и Гурзуфа, и моря, и гор, и проч., и проч., наконец, ради нашей первой общей потери, нашего милого Орлова³⁵⁷, которого мы все вместе любили, – простим, от всей души простим наши вины друг перед другом. Поистине у нас каждый перед всеми, и все перед каждым были виноваты. Если этим сознанием проникнуться, то и обиды наши, и раздражения, и даже, может быть, страдания наши, – действительно обратятся в радость, в радость для нас самих.

Добрый вам путь, добрый вам путь и сейчас, когда вы еще вместе, и потом, когда вы разбредетесь в разные стороны.

Автограф. Черновик (?)
Музей МХАТ. Ф. 43. Оп. 2. Ед. хр. 554.

64

Обязательство

Март 1922 г.
Берлин

Возвращаемся в Москву 15 апреля 1922 года³⁵⁸.

Подписи:

О. Чехова-Книппер

М. Тарханов

И. Гремиславский

В. Орлова

С. Бертенсон

В. Качалов

И. Берсенов

Н. Александров

П. Бакшеев

На обороте надпись рукой Н.А. Подгорного:

Обещали вернуться в Россию, но не поехали: Берсенов, Тарханов, Орлова³⁵⁹.

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 6.

65

В.И. Качалов – Вл.И. Немировичу-Данченко

23 марта 1922 г.

Дорогой Владимир Иванович!

Пишу Вам опять не только от себя и о себе, но и от лица тех уже немногих, кто еще не оставил намерения ехать в Москву. Позвольте рассказать, как у нас сейчас сложились обстоятельства. Сезон наш в Берлине закончился 19-го февраля. Продолжать играть здесь дальше оказалось невозможным: тем, кто решил в Москву не возвращаться, пришлось искать ангажементов в других местах: кто стал устраиваться в кинематографе, кто уехал совсем из Берлина (Германова – в Ригу, Болеславский – в Париж). Я лично подписал условия – на 5 спектаклей в Ригу – с 1 по 10 апреля. Оставшиеся в Берлине (как едущие, так и не едущие в Москву) решили устроить небольшую поездку опять по Скандинавии – с таким расчетом, чтобы она могла закончиться к 10 апреля, и таким образом те, кто едет в Москву, могли бы к 12–15 апреля прибыть в Ригу, где к тому времени и я закончу свои спектакли, – и все вместе ехать в Москву. Подгорный тоже должен был принять участие в этой поездке по Скандинавии и с едущими в Москву прибыть к 10–12 апреля в Ригу. Переговоры группы о театрах в Копенгагене и Стокгольме затянулись тем больше, что и в самой группе не сразу выяснилось, кто именно, на какие сроки и с какими пьесами может ехать, – и в результате оказалось, что на те сроки, то есть на вторую половину марта и начало апреля, – в Скандинавии театров группе не могли предоставить, а предложили другие сроки – с 18 апреля по 5 мая и с непременным условием, чтобы в репертуаре был «Гамлет». Группа обратилась ко мне и к Подгорному с просьбой, не найдем ли мы возможным еще оттянуть наш отъезд в Москву – на срок приблизительно до 8–10 мая³⁶⁰. Подгорный заявил, что без разрешения от Вас он никакого ответа дать не может и обещал телеграфно снести по поводу этой отсрочки с Москвой, причем прибавил, что если он такой отсрочки из Москвы не получит, то поедет в Москву, хотя бы один, и больше ждать уже никого не будет. Что касается меня, то я такого ответа, как Подгорный, не мог дать группе, которой был необходим мой немедленный и категорический ответ. Без Подгорного (если он отсрочки не получит) поездка возможна (хотя он и очень нужен и для самой поездки и для дальнейшего переезда в Москву), без меня же поездка в Скандинавию невозможна. Я должен был немедленно, чтобы не упустить Скандинавии или возможной другой комбинации, ответить: да или нет. Я сказал

– да. И не только потому, что и мне нужны деньги, но еще больше потому, что вся группа оказалась в трудном материальном положении, а многие из группы даже в очень плохом. И наконец – что, может быть, самое важное, – я согласился на эту поездку, то есть на новую оттяжку отъезда в Москву, – потому, что во мне зародились сомнения в том, хватит ли вообще у меня сил решиться ехать этой весной в Москву. Это не значит, что я решил не ехать, но ни от Вас, ни от Подгорного я не хочу скрывать, что прежней, твердой решимости ехать, какая у меня была еще месяц назад, теперь нет. Мне так страшно, так трудно решиться на возвращение в Москву именно теперь, когда мне представляется, что жизнь в России становится все труднее, а не легче, что тучи все сгущаются и надвигается что-то страшное. Чем ближе придвигается день решения, тем становится страшнее, и я уже ловлю себя на том, что ищу повода, чтобы этот день решения отдалить сколько возможно. Все это я говорю откровенно, по чистой совести и только за себя лично. Думаю и вижу, что приблизительно такие же колебания и мучения испытывают и другие, желающие вернуться в Москву, но только от своего лица считаю нужным предупредить Вас, что, *может быть*, у меня не хватит решимости приехать. Если эти мои колебания (то еду, то не еду) Вы сочтете более недопустимыми для дела Художественного театра и сами оборвете их, вычеркнув меня совсем из всяких расчетов и планов театра, – я, конечно, это пойму, и если все-таки в Москву приеду, то запоздалыми просьбами о принятии меня в театр мучить Вас не буду. Все так же буду любить, хотя бы уже и со стороны – и театр, и Вас лично, и вас всех, с кем была прожита жизнь. И так же буду мучиться, что не оказалось у меня сил послужить театру как нужно, как внушала совесть.

Всегда душой Ваш,

Василий Качалов

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. Н-Д. Ед. хр. 4253/2.

66

Н.А. Подгорный – Вл.И. Немировичу-Данченко

25 марта 1922 г.

Sanatorium Birkenwerder
Berlin

Глубокоуважаемый и дорогой Владимир Иванович!

Из писем, получаемых мною, знаю, что Вы возмущены моим молчанием. Мне бесконечно грустно было узнать об этом, тем более что я писал Вам три больших письма с подробнейшими описаниями всего, что здесь происходит, и именно по той причине, что они были очень подробны, мне приходилось отсылать их с оказией, если считать способ, которым я пользовался и в Москве, оказией. Теперь для меня ясно, что письма эти пропали. Особенно обидна пропажа моего последнего письма, ибо в нем было много интересного. Но, помимо самого факта неполучения Вами моих описаний, мне еще больше обидно, что Вы могли хоть на минуту обвинить меня в неаккуратном исполнении возложенного поручения. Теперь я раскаиваюсь в том, что не послушал Ольгу Лазаревну [Мелконову-Езекову], пред-

лагавшую мне отправлять копии писем другим путем. Но что же делать – ошибку не исправишь!

Со времени моего последнего письма здесь произошел ряд новых событий, о которых Вы знаете из писем Василия Ивановича. На все мои уговоры ехать к 15 января (или, как здесь понимали, – 15 апреля), правда, по причине безденежья у большинства, особенно у Ольги Леонардовны, Александрова и др., – была затеяна поездка в Скандинавию за валютой. Когда обратились ко мне за разрешением этого вопроса, я категорически заявил, что поездка недопустима, особенно после сроков, поставленных Вами, и предложил Василию Ивановичу, а также О.Л. написать об этом Вам, что и было сделано Василием Ивановичем. В его письме к Вам есть фраза, что «группа едущих значительно поредела», которую считаю долгом расшифровать. Из давших свои подписи как едущих отказались от своего слова: Берсенева, а за ним, и с его уговоров, Бакшеев, Орлова, Тарханов и Хмара. Им удалось достать человека с деньгами, и они хотят ехать в Америку, откуда имеют предложение. Знаю также, что привлекают в это дело Ф.Ф. Комиссаржевского³⁶¹. До сих пор мне не удалось узнать, под какой маркой будут эти поездки, но ходят слухи, что хотят назваться «Зарубежная группа артистов МХТ» или «Передвижной Художественный театр». Конечно, в организации этого дела главной фигурой станет Берсенева, оказавшийся настоящим мерзавцем (простите за грубое слово, но другого, более точно определяющего, я не знаю и не нахожу!).

В качаловском письме есть фраза, что он в последний момент может изменить свое решение и не поедет в Москву. Мне он объяснил фразу эту следующим образом: он не поедет, если в России будет война (а об этом ему много говорят), или начнется террор, или будут голодные бунты. Кстати сказать, все приготовления к возвращению уже сделаны; закуплены вещи, лекарства, подарки родным и даже отправлена хуверовская посылка³⁶². Мне известно, что на Василия Ивановича очень действуют всякие доброхотные корреспонденции, а главное, запугивает Берсенева (и сам, и через других людей), отлично учитывающий, что если Качалов не поедет, то вся ответственность перед Театром падет на Василия Ивановича, и «деятельность» Берсенева будет затушевана. Другого объяснения я не вижу, ибо Качалов очень определенно заявил, что ни в каком случае работать с группой он не будет. Нина Николаевна неоднократно задавала мне вопросы о том, как они будут жить в Москве и предоставит ли Театр им помещение (очень этим взволнованы). Я, помня все разговоры на эту тему с Вами и с властями, уверенно говорю, что помещение у них будет и что Театр озабочен этим. Знаю, что она написала об этом Н.Е. Эфросу³⁶³ и просила его узнать, сделано ли что-либо в этом отношении, а также поручила ему осветить им московскую жизнь. О плане поездки в Скандинавию Вам написал Василий Иванович. Последний город, где будут играть – Стокгольм, а оттуда (числа 3–4 мая) Качаловы, Книппер, Александров, Бертенсон и Гремиславский едут через Ригу в Москву. С здешними властями вопросы виз, дороги, багажа мною выяснены. От всех разговоров, волнений, бывших более трех месяцев, от всех гадостей, сплетен и прочих прелестей, цветущих махровым цветом в группе «сохранения живых сил МХТ», – у меня кружится голова и хочется скорее уезжать в Москву,

в Театр, под Ваше с Константином Сергеевичем начало. Но если я не еду и даже прошу разрешения оставить меня с желающими ехать в Москву до окончания скандинавской поездки, то только по той причине, что верю в их приезд – со мною. Без меня – собьют их Берсенев и ему подобные. Последний способен даже на изготовление московских писем у себя на квартире, его ничто не останавливает. Думаю также, что для Театра важнее приезд их со мною в первых (до 10 чисел мая), чем мой, но без них, в апреле. Итак, жду Вашей телеграммы, и если разрешение будет дано – поеду с ними в Скандинавию с большой надеждой их привезти, или, если прикажете ехать теперь, – немедленно выеду, но без всяких надежд на возвращение их без моей помощи и влияния. Будьте здоровы. Низко Вам кланяюсь и целую ручки Екатерине Николаевне.

Преданный Вам

Ник. Подгорный

Ольга Лазаревна шлет Екатерине Николаевне и Вам сердечный привет и пожелания быть здоровым.

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. Н-Д. Ед. хр. 5351/2.

67

О.Л. Книппер-Чехова – В.Л. Книпперу

2 апреля 1922 г.

Берлин

Дорогой мой Володичка!

Не толкуй дурно мое молчание, не объясняй его ни моим равнодушием, ни подозрением, что что-то произошло между нами. То, что происходит за все эти три года моего недобровольного изгнания – слишком серьезно и значительно... и в моей, и в твоей душе все не так, как было прежде... О чем писать? Что мы сыты, а вы нет? Я очень тоскую, ничто мне не мило, все блага земные принимаю, не ценя их... Что-то откладывается в душе, жить здесь не хочется и не могу... Нервничаю, руки плохо действуют, по утрам болят, – временами невыносимо... все время встряхиваю, по почерку видишь, что неладно. Все время огненные мурашки в пальцах, а от утренних болей бываю разбитая и никуда не годная... Мы всегда жили с Качаловыми, вообще со своими, а по возвращении из Скандинавии рассыпались по разным квартирам, и я с ума сходила одна. Не могу...

Идут репетиции «Мудреца», т.к. я в Скандинавии играла Мамаеву (Германова не едет), а Литовцева – Турусину. На этой неделе «пою» в двух концертах! Один устраивает Глазунов³⁶⁴, цель – посылка провианта профессорам Петербургской консерватории. Участвуют: Ганзен³⁶⁵, Боровский³⁶⁶, Глазунов и... я! Сегодня пела у Лешетицкой (преподаватель Петербургской консерватории)³⁶⁷, пела старые русские романсы и французские. Или за три года молчания стала лучше петь, или она снисходительна, но хвалила очень и убедила петь 2 раза – и русские, и французские. Буду петь за «гуверовскую» посылку, которую пошлю тебе. Это будет 14-го. А 16-го уезжаем в Данию. Еще не решили – поедем ли прямо из Стокгольма или вернемся в Берлин. Во всяком случае, в половине мая я буду в Москве...

Целую и обнимаю тебя, не думай ничего дурного обо мне. Я и театральной своей семье не пишу – не могу.

Ольга

Публикуется по: *Книппер В.В.* Пора галлюцинаций. М., 1955. С. 98–99.

68

Вл.И. Немирович-Данченко – Н.А. Подгорному

6 апреля 1922 г.
Москва–Берлин

Письма Ваши произвели удручающее впечатление. Поступайте, как полезнее делу. Театр готовится [к] поездке на год [в] Америку и Англию³⁶⁸. Разрешение Правительства уже получено. Качалову, Книппер, Германовой, Александрову, Бертенсону и Гремиславскому последний раз предлагается соединиться Театром. Необходим скорый категорический ответ. Остальных Станиславский и я лишаем права пользоваться фирмой Театра.

Вл. Немирович-Данченко

Телеграмма.

Музей МХАТ. Ф. Н.-Д. Ед. хр. 7421.

69

О.А. Мелконова – В.И. Качалову

23 апреля [1922 г.]

Спасибо Вам, дорогой Василий Иванович, за то, что бережно довели Принца Датского на родину³⁶⁹ и показали ей, каков он есть на самом деле – этот знаменитый, скитающийся повсюду сын. Большой радостью радуюсь за Вас, наш дорогой артист, радуюсь также за наш родной театр и благодарным и нежным поцелуем заканчиваю свой привет.

Передайте Ольге Леонардовне и всем участвующим искренние поздравления с успехом.

О. Мелконова

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 1135.

70

В.И. Качалов – П.Ф. Шарову

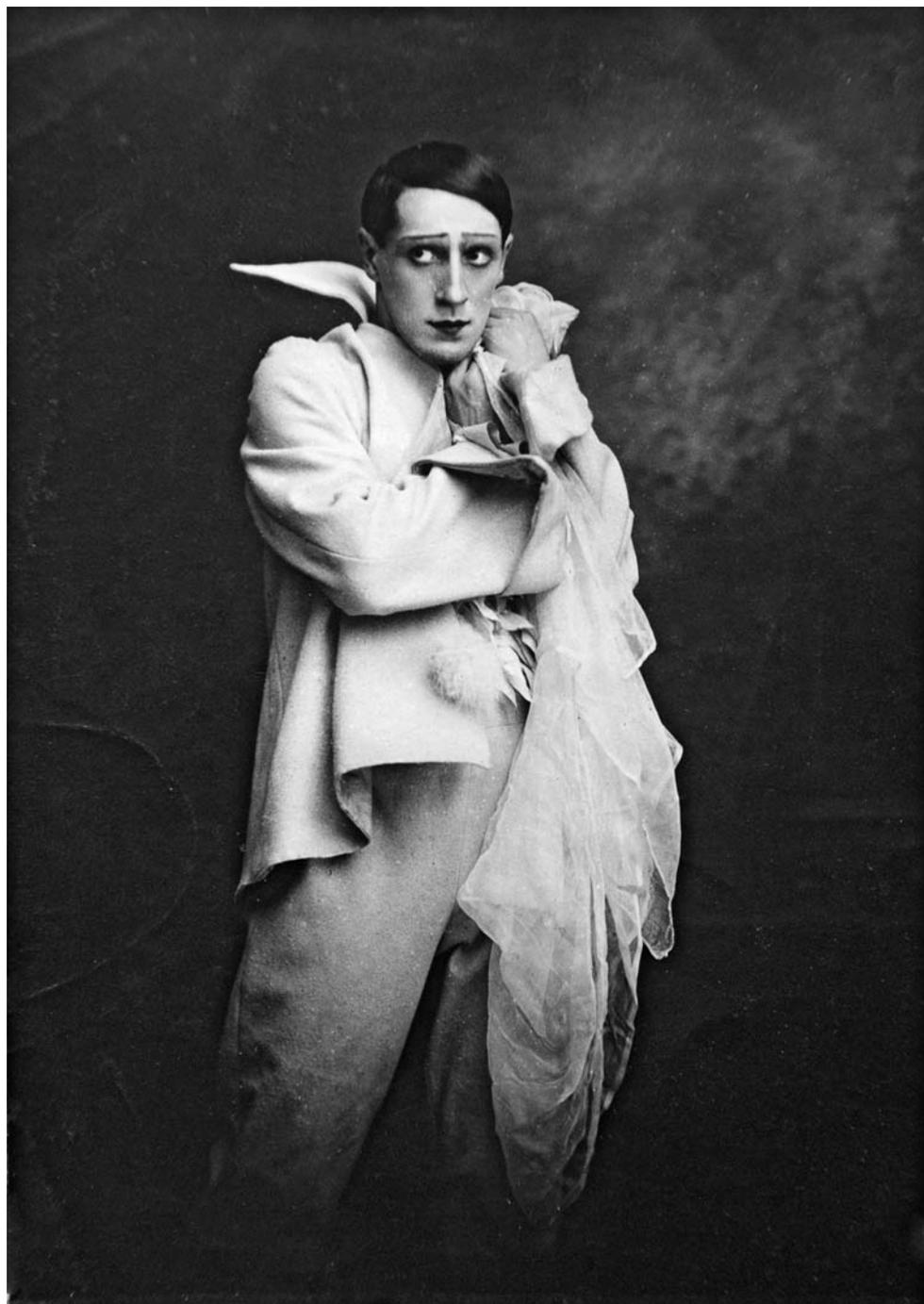
9 мая 1922 г.

Дорогой Петруша!

Не для того, чтобы вас, группу, остающуюся здесь, ссорить с И.Н. Берсеневым, и не для того, чтобы жаловаться на него, пишу я это письмо. Тем не менее хочу, чтобы через тебя содержание этого письма стало известно всем моим товарищам. Ты помнишь, у нас с тобой были разговоры о том, что обо всяких недоразумениях,



«Покрывало Пьеретты». Алиса Коонен — Пьеретта, Николай Церетелли — Пьеро



«Покрывало Пьеретты». Николай Церетелли — Пьеро



«Покрывало Пьеретты». Алиса Коонен — Пьеретта, Борис Фердинандов — Арлекин



«Покрывало Пьеретты». Алиса Коонен — Пьеретта, Александр Румнев — Пьеро



«Покрывало Пьеретты». Алиса Коонен — Пьеретта, Николай Церетелли — Пьеро



«Покрывало Пьеретты». Алиса Коонен — Пьеретта, Александр Румнев — Пьеро



«Голубой ковер». Николай Церетелли — Хан



«Голубой ковер». Алиса Коонен — Мневен



«Голубой ковер». Николай Церетелли — Хан



«Саломея». Николай Церетелли — Иоканаан



«Король Арлекин». Николай Церетелли — Арлекин, Константин Сварожич — Панталоне



«Ящик с игрушками». Алина Коонен — Кукла



«Адриенна Лекуврер». Алиса Коонен — Адриенна Лекуврер



«Адриенна Лекуврер». Николай Церетелли — граф Морис Саксонский



«Адриенна Лекуврер». Владимир Соколов — Режиссер



«Адриенна Лекуврер». Алиса Коонен — Адриенна Лекуврер,
Николай Церетелли — граф Морис Саксонский



«Благовещение». Алиса Коонен — Виолет



«Благовещение». Алиса Коонен — Виолет



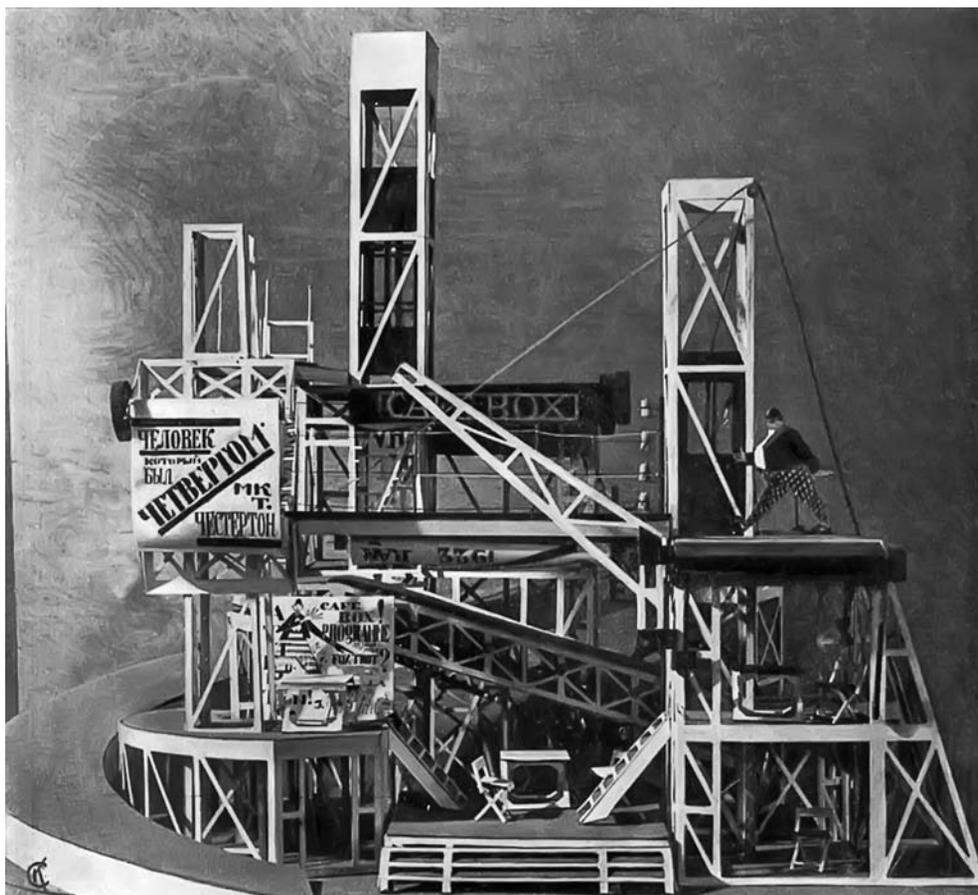
«Жирофле-Жирофля». Алиса Коонен — Жирофле-Жирофля, Николай Церетелли — Мараскин



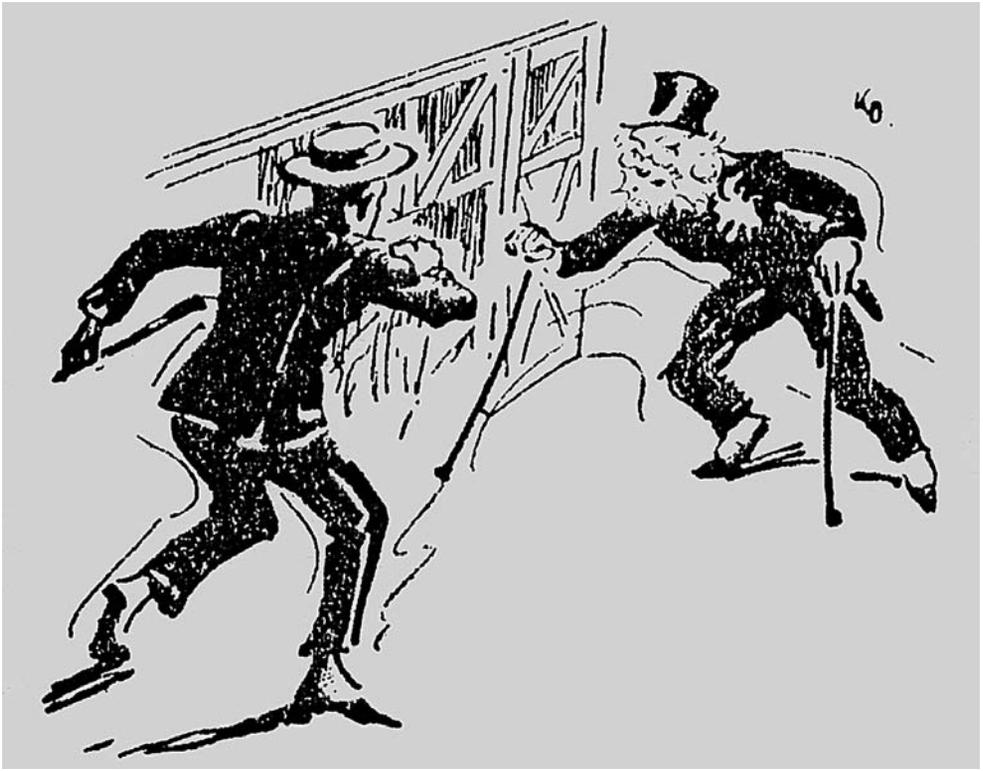
«Жирофле-Жирофля». Лев Фенин — Мурзук, Николай Церетелли — Мараскин



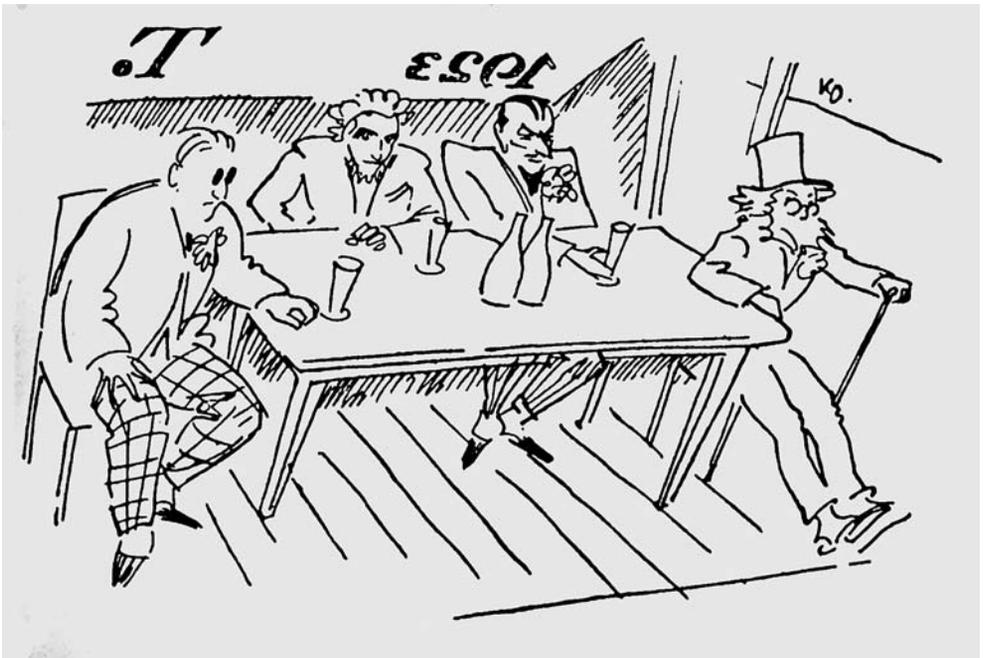
А.Я. Таиров в Лейпциге



Макет сценической установки А.А.Веснина
к спектаклю «Человек, который был Четвергом».



Среда преследует Четверга. Рисунок Курта Опица



Переодетые детективы в анархистском клубе. Рисунок Курта Опица

158



№ 1290

ДВА МАТИНÉES

ЗНАМЕНИТОЙ

АЙСЕДОРЫ

ДУНКАНЪ

(Miss ISADORA DUNCAN.)

Въ Субботу, 29-го Декабря:
Danses idylles,
при уч.
симфонического оркестра.

ПРОГРАММА:
— I. —

1. Увертюра—Моргутъ Вагнер.
 2. La Polka (ou valse) Богучала муз. XVI столѣтія (1447—1510).
 3. а) Maquette Сюртеп (1608—1734).
 - b) Tambourin Банан.
 4. L'Age avec vision Дери (XVI стол.).
 5. Maquette Банан.
 6. Нарямель и Пейра (ou Omnia) Нель.
 7. Пьянъ и Ото (или въ Москва) Фронь.
- II. —
8. Орфей Гавла (1714—1787).
 I. L'Amour.
 II. L'Amour de la vie.
 III. Встрѣвъ Орфей и Эвридика.
 IV. Гавла.
9. Пьянъ и Арманъ (ou valse) Тамбон Вреде.
 (147—1276) Пача (1621).
 10. Вальс „Au des solons blanc Dama“ Joh. Straus.

Въ Понедѣльникъ, 31-го Декабря:
Ифгенія въ Авлидѣ.
Муз. Глюка.
При уч.
симфонического оркестра.

- I. —
1. Увертюра „Ифгенія въ Авлидѣ“.
 2. а) Danse Придворн. Ифгенія въ Авлидъ и окрестности
 - b) Air gai
 - c) Lento
 3. Air gai
 4. а) Danse Танцы и игры халкидскихъ дѣвушекъ.
 - b) Moderato
 - c) Allegro
 5. Моргутъ
 6. а) Danse Танцы дѣвушекъ въ честь Ифгеніи,
 - b) Allegretto которая жни любитъ. Отсутствіе
 - c) Andante Авлиды выводитъ ее сцены.
 - d) Grazioso
 - e) Air gai (Радостные танцы дѣвушекъ при вѣсѣ три-скаль вожжи).
- II. —
7. а) Romance.
 - b) Gavotte, galop (танцы дѣвушекъ).
 8. Chor
 - Andante „Во хвалѣ будущ. безжизненно жить около
 - Chor моря“, Ифгенія подводитъ къ алтарю,
 - Moderato готова принести себя въ жертву за армя.
 9. Хоръ армянъ
 10. Танцы саванъ
 11. а) Maquette
 - b) Staccato
 - c) Prestissimo

Начало въ 2 часа дня.

Цена, извѣстная билетамъ на вечера Айседоры Дунканъ, котъ рые были назначены на 18 и 20-е Декабря въ Большомъ залѣ Россійскаго Благороднаго Собранія, обмѣнъ билетовъ обмѣнъ въ таковыя же соответствующія мѣста въ Художественномъ театрѣ на 29 и 31 Декабря. Обмѣнъ билетомъ будетъ производиться въ депо ролей Германъ и Гроссманъ (Кузнечий Мостъ), въ Четвертъ. 20-го Декабря, весь день, до 7 часъ вечера.

Оставшіеся билеты поступятъ къ продажѣ въ кафе Художественнаго театра, съ Пятницы, 21-го Декабря.

Цены мѣстамъ отъ 55 коп.

Касса открыта съ 10 часовъ утра до 9 часовъ вечера.

Въ выходящ. журналы (за исключениемъ 3-го и 4-го) не выданы. Въ мѣсяцъ III, 1907 г. выданы. Касса открыта съ 10 часовъ утра до 9 часовъ вечера. Печ. разр. 13 декабря 1907 г. Н. д. Моск. Грав. Печатня. Козьмина.

Афиша двух matinées Айседоры Дункан

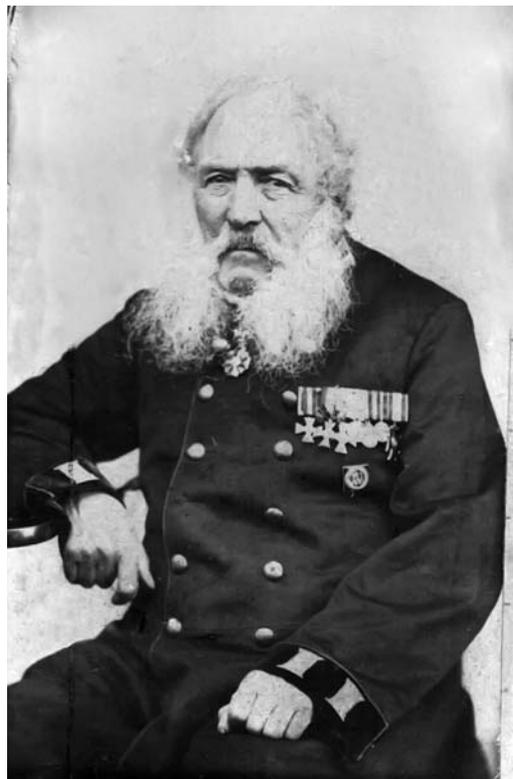


А. Дункан на палубе корабля



Дочь А. Дункан и Г. Крэга Дирдари — предположительно, с няней

Дед —
Василий Павлович
Орешников



Дед — Андрей Григорьевич Сахновский



Бабушка — Орешникова



Отец —
Григорий Андреевич
Сахновский



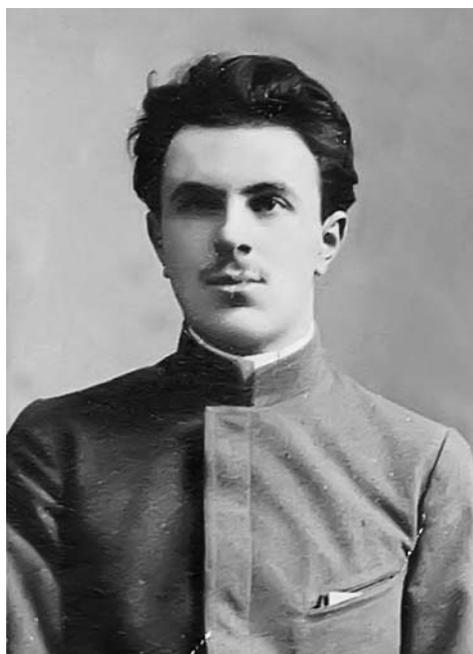
Мать —
Александра
Васильевна
Сахновская



В.Г. Сахновский в детстве



В.Г. Сахновский —
гимназист, с младшим братом



В.Г. Сахновский — студент



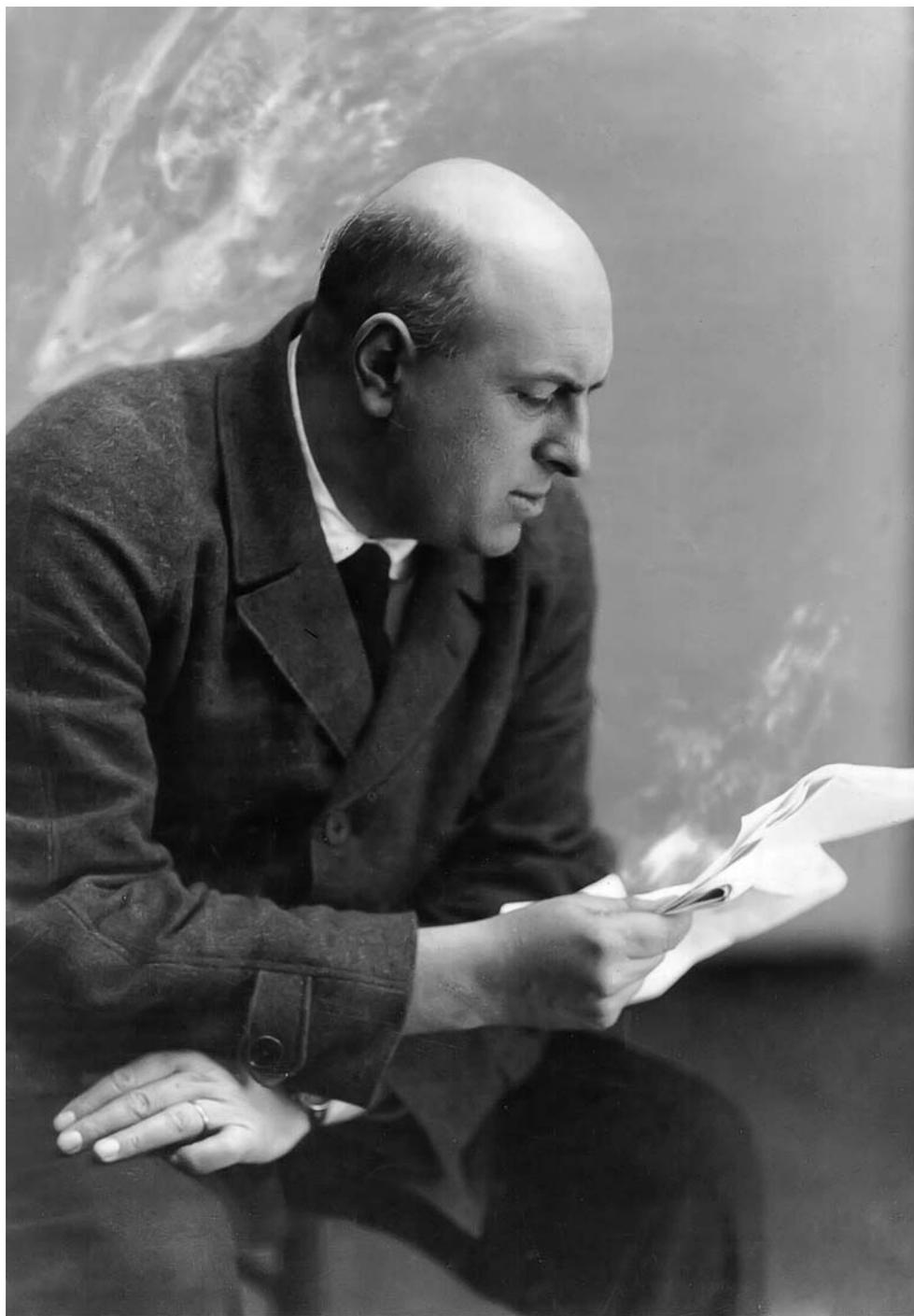
З.К. Сахновская (Томилина)



В.Г. Сахновский
перед революцией



В.Г. Сахновский.
Начало 1920-х гг.



В.Г. Сахновский за работой. Середина 1920-х гг.



Слева направо. Сидят: В.Г. Сахновский и Н.В. Егоров



В.Г. Сахновский с женой и сыном



В.Г. Сахновский.
Перед войной



В.Г. Сахновский.
После ссылки

обидах, несправедливостях, обо всяких недостатках в поведении друг друга – нужно не умалчивать, и этим не сгущать атмосферы дела, а чаще открывать форточки, говоря друг другу и друг о друге правду во всеуслышанье. И вот я, уходящий от Вас, все-таки пользуюсь случаем, чтобы дать пример и сказать хотя бы маленькую правду Ивану Николаевичу [Берсеневу] во всеуслышанье – через тебя, через это письмо группе. Случай этот – незначительный, и я верю, что обнаружение его не испортит Ваших отношений, а в то же время поможет более дружески, а с более открытым сердцем мне проститься со всеми Вами.

Итак, вот что мне не понравилось в поведении Ивана Николаевича. Как вы все знаете, я отказался – ввиду постигшей нас всех неудачи³⁷⁰ – от гарантированных мне Берсеневым и Леонидовым двух тысяч крон. Прошу верить, что на это я пошел со спокойным и радостным сердцем. Мне было бы даже обидно, если бы меня стали за это благодарить. Нельзя благодарить товарища за то, что он поступил по-товарищески. Никакого спасибо я не ждал, не жду и, повторяю, даже обиделся бы за это. Вы, группа, отнеслись к этому моему поступку хорошо, по-товарищески. Вы приняли эти деньги и этим оказали мне настоящее доверие, которое я ценю и за которое благодарю. Создалось хорошее настроение, вроде праздничного, вроде свадьбы не чеховской, и у меня лицо было как у жениха, на котором белый жилет. Но, увы, Берсенев, милый Ваничка Берсенев (милый, хотя он меня и огорчил), – одним жестом превратил эту свадьбу в чеховскую «Свадьбу», когда ткнул пальцем в мой жилет и сказал: «Сначала отдайте 5 рублей, которые Вы у меня взяли на белую жилетку»³⁷¹. Право же, вышло в этом роде, когда вчера – при расчете (даже не со мной, а через Нину Николаевну) Берсенев стал удерживать с меня 2 кроны 40 ёров за кофе, выпитый в номере, 16 крон за ужин – угощение директора в Мальмё и еще 16 крон за то же угощение директора – с Димы, который и в товариществе не состоял, и жалованья не получал, и случайно, неосторожно «влип» в компанию.

Не согласен ли ты, что тут со стороны Ивана Николаевича есть что-то... такое... Не могу подобрать слова. Не то чтобы плохое, а чего-то не было хорошего. Ясно и неприятно ощущаю в этом маленьком факте отсутствие чего-то, по-моему, нужного в человеческих отношениях, – в известные минуты – особенно нужного, даже важного и необходимого. Ведь прав Лука, сказавший: «Кто кому хорошего не сделал, тот и плохо поступил»³⁷². Вот такое впечатление осталось у меня от этого незначительного случая, и в связи с разговорами нашими на эту тему я делюсь этим впечатлением и с тобой, и с группой, и с самим Ваничкой Берсеневым. Если я огорчил его тем, что придал такое значение его поступку, то что же делать, – ведь и он огорчил меня.

Я не думаю, чтобы в группе нашелся кто-нибудь, кто объяснит это письмо тем, что просто мне жалко стало этих 30 крон. Если найдется такой, то Бог ему судья. К его сведению сообщаю, что никакого «скощения» моего долга не допущу, и вся сумма – 34 кроны и 40 ёров будет сполна мною выплачена.

Ну, обнимаю тебя. Конечно, всем привет самый сердечный, если почему-нибудь не удастся проститься со всеми как следует³⁷³.

Твой Качалов

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 543.

Актеры «Качаловской группы» – В.И. Качалову

[1922]

[Берлин?]

Василию Ивановичу Качалову

Прекрасному, незабываемому Астрову наш последний привет. «Любим, любим – не забудем».

*Алла Тарасова, Вера Греч, Вера Соловьева, Петя Шаров, Паша Павлов,
Серком [С.М. Комиссаров], Сюник [А.П. Кузьмин]*

Автограф. Рукой А.К. Тарасовой.

Музей МХАТ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 1558.

Н.А. Подгорный – Вл.И. Немировичу-Данченко

10 мая 1922 г.

[Берлин]

Глубокоуважаемый и дорогой Владимир Иванович!

Пользуюсь случаем (аэропланным), чтобы отправить Вам письмо с кратким сообщением о делах моих здесь. Сажу в Русском представительстве, где нет чернил, а потому пишу карандашом. У нас осложнение с визами польскими; не пускают через коридор. Послал в Варшаву – Министерство Иностранных дел телеграмму с просьбой немедленно разрешить, но, по словам знающих и опытных людей, на такие телеграммы иногда отвечают через 3–4–5 недель! И если завтра ответ не получу (а надежд почти нет), то едем на Штетин и потом морем в Ревель или Ригу. По вычислениям моим, из Риги можем выехать только в пятницу 19-го, но все же это вернее, чем ждать польскую визу. После поездки в Швецию³⁷⁴ никаких перемен и оттяжек отъезда со стороны едущих не было, и теперешняя задержка – не их вина. Еще раз перечисляю едущих: Качалов, Литовцева, Дима, Книппер с племянником, Бертенсон, Гремиславский с женой и сыном, Александров, Бокшанская³⁷⁵ и я с Ольгой Лазаревной [Мелконовой-Езековой]. Еще едет Петр Ал. Бакшеев, о котором должен был много Вам написать. Он все время хотел ехать в Москву, но целый ряд обстоятельств заставил его взять обратно свое решение, теперь же окончательно он едет, и у меня есть его паспорт с визами. Очень прошу Вас, Владимир Иванович, не осудите его за колебания в вопросе возвращения: правда, причины были важные, объясню при личном свидании. Беспокоюсь за то, что ему нет комнаты в Москве. Может быть, Вы прикажете Федору Николаевичу [Михальскому], чтобы приготовил ему жилье?

Я претерпел большие неприятности из-за того, что кто-то написал в Берлин (Берсеневу) о моих письмах к Вам и даже привел отдельные выражения из них, усилив и изменив их смысл.

Есть предложения из Америки вполне реальные. Везу их Вам. Хлопочу перед Вами за Л.Д. Леонидова (здешний), человека очень порядочного и знающего; лучшего передового не найдем; мало того – имеет громадные знакомства, связи и опыт 3-летней поездки³⁷⁶. Сам он мечтает об этом. Думаю, что не ошибетесь, если привлечете его к нашему делу. Больше писать не могу. Рвусь к Вам.

Любимым и дорогим. Измучился без Вас и Театра.
Целую Вас крепко-крепко.
Преданный Вам,

Ник. Подгорный

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. Н.-Д. Ед. хр. 5352/3.

73

Н.А. Подгорный – Вл.И. Немировичу-Данченко

17 мая 1922 г.

11 вечера, выехав из Берлина на Ригу

Дорогой, глубокоуважаемый Владимир Иванович!

С нами в вагоне едут дипломатические курьеры, которые из Кенигсберга полетят на аэроплане и будут в Москве завтра вечером. Они согласились доставить это письмо в Театр.

После невыразимых усилий при получении виз на коридор и прочей бешеной организационной работы мы выехали в 5.41 вечера из Берлина. Еще сегодня в 2 часа дня у меня не было паспортов и билетов³⁷⁷!

19-го приезжаем в Ригу, где должны были оставить нам на тот же день билеты на Москву. Если это исполнено представительством в Риге, то должны быть в Москве 22 (воскр.)³⁷⁸. Едем бодро.

Низко Вам кланяюсь и крепко целую.

Преданный Вам,

Ник. Подгорный

Из Риги телеграфирую при отъезде.

Дима едет, но Вы не беспокойтесь о нем.

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. Н.-Д. Ед. хр. 5351/3.

Приложение I

Н.А. Подгорный. Воспоминания. (1919)³⁷⁹

(Гастроли МХАТа в Харькове)

1919 год

Весной 1918 года, уставши за 2 года от всяких тяжелых переживаний и испытаний, Массалитинов, Берсенов и я, после долгих и тяжелых споров и разговоров, решили проводить на заседаниях Правления МХТ мысль о поездке Театра по провинции, а может быть даже и за границу. Но Художественный театр – скала, которую трудно сдвинуть с места. Решения на каждом из заседаний менялись, и в конце концов мы трое решили, что если театр весь ехать не хочет, то многие из труппы о такой поездке мечтают, ибо поездка такая очень изменяла нашу жизнь, а мы очень были закисшими и усталыми; многих она могла удовлетворить в смысле актерском, всем сулила возможность заработка и, наконец, всех объединяла еще

и перспектива провести лето на юге – на подножном корму. В это время Юг, Малороссия представляла из себя неиссякаемый источник продовольствия, несмотря на все потрясения, вынесенные ей. Сказано – сделано, и мы стали собирать труппу по пьесам и ролям репертуара, который мы хотим везти. В Театре многие косились на нас за такую сепаратность и самостоятельность, многие мечтали попасть в нашу поездку, но большинство наших стариков, и главным образом Вл.Ив. и К.С., не верили в то, что мы организуемся, приготовим пьесы, подберем костюмы. Не верили также и тому, что нас отпустят вместе и помогут в ж.д. переезде. Так мы работали всю весну и наконец 2-го июня³⁷⁸ двинулись на Харьков.

Для снятия театров был приглашен нами Л.Д. Леонидов, в то время работавший как импресарио на Юге России. Властями нам был предоставлен отдельный вагон 2-го класса, чистенький и не тронутый революцией. На вокзалах к дверям вагона ставились по телеграфному приказу властей солдаты с винтовками, что гарантировало нас от нежелательного вторжения мешочников в наш вагон и часто вызывало у последних, наполнявших все платформы вокзалов, нелестные по нашему адресу эпитеты и выражения. После трех дней пути мы наконец прибыли в Харьков. Играли мы там в театре Синельникова (Городской театр) с громадным успехом, при переполненном зале. Хорошо кормились, ходили по утрам на базар, и эти перемены в нашей жизни + успех давали нам силы и бодрость, несмотря на страшную усталость от 2-х московских сезонов без отдыха, от холода и подчас если не голода, то недоедания первых двух [лет революции – *зачеркнуто*] сезонов после октября.

Наши харьковские спектакли уже подходили к концу, и надо было думать о других городах, если труппа согласится, или об устройстве отдыха в каком-нибудь укромном, спокойном и сытном месте. Если не ошибаюсь, большинство склонялось ехать в Крым. Но Крым в то время был во власти добровольцев, и чтобы попасть туда, надо было много всяких ухищрений, ловкости и, я сказал бы, риску, а у нас было 30 человек с детьми, имуществом и багажом.

По наивности нам казалось, что когда мы приедем на фронт, т.е. на передовые линии, то красные нас выпустят, а белые впустят, т.к. мы аполитичны, артисты и занимаемся только святым искусством. В это время, пока мы так спокойно обо всем раздумывали, фронт, незаметно для нас, приближался. По газетам было, правда, трудно судить. В два рядовых дня можно было прочесть, что фронт в 100 верстах и в 20, и мы мало думали об этом. Хотя, не скрою, у некоторых из нас были мысли – ударить. Итак, мы должны были закончить наши спектакли в одно из воскресений. Билеты на все спектакли у нас были раскуплены. За неделю, повторю, до окончания гастролей мы узнали, что по распоряжению из центра, из Москвы, такой-то день спектакли и увеселения отменяются – это был день похорон Розы Люксембург, убитой в Берлине³⁸¹. Пришлось и нам отменять спектакль в этот день, но сбора нам было жалко, и мы решили перенести этот спектакль, т.е. играть его в первый же вторник по окончании наших объявленных спектаклей (по понедельникам спектаклей уже не было). Неоднократно мною созывались заседания и собрания, на которых я говорил о необходимости скорейшего отъезда из Харькова в Москву, т.к. боялся того, что мы можем быть отрезаны от театра. [6 строк *зачеркнуто*.] Я же решил уехать в Москву во что бы то ни стало. Меня

упрекали в том, что я, один из главных инициаторов, хочу бросить поездку, не закончив, и так подвожу товарищей, которые поехали, поверив в меня. После таких выпадов я решил спектакли доиграть, а потом сейчас же уехать в Москву. В последние дни наших спектаклей вести с фронта были все тревожнее и тревожнее, и часто была слышна пушечная стрельба. Но в день последнего спектакля, данного нами вместо отмененного по случаю похорон Розы Люксембург, это было во вторник, в утренней газетке было написано, что Харькова не отдадут и что враг отогнан на 60 верст. Вечером, как всегда, мы пошли играть. Шел «Вишневый сад». Уже во время 1-го акта театральные рабочие стали приносить вести с улицы, что идут бои около окраины города. Стрельба доносилась к нам за кулисы, и настроение наше и в публике было приподнятое. Когда начался 2-й акт, мы распорядились, чтобы выходная дверь из театра на улицу была закрыта; мы боялись, что с улицы будут проникать в зрительный зал новости, которые могут взволновать зрителей и будут мешать актерам, а главным образом того, что, если окраины города действительно будут взяты, то публика, сидящая в театре, может выйти и попасть под ружейный огонь. Во время 2-го акта, когда Раневская, Гаев и Лопухин сидят у рампы, вдруг кто-то из публики закричал, что город взят. Началось большое волнение в зрительном зале, и ожидавший выхода в кулисах актер Павлов с перепуга приказал рабочему дать занавес. Л.Д. Леонидов, прибежавший в этот момент на сцену, сообщил нам, что город действительно занят отрядом офицеров Дроздовского полка³⁸². Перекинувшись с ним двумя словами, мы решили спектакль продолжать и публику не выпускать из зала, тем более что на улице шла усиленная стрельба. Л.Д. Леонидов вышел на рампу за занавес, успокоил публику и спросил, продолжать ли нам спектакль. Публика стала кричать, чтобы мы продолжали, занавес был снова поднят, и мы опять заиграли, продолжая прерванную сцену. Город был действительно взят. Но спектакль мы доиграли, публику не выпустили из театра и, может быть, последним сохранили много жизней. После случившегося для меня стало совершенно ясно, что труппа в Москву не поедет, но так же ясно и то, что я ни в каком случае в поездке не останусь и буду в Москве. Мне, конечно, никто не верил, что я уеду или уйду. Через несколько дней нам (администрации) было заявлено властями, чтобы мы играли спектакли, и что очень неудобно – играв при красных, не играть при белых (или даже прекратить спектакли, как только вошли белые). Пришлось объявить еще неделю наших спектаклей. В один из вечеров к нам явились власти и объявили, что на сегодняшнем спектакле «Дядя Ваня» будет присутствовать А.И. Деникин со своим штабом. Действительно, во время своего выхода я заметил в левой литерной ложе группу военных в орденах и погонах. Кажется, после 2-го акта нас всех попросили пройти в ложу главнокомандующего, сказав, что он желает нас видеть. Вошли в гримах, костюмах, как были. Навстречу нам поднялся генерал с симпатичным добрым лицом, поздоровался и сказал, что он старый поклонник Художественного театра и рад нас приветствовать. Когда начался общий разговор, то я обратился к нему со следующими словами: «Генерал, мне надо в Москву, у меня там жена, Театр, без которого я не могу существовать». Он заулыбался и ответил: «Погодите немного, вместе поедем». «А как долго ждать?» – спросил я. «Месяц-полтора. Мы идем на Белгород, Курск, Орел, Тулу и в Москву».

На следующий день я был у него в штабе и разговаривал с Агапеевым³⁸³ и его адъютантами. Но все, что говорили мне (при том дико смотрели), не успокаивало меня и не давало никаких надежд. Тогда я решил действовать иначе. Я познакомился с одним офицером, бывшим актером и учеником Александринки, часть которого была на самых передовых позициях, и уговорил его взять меня с собой, не скрывая от него своего желания пробраться через фронт в Москву. Он предупреждал меня о рискованности такого мероприятия, но, видя мою твердость в этом вопросе, в конце концов согласился.

Да, надо сказать, что со мною хотели идти Н.Г. Александров, Шаров и Тихомиров³⁸⁴. Но по мере приближения ко дню отхода они поодиночке отпадали, и я остался один.

<...>

Потом, спустя почти год, я узнал, что багаж мой и весь гардероб, оставленный у товарищей, пропал. Его украли или забыли на станции в Новороссийске при спешке отъезда. Кольцо мое пропало тоже. Потоловский (адвокат)³⁸⁵ написал мне, что за жизнь жены и дочери отдал это кольцо белым казакам, грабившим его. 20 тысяч керенок Берсенева мне не возвратил, хотя я при товарищах не раз спрашивал его о них.

Вот харьковская эпопея моей жизни.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 2695. Оп. 1. Ед. хр. 7.

Приложение II

Н.А. Подгорный

[Дневник поездки за «Качаловской группой»]

9–16 декабря [1921 г.]

9.12. В Берлине, на Шлезвиг-Банхоф встретил Таубе³⁸⁶, сказавшего, что, в сущности, желающих ехать в Москву – нет. На Фридрих-Банхоф – встреча: Массалитинов, Берсенева, Гремиславский, Болеславский, Бертенсон. Привезли к О.Л. [Книппер-Чеховой] и через 1–1½ – увезли к Бертенсону, где были расспросы, как, что и почему; зачем приехал.

Впечатление: расспросить, чтобы быть готовыми парировать, что скажу завтра на собрании в 11 ч. всей группы.

9.12. [Встреча со всеми. Многие – *зачеркнуто*.] У Васи [Качалова]. Сомнения его (молчаливые), реплики Нины Николаевны [Литовцевой] и [нрзб.] – на что уговариваю, имею ли право и т.д., и т.д.

10.12. В 11 в театре. Встреча со всеми (Васи нет – болен). Ожидания некоторых; заплывший Павлов, Александров. Мнение о них в группе: о типе из «Карамазовых» Павлова и поведении Александрова и нежелании его играть. Мое волнение в рассказе о Театре, стариках, здоровье их, что Театр делал – устал. Оскорбление на заседаниях, боль моя от этого. Реплики со всех сторон о жизни, ценах, окладах и т.д. Никаких обязательств на Театре. Возьму (мандат) только на актеров МХТ и Студии (Хмара) в Москву. Но в Москву приехать к сроку, который назову в ближайшие дни.

Оправдаются вчерашние речи – «об обязательствах к каждому неустроенному». Недоразумение выяснилось – «не так сказал», «не то хотел сказать». Берсенева сказала мне, что считает необходимым ехать обязательно. Искренен ли. Я говорил ему, что широчайшая дорога и поле деятельности на административном поприще. Кажется, ему это очень улыбается. Разговор с Хмарой, который хочет вернуться во что бы то ни стало. Болеславский колеблется, но, по-моему, поедет, и надо, чтобы он ехал. Энергия, знания, желание работать, любовь к Театру; может быть исключительно полезным и необходимым. На завтра условились с ним и Качаловым идти к Васе вести с Болеславским разговоры. Петя Бодулин с женой спрашивает, ехать ли им. Отвечаю: «Конечно», но что жизнь не такая, как была когда-то и какая здесь. Что делать с сыном – учиться в Праге, а в Москве солдатчина и нет возможности дать образование.

Вечером у нас Книппер. Рассказала, как плакала, когда уезжала из Тифлиса, что она [нрзб.] не давала своего решения.

Массалитинов: патриархи К.С. + Вл. Ив., но и мы, люди, взявшие от них, имеем право на существование; выдвинули целый ряд молодых (Тарасова, Крыжановская) (а разве Тарасова и Крыжановская не считаются талантливыми в Театре К.С.-ом и В.И.-чем?). Мыслима только поездка всей группой, моральные обязательства в отношении всех и невозможность работы в Театре до тех пор (все равно где), пока не будет устроен каждый. Почти 3-летняя работа совместная обязывает всех в группе.

Я: А разве жизнь и работа в МХТ не обязывает; разве Театр, руководители, товарищи, с которыми работали всю жизнь и десяток лет, – не обязывают? Каждый из группы МХТ найдет свое место, жизнь будет такая же, как у всех; никаких обязательств в материальном смысле, так же как их нет и у живущих в Москве.

Желание Германовой, Берсенева, Массалитинова войти в МХТ всей группой их спектаклей. (Отвечаю, что если это хорошо, то это и будет принято, но нельзя обижаться на то, что на веру Театр не может принять их спектаклей, но этого нечего бояться.) Занимаемое положение в группе – для Театра не обязательно. Если Васильев – «Васька», то не значит, что он «Васька» в МХАТ. (Отдельно разговор с Бакшеевым и Александровым: «Берсенева и Массалитинов не имеют права говорить от имени группы»). Это очень знаменательно!) Впечатление: никто не хочет ехать. Вася в сомнении из-за Димы, Нины Николаевны и может ли он что-либо внести новое. Нине Николаевне не хочется ехать. Мария Борисовна [Коган] жужжит – не ехать. Гзовская и Гайдаров «предупреждали». К.С. и Вл.Ив. первых их благословили, дав наказ «высоко держать знамя МХАТ»! Здорово!

Германова при встрече сказала, что не может ехать из-за своей болезни, ребенка, мужа, а между тем задавала ряд вопросов, которые ей не нужны как не едущей, но очень смущавшие умы остальных. Впечатление: она не хочет, чтобы ехали.

11.12. У Качалова. Помешали приходившие доктор и редактор газеты. Разговоры о сложности положения Васи: с одной стороны, стремление Димки в Москву, в Красную Армию, опасения Васи в этом смысле; с другой – неустойчивость Димки, [нрзб.] боязнь оставить его одного в Берлине, быть от него отрезанным и не иметь возможности в нужную минуту повидаться. Вася не переживет, если еще раз что случится с Димой. Обиды Нины Николаевны на неупоминание ее имени

в письме. Обиды на письмо Марии Петровны [Лилиной], за простоту разрешений всяких вопросов: Димку оставить в Берлине, самим приезжать. Сомнения Васи о необходимости его; может ли он помочь делу. Необходимость приезда теперь же, то есть в феврале, марте. Что будет делать он весной и летом, есть ли работа в пьесах, которые намечены в репертуаре.

Реквизиция меня Германовой. Нужна ли она. Она хотела бы приехать, но болезнь сына и ее отдалает приезд на неопределенное время. Сознание, что она нужна, ибо Ольга Леонардовна стара и не может нести репертуар. Боязнь за материальную необеспеченность (главное – квартира и тепло) – последнее очень затруднительно. Сказал ей, что меры будут приняты Театром. Германова говорит, что Берсенева и Массалитинов не имеют права говорить от имени группы.

Опять у Васи.

Разговоры о Болеславском, который мечется, думает, что он не нужен, что К.С. не простит ему его ухода из Студии, а между тем он талантлив, режиссер-постановщик, выдумщик, все знает, незаменим. (Не мечтает актерствовать, а быть режиссером, преподавателем и о занятиях с актерами.) Мое мнение: брать его обязательно (вместо Румянцева и товарищем режиссера).

Качалов говорит об исключительных административных способностях Берсенева, что центр его мечтаний – администрация, что он боится, что его затрут в МХАТ, а здесь он всё – царь и бог. Качалов думает, что он мог бы очень много работать и быть незаменимым в администрации при наличии меня, Болеславского и кого-то еще, выдвинувшихся из более молодых.

12.12. В 11 в театре. Все хотят «обязательно» поговорить отдельно – с глазу на глаз! Разговор с Массалитиновым о его положении, болезнь жены и маленький ребенок, невозможность езды зимой – до тепла. Отчего Вл.Ив. не писал нам, чтобы приезжали? Я: А почему Вы не писали в Театр, а Аде писали? Книппер: Не могла, много раз начинала и бросала писать – не могла.

13.12. Утром был у Качалова – общие рассказы о Студии, взаимоотношениях и пр. Сказал о «Годунове». Болеславский не пришел; не пришел для разговоров и Хмара – оба по недоразумению. Тарасова спрашивает о муже – лейтенант [?] – как быть? Пугает ребенок. У молодых, как она, такое впечатление, что они не нужны, их не упоминали в письмах. Я: они писали о своем желании вернуться? Мое впечатление, что Берсенева очень старается укрепить в них мысль, что раз их не зовут, а зовут только Качалова, Книппер и Александрова, то они не нужны. Но в то же время чувствую, что многим, большинству ехать не хочется – от хорошей жизни и хлебов.

Бумага о каждом и печать:

[нарисован круг, похожий на оттиск печати, в центре написано: Московский Художественный театр]

Что написано кругом, не рассмотрел, [нрзб.], что Берсенева схватил пальцем. На завтра в 11 назначено выяснение деталей (о Тарасовой муже, муже Крыжановской, его ногах, еще о чем-то), а послезавтра – окончательный ответ будет дан. Несмотря на то что Берсенева говорит, что желание группы – ехать и что он в этом смысле все делает, мне что-то подозрительно: в последний момент могут вдруг отказаться; хотя Берсенева очень заинтересована возможностью административной работы и занятия директорского места.

14.12. В 11 часов был в театре, куда был вызван накануне для разговоров: никаких разговоров не было. Днем был у Качалова. До сих пор ничего еще не выяснено. По слухам, группа разделилась на 4 части. Первая – едущие во что бы то ни стало: Качалов, Литовцева, Книппер, Александров, Астаров³⁸⁷, Комиссаров, Массалитинов. Вторая – бóльшая: Берсенев, Бертенсон, Тарасова, Крыжановская и т.д. Что за группы остальные – неизвестно. На завтра в 12 часов назначено собрание, на которое приглашен я. А Берсенев что-то крутит! Это противно! Что Берсенев, видимо, постарался убедить Тарасову, Крыжановскую и других в том, что раз о них не пишут в письмах и не зовут, значит, они не нужны, – в этом нет сомнений.

15.12. Заседание. Речь Берсенева о ценности группы, о невозможности приезда теперь, срок 15 июля. Впечатление: все прикрываются болезнями, детьми, а остальные – неценностью своею в одиночку. Качалов, по словам Нины Николаевны, приедет, если необходимо, к 15 апреля, но просит продлить отпуск до 15 июля. Александров и Книппер будто хотят ехать 15 апреля. Но что они без Качалова.

Мое гнуснейшее состояние и положение перед властями. Захочет ли принять соввласть группу через 7 мес. Гнусно мне до ужаса!

16.12. Сегодня к 1 часу дня был у Качалова. Сказал, что пришел говорить с ним, ибо роль Берсенева мне кажется гнусной; что актеры, которые не хотят ехать, ориентируются на Качалова, Книппер, Германову; что положение Театра плохо, что срок, который ставит он, Качалов, может быть неприемлем для соввласти, что за это время в Театре нечего будет играть и трудно будет в смысле сборов. Пришла Книппер. Оба они решили, что ехать надо 15 апреля и что я могу телеграфировать об этом в театр. Слава Богу! Теперь я не сомневаюсь, что хоть кто-то из группы тоже поедет. Присоединил свою фамилию Бертенсон.

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. 29. Оп. 1. Ед. хр. 56. Л. 1–9.

КОММЕНТАРИИ

Вступительная статья

- 1 *Леонидов Л.Д.* Рампа и жизнь: Воспоминания и встречи. Париж, 1955. С. 139–140.
- 2 *Офросимов Ю.* Московские художники. «Вишневый сад» // Руль. Берлин, 1922. № 346. 6 янв. С. 5.

1

- 3 *Книппер-Чехова Ольга Леонардовна* (1868–1959) – актриса, одна из основателей МХТ, жена А.П. Чехова с 1901 г. Участница «Качаловской группы», играла в ней свои чеховские роли – Раневскую, Елену Андреевну, Машу, была, по словам В.В. Шверубовича, «признанной хозяйкой чеховских спектаклей» (*Шверубович В.В.* О старом Художественном театре. М., 1990. С. 280), также играла Либанову в «Где тонко, там и рвется» И.С. Тургенева, фру Гиле в «У жизни в лапах» К. Гамсуна, Настю и Василису в «На дне» М. Горького, Турусину в «На всякого мудреца довольно простоты» А.Н. Островского, Варвару Васильевну в «Осенних скрипках» И.Д. Сургучева, Гертруду в «Гамлете» У. Шекспира, в литературно-художественных вечерах читала «Рассказ г-жи NN» А. Чехова.

«Группа наша была “Качаловская”, Качалов был ее знаменем, но нашим радостным барабанщиком была она, наша дорогая Книпперуша» (*Шверубович В.В.* Указ. соч. С. 189).

- 4 *Чехова Мария Павловна* (1863–1957) – сестра А.П. Чехова, пайщик Художественного театра в 1905–1911 гг., вкладчик в 1912–1917 гг., постоянный корреспондент О.Л. Книппер-Чеховой на протяжении многих десятилетий. В описываемый период жила в Аутке под Ялтой.
- 5 *С Сибирью разделены с апреля – скоро год.* – В Сибири находились родственники О.Л. Книппер-Чеховой – ее брат, К.Л. Книппер, работавший там инженером-путейцем, его жена Луиза Юльевна Рид, ее сестра Аделаида Юльевна и муж последней, инженер Константин Людвигович Андреолетти, тоже работавший в Сибири.
- 6 *Книппер Лев Константинович* (1898–1974) – племянник О.Л. Книппер-Чеховой, композитор. В 1917 г. добровольцем пошел служить в Белую армию, в 1920 г. был вынужден покинуть Крым. Летом 1921 г. присоединился к «Качаловской группе», помогал в техническом обслуживании спектаклей, вернулся в Россию вместе с ней. «Наш “технический персонал” обогатился за счет того, что в него вошел племянник Ольги Леонардовны – Лев Константинович Книппер, позднее известный композитор. Он работал моим помощником вместо покойного Вани Орлова. Благодаря высокому интеллекту, вкусу, спортивной ловкости, энергии, темпераменту, быстроте реакции он очень скоро стал отличным помощником и совершенно затмил не только Орлова, но и меня самого» (*Шверубович В.В.* Указ. соч. С. 375). Автор симфонических произведений, опер, песен, в том числе знаменитого «Полюшка-поля». После возвращения, по некоторым данным, стал секретным агентом внешней разведки СССР.
- 7 *Борнгаупт (урожд. Зальца) Елена Ивановна* (1855–1929) – сестра матери О.Л. Книппер-Чеховой.
- 8 *Оля и Ада в мае собираются в Сибирь.* – Речь идет о племянницах О.Л. Книппер-Чеховой: Чеховой (урожд. Книппер) Ольге Константиновне (1897–1980) – первой жены М.А. Чехова, киноактрисы, в 1920 г. эмигрировавшей в Германию; и Книппер (в замуж. Гринвальд) Аде Константиновне (1896–1985) – педагоге, переводчице; после смерти отца, К.Л. Книппера, в 1924 г. вместе с дочерью Мариной и матерью Луизой Рид пере-

ехала в Берлин к сестре, О.К. Чеховой. В Сибирь сестры собирались к родителям – К.Л. Книпперу и Л.Ю. Рид (см. коммент. 5).

2

- 9 *Читаю письма Антона, взяла из Музея.* – Речь идет о письмах А.П. Чехова и Румянцевском музее. В 1912 г. М.П. Чехова и О.Л. Книппер-Чехова написали письмо директору Румянцевского музея с предложением отдать часть своего архива, связанную с Чеховым, а также субсидировать и поддерживать создание музея Чехова. В Пашковом доме была выделена комната, посвященная Чехову.
- 10 *Соколовский Николай Николаевич* (1865–1921) – музыкальный теоретик, профессор Московской консерватории, друг семьи Чеховых, давал уроки скрипки брату О.Л. Книппер-Чеховой В.А. Книпперу (Нардову).
- 11 *Иверская икона Божией Матери* – православная икона Девы Марии с Младенцем, почитается как чудотворная. Появилась в Иверском монастыре на Афоне, в Греции; согласно преданию, была написана евангелистом Лукой. Один из списков с нее находился (до 1929 г.) в Иверской часовне Московского Кремля. Часто Иверскую икону в особых каретах возили по домам москвичей, просивших отслужить молебен у постелей больных или просто под своим кровом.

4

- 12 *...сыграли в Харькове, в каком-то необъятном цирке – тысяч десять сбору.* – Гастроли проходили в здании 1-го Советского театра, еще до приезда москвичей билеты были распределены и раскуплены: «Распределение всех удешевленных льготных билетов на гастроли Московского Художественного театра будет проводиться исключительно в подотделе искусств по коллективным заявлениям от фабрично-заводских комитетов, профессиональных союзов, политкомов воинских частей и пр.» (Известия Харьковского Совета и Губернского исполкома Совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов. 1919. № 123. 27 мая. С. 3); «Ввиду большого количества оставшихся без билетов на гастроли Художественного театра, все пьесы (“Дядя Ваня”, “Вишневый сад” и концерты) будут повторены» (Известия Харьковского Совета и Губернского исполкома Совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов. 1919. № 124. 28 мая. С. 3).
- 13 *6-го уезжаем в Екатеринослав...* – Неясно, о каком отъезде пишет Книппер-Чехова, – гастроли в Харькове продолжались до 23 июня (по новому стилю), всего за месяц было сыграно 25 спектаклей. Возможно, планы группы менялись в связи с успехом у публики. «Появившееся в газетах сообщение о том, что артисты Московского Художественного театра пробудут в г. Харькове до сентября, не соответствует действительности. Труппа даст несколько дополнительных спектаклей и отсюда уезжает в Киев» (Известия Харьковского Совета и Губернского исполкома Совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов. 1919. № 129. 4 июня. С. 2). Екатеринослав (совр. Днепрпетровск) не упоминается в «Дневнике спектаклей» группы.

5

- 14 *Массалитинов Николай Осипович* (1880–1961) – актер МХТ с 1907 по 1919 г. В 1919 г. покинул Москву с «Качаловской группой», в Советскую Россию возвращаться не стал, играл в Пражской группе артистов МХТ, возглавляемой М.Н. Германовой, с 1925 г. рабо-

тал в Софии, стал одним из ведущих деятелей болгарской сцены. В спектаклях «Качаловской группы» играл Лопихина, дядю Ваню, Андрея Прозорова в чеховских спектаклях, Городулина в «На всякого мудреца довольно простоты», Бондесена в «У врат царства» К. Гамсуна, музыканта Фредриксена в «У жизни в лапах», Лаврова в «Осенних скрипках», Станицына в «Где тонко, там и рвется», Прокурора в «Братьях Карамазовых» по Ф. Достоевскому, Сатина в «На дне», Клавдия в «Гамлете», в литературно-художественных вечерах исполнял вместе с М.М. Тархановым рассказ «Хирургия» А.П. Чехова.

Из письма О.А. Книппер-Чеховой Массалитинову от 22 августа 1957 г.: «...и вот я отлично помню, когда Вы в первый раз играли роль Лопихина в “Вишневом саду”, когда Вы в первом акте присаживаетесь к маленькому столику и обращаетесь к Раневской так проникновенно, так душевно, что я без слов почувствовала подступающие слезы, и я заплакала от какого-то теплого, теплого чувства. <...> После этого много раз я играла Раневскую с другими Лопихиными, но никогда (так) не грели меня эти слова, написанные Антоном Павловичем» (цит. по: *Ваганова Н.М.* Русская театральная эмиграция. СПб., 2007. С. 233).

- 15 *Качалов (наст. фам. Шверубович) Василий Иванович (1875–1948)* – актер МХТ с 1900 г. и до конца жизни. Участник «Качаловской группы». Играл Гаева, Астрова, Вершинина, Ивара Карено в «У врат царства», Пера Баста в «У жизни в лапах», Ивана Карамазова в «Братьях Карамазовых», Горского в «Где тонко, там и рвется», Барона в «На дне», Гамлета, в литературно-художественных вечерах исполнял пролог из «Анатэмы» Л. Андреева, сцены из шекспировского «Юлия Цезаря», из «Смерти Иоанна Грозного» А.К. Толстого.
- 16 *Подгорный Николай Афанасьевич (1879–1947)* – артист МХТ с 1903 г. до конца жизни. Участник «Качаловской группы», единственный из всех вернулся через фронты в Москву осенью 1919 г., впоследствии отправился в Берлин с целью вернуть основных участников группы в Москву. Автор неопубликованных воспоминаний о гастролях артистов МХТ в Харькове и дневниковых записей о поездке за «Качаловской группой» в Берлин, частично приведенных в Приложении к данной публикации. Играл Гаева в Харькове, а также в Берлине перед самым возвращением группы в Москву.
- 17 *Крыжановская Мария Алексеевна (1891–1979)* – актриса МХТ с 1915 по 1919 г. Вместе с «Качаловской группой» уехала летом 1919 г. в Харьков. «Когда решался вопрос о возвращении отколовшейся и разросшейся за срок скитаний части труппы, в Москве Крыжановскую уверенно называли в числе тех, кого ждут» (Московский Художественный театр: 100 лет. М., 1998. С. 98). Из-за болезни мужа, скульптора Аркадия Бессмертного, вернуться не смогла; принимала участие в зарубежных гастролях МХАТа (1922–1924), затем примкнула к Пражской группе артистов МХТ, участвовала в спектаклях группы Михаила Чехова в Париже (1930/1931) и в США (1935), некоторое время играла в театре П.А. Павлова и В.М. Греч. Играла Варю в «Вишневом саде», Соню в «Дяде Ване», Ирину в «Трех сестрах», Глумову в «На всякого мудреца довольно простоты», Служанку в «У врат царства», Феню в «Братьях Карамазовых», Анну в «На дне», Офелию в «Гамлете».
- 18 *Павлов Поликарп Арсеньевич (1885–1974)* – актер МХТ с 1908 по 1919 г., участник «Качаловской группы», оставшийся за границей, организатор и руководитель русских театральные групп за рубежом, играл в Пражской группе. Муж В.М. Греч. Играл Фирса в «Вишневом саде», Вафлю в «Дяде Ване», Чебутыкина в «Трех сестрах», Голутвина в «На всякого мудреца довольно простоты», Федора Павловича в «Братьях Карамазовых»,

- Костылева в «На дне», Полония в «Гамлете», на концертах исполнял вместе с В.И. Васильевым рассказ А.П. Чехова «Забыл».
- 19 *Павлова Вера Николаевна* (1875–1962) – актриса МХТ с 1898 по 1919 г., участница «Качаловской группы». Вместе с мужем А.В. Цингером откололась от товарищей в самом конце 1919 г., провела более года в голодающем Крыму, затем вернулась в Москву и снова уехала с большим туберкулезом мужем – в Германию, снималась в кино, участвовала в спектаклях Пражской группы, руководимой М.Н. Германовой. Играла Шарлотту в «Вишневом саде».
- 20 *Литовцева (наст. фам. Левестам) Нина Николаевна* (1871–1956) – актриса, педагог, режиссер, жена В.И. Качалова, участница «Качаловской группы», во время скитаний группы выполняла обязанности режиссера, вела репетиции, самостоятельно поставила пьесу «Потоп» Ю.Х. Бергера, играла небольшие роли, в частности Войницкую в «Дяде Ване», Анну в «На дне», Турусину в «На всякого мудреца довольно простоты».
- 21 *Краснопольская Екатерина Филимоновна* (1898–1980) – актриса, участница «Качаловской группы», играла Аню в «Вишневом саде», Машеньку в «На всякого мудреца довольно простоты», Фрекен Ховинд в «У врат царства», Фрекен Норман в «У жизни в лапах», Грушу в «Осенних скрипках». Вместе с мужем Н.О. Массалиновым осталась за границей, стала деятелем болгарского театра. В сборнике «Артисты Московского художественного театра за рубежом» (Прага, 1922) есть два ее небольших эмоциональных очерка – «Константин Сергеевич Станиславский» (с. 15–17) и «Три секунды» о Вл.И. Немировиче-Данченко (с. 19–22).
- 22 *Бакшеев (наст. фам. Баринов) Петр Алексеевич* (1886–1929) – актер МХТ с 1911 г., участник «Качаловской группы» и зарубежных гастролей МХАТа, но в переформированную труппу театра по их окончании не попал. Играл Симеонова-Пищика в «Вишневом саде», Соленого в «Трех сестрах», Дмитрия в «Братьях Карамазовых», Крутицкого в «На всякого мудреца довольно простоты», Люнума в «У жизни в лапах», О'Нейля в «Потопе», Пепла в «На дне», Духа отца Гамлета в «Гамлете», заменял Качалова в роли Астрова в «Дяде Ване», на концертах вместе с В.Г. Орловой исполнял инсценировку рассказа Ги де Мопассана в пересказе Л.Н. Толстого «В гавани», с Н.Г. Александровым – рассказ «Злоумышленник» А.П. Чехова.
- 23 *Орлова (в замуж. Аренская) Вера Георгиевна* (1894(5)–1977) – актриса, в МХТ с 1913 г., участница «Качаловской группы», много снималась в кино, в том числе за границей во время путешествий группы. В 1923–1924 гг. числилась во МХАТе, затем вошла в состав труппы МХАТа Второго, после ликвидации театра – в Театре транспорта, Театре Планетария, Театре-студии киноактера. Первый муж – П.А. Бакшеев. Играла Дуняшу в «Вишневом саде», Верочку в «Осенних скрипках», Катерину Ивановну в «Братьях Карамазовых», Лищи в «Потопе», Веру в «Где тонко, там и рвется», Наташу в «Трех сестрах», Наташу в «На дне», Приживалку в «На всякого мудреца довольно простоты», Катерину Ивановну в «Братьях Карамазовых», на концертах вместе с П.А. Бакшеевым исполняла инсценировку рассказа «В гавани», вместе с И.Н. Берсеневым – рассказа Дж. Лондона «Безнравственная женщина».
- 24 *Книппер (урожд. Зальца) Анна (Евгения Ивановна)* (1850–1919) – мать О.Л. Книппер-Чеховой, музыкальный педагог.
- 25 *Шакина (урожд. Цыплакова) Мария Тимофеевна* (?–после 1948) – прислуга в семье Чеховых, после отъезда М.П. Чеховой в Ялту – у О.Л. Книппер-Чеховой.

- 26 *Вера Николаевна с Цингером и с сыном...* – Цингер Александр Васильевич (1970–1934) – муж В.Н. Павловой, ученый-физик, автор учебников по физике, их сын – Цингер Олег Александрович (1910–1997), художник.
- 27 *Венгерцы*, или цесарцы – бродячие торговцы, продававшие по городам и поместьям товары и лекарства, по происхождению главным образом словаки из Венгрии.

6

- 28 *Лужский (наст. фам. Калужский) Василий Васильевич* (1869–1931) – актер и режиссер, один из основателей МХТ, оставался в труппе до конца жизни.
- 29 *Кажется, просто купили по купе в международный вагон и поехали.* – См. в следующем письме О.Л. Книппер-Чеховой описание ее дороги в Евпаторию.
- 30 *Деникин Антон Иванович* (1842–1947) – военный, политический и общественный деятель, писатель, мемуарист, публицист и военный документалист. Один из основных руководителей Белого движения в годы Гражданской войны, его лидер на Юге России. Заняв Харьков, собирался двигаться дальше и рассчитывал в течение короткого времени достичь Москвы.

7

- 31 *...я ехала два дня до Евпатории.* – В Евпаторию «Качаловская группа» переехала из Харькова вопреки первоначальному плану – вернуться в Москву – и сыграла там три спектакля – дважды «Дядю Ваню» (9 и 10 августа) и один спектакль-концерт (11 августа), после чего переехала в Симферополь.
- 32 *Чехов Иван Павлович* (1861–1922) – брат А.П. Чехова, живший вместе с женой Софьей Владимировной с 1918 по 1922 г. в ялтинском доме М.П. Чеховой.

8

- 33 *...пришел сын Семенковичей...* – Семенкович Владимир Николаевич (1861–1932) и Семенкович (урожд. Телятников) Евгения Михайловна (1866–1920) – знакомые семьи Чеховых, владельцы имения Васькино неподалеку от Мелихова, в Симферополе жили на Александро-Невской улице. Их сыновья – Всеволод и Сергей.
- 34 *Берсенева (наст. фам. Павлищев) Иван Николаевич* (1889–1951) – актер, режиссер, с 1911 г. актер МХТ, участник и один из организаторов «Качаловской группы», с декабря 1922 – в Первой студии, затем во МХАТе Втором. В дальнейшем работал в Театре им. МОСПС, руководил Театром им. Ленинского комсомола. Играл Петю Трофимова в «Вишневом саде», Тузенбаха в «Трех сестрах», Глумова в «На всякого мудреца довольно простоты», Иервена в «У врат царства», Блауменшена в «У жизни в лапах», Защитника в «Братьях Карамазовых», Барановского в «Осенних скрипках», Бира в «Потопе», Мухина в «Где тонко, там и рвется», Клеца в «На дне», Лаэрта в «Гамлете», вместе с В.Г. Орловой исполнял на концертах инсценировку рассказа Дж. Лондона «Безнравственная женщина». Его жена – Берсенева-Павлищева Ольга Николаевна играла в спектаклях «Качаловской группы» эпизодические роли, например старуху в «Вишневом саде».
- 35 *...твоего отца...* – Чехова Павла Егоровича (1825–1898) – отца М.П. и А.П. Чеховых.
- 36 *Третьяков Василий Николаевич (?–1877)* – таганрогский купец, староста собора, крупный домовладелец, в его доме семья Чеховых жила в 1863–1869 гг.
- 37 *...тебе привет и поздравления.* – День рождения Марии Павловны – 31 июля, а именины приходились на 15 августа, день Успения Пресвятой Богородицы.

9

- 38 В Симферополе с 15 по 20 августа было сыграно 6 спектаклей, в Севастополе 2 спектакля-концерта – 22 и 23 августа.
- 39 *Дорошевич Влас Михайлович* (1864–1922) – прозаик, журналист, театральный критик, с августа 1918 по май 1921 г. жил в Севастополе.
- 40 ...*думаю о своих «детях»*. – Скорее всего, речь идет о племянниках О.Л. Книппер-Чеховой – М.А. Чехове, А.К. Книппер, О.К. Чеховой.
- 41 *Радаков Виктор Николаевич* (1864–1929) – депутат I Государственной думы, земский деятель, хороший знакомый М.П. Чеховой.

10

- 42 *Мы живем все в Гурзуфе, репетируем, работаем*. – В.В. Шверубович вспоминал об осени 1919 г.: «В общем в Гурзуфе жили с 6 сентября по 17 октября. В основном группа жила там на даче Ольги Леонардовны и на соседней. Жили коммунально, деньги от концертов Берсенев выдавал на марки не все, а только часть, как бы на карманные расходы, а на остальные питались и оплачивали квартиры. Даже вино покупали сообща, прямо бочонками» (*Шверубович В.В.* Указ. соч. С. 236).
- 43 *28-го мы уезжаем в Ростов...* – 28 ноября 1919 г. «Качаловская группа» начала гастроль в Ростове-на-Дону, всего до 4 декабря было дано 8 спектаклей-концертов, из них 5 – без участия В.И. Качалова, большого тяжелым бронхитом. В Ростове к группе присоединилась М.Н. Германова, что зафиксировано в Дневнике спектаклей.
- 44 *Книппер (псевд. Нардов) Владимир Леонардович* (1876–1942) – брат О.Л. Книппер-Чеховой, оперный певец, режиссер, педагог, в 1920–1936 гг. работал в Большом театре.

11

- 45 *Ночевала у Киста...* – Гостиница «Кист», считавшаяся лучшей в Севастополе, располагалась на Екатерининской площади, 1 (ныне пл. Нахимова).
- 46 *Тарасова Алла Константиновна* (1898–1973) – актриса, с 1916 г. – во Второй студии МХТ, участвовала в массовых сценах в спектаклях МХТ, в 1918 г. вместе с мужем, офицером Белой армии А.П. Кузьминым, покинула Москву. Встретившись с «качаловцами», она присоединилась к ним, разделяла с ними (с перерывом на рождение сына) скитания, в 1924 г., после зарубежных гастролей МХАТа, возвратилась в Москву. В спектаклях «Качаловской группы» играла Аню в «Вишневом саде», Верочку в «Осенних скрипках», Фрекен Норманн в «У жизни в лапах», Офелию в «Гамлете».
- 47 *Я-н* – неустановленное лицо.
- 48 *Страхова (в замуж. Эрманс) Варвара Ивановна* (1873(5)–1959) – оперная певица, партнерша Ф.И. Шаляпина, педагог, мемуаристка. Эмигрировала в Константинополь, затем в Германию и Францию.
- 49 *Чехова (урожд. Андреева) Софья Владимировна* (1872–1949) – жена И.П. Чехова.

12

- 50 ...*великолепный театр оперный...* – Здание Одесского городского театра было открыто в 1887 г. (архитекторы Ф. Фельнер и Г. Гельмер), на строительство была потрачена колоссальная сумма в 1,5 млн руб., это было первое в Новороссийском крае здание, оснащенное электричеством и паровым отоплением.

- 51 *Все газетные жиды ругают нас.* – В собрании прессы «Качаловской группы», хранящемся в Музее МХАТ, подобных заметок нет – видимо, их не хотелось собирать и возить с собой. В результате поисков по одесским газетам найдена лишь следующая заметка: «Сегодня у “художественников” последний спектакль. Одесситы в смысле художественного вкуса и восприятия истинного искусства провалились: сборы были далеко не полные...» (Современное слово. Одесса, 1921. № 21. 6 нояб. С. 4).
- 52 *Встретила Бунинных...* – Бунин Иван Алексеевич (1870–1953) и его жена Вера Николаевна Муромцева-Бунина (1881–1961) в 1918 г. уехали из Москвы через Оршу и Минск в Киев, потом в Одессу; отсюда в 1920 г. отправились в Константинополь в эмиграцию.
- 53 *...готовим «Осенние скрипки».* – В.В. Шверубович вспоминал про репетиции «Осенних скрипок»: «Берсенев с целью застраховаться на случай болезни или ухода Василия Ивановича и вообще не желая “одноактерской” труппы, задумал поставить с участием Тарасовой “Осенние скрипки” И.Д. Сургучева. Пьеса плохая, но имевшая даже в Москве большой успех у невзыскательной части публики, должна была иметь в провинции еще больший успех. Распределялась она отлично: Ольга Леонардовна – жена (ее роль в московской постановке), Массалитинов – муж (вместо Вишневого), Берсенев – любовник (как и Ольга Леонардовна, основной исполнитель), вместо Ждановой – Тарасова в роли Верочки, воспитанницы, впоследствии невесты любовника. Начали репетировать. Массалитинов увлекся и ролью, и режиссурой, но сыграли всего шесть раз – Тарасова по семейным обстоятельствам больше чем на год ушла из труппы» (*Шверубович В.В.* Указ. соч. С. 238–239).
- 54 *...что мы будем кушать этот месяц – неизвестно.* – В реальности перерыв оказался меньше: в Одессе группа играла до 10 ноября, спектакли в Ростове-на-Дону начались 28 ноября.
- 55 *Михайлова* – неустановленное лицо.
- 56 *Майдель (урожд. фон Шмидт) Лидия Никитична* – баронесса, вдова Б.К. Майделя, с дочерьми жила в Крыму.
- 57 *К.А.* – неустановленное лицо.
- 58 *Спасибо за рецензию – ко времени пришла.* – О какой рецензии идет речь, установить не удалось. Возможно, о статье, вышедшей в какой-нибудь ялтинской газете после выступления группы в Ялте с 10 по 30 сентября 1919 г. и присланной «качаловцам» в Одессу М.П. Чеховой; а положительный тон статьи пришелся кстати, так как одесская пресса была неблагоприятна.

- 59 В деревне Верхняя *Аутка* недалеко от Ялты находилось имение, купленное А.П. Чеховым в 1898 г. В 1917 г. М.П. Чехова переехала на постоянное жительство из Москвы в Аутку. В 1921 г. ее стараниями ялтинская дача Чехова была превращена в государственный музей.
- 60 Грузопассажирский пароход «*Великая княгиня Ксения*» Русского общества пароходства и торговли был построен в 1895 г. в Англии, порт приписки Одесса; среди прочих выполнял рейсы на круговом маршруте Одесса–Батум–Одесса; в январе 1920 г. участвовал в Одесской эвакуации боевых частей, тыловых учреждений, вооружений, боеприпасов и другого материального имущества Белой армии, а также гражданского населения, не пожелавшего оставаться на занимаемой Красной армией территории.

- 61 *Дейкарханова Тамара Христофоровна* (1889–1980) – актриса, в 1907–1911 гг. в МХТ, впоследствии была примой театра «Летучая мышь». В Шверубович пишет: «Жили мои родители у Тамары Дейкархановой, которая вышла в Одессе замуж за инженера С.А. Васильева. У них было две комнаты, в которых приютили и моих, Василий Иванович очень этим мучился, он бы предпочел жить в гостинице, но обидеть самого близкого друга нашей семьи он не смог» (*Шверубович В.В.* Указ. соч. С. 239).
- 62 *Эрмансы* – супруги: Эрманс Константин Александрович (1868–1957) – фармацевт, директор-распорядитель Московского акционерного общества «Эрманс и К^о» (аптекарские и парфюмерные товары), близкий друг Ф.И. Шаляпина, масон, и Страхова Варвара Ивановна (см. коммент. 48).
- 63 Грузопассажирский пароход Русского общества пароходства и торговли «*Великий князь Константин III*» был построен в 1892 г. по чертежам погибшего парохода «Великий князь Константин II», вместимость 427 пассажиров.
- 15
- 64 *Юшкевич Семен Соломонович* (1868–1927) – прозаик, драматург. В МХТ шла его пьеса из еврейского быта «*Miserege*».
- 65 *...реквизирован под банк наш театр, и мы без театра.* – В воспоминаниях Л.Д. Леонидова сказано, что театр был реквизирован под сыпнотифозный госпиталь (*Леонидов Л.Д.* Рампа и жизнь: Воспоминания и встречи. Париж, 1955. С. 156), это же повторяется и у Шверубовича (*Шверубович В.В.* Указ. соч. С. 240).
- 66 *Нахичевань* – маленький город рядом с Ростовом-на-Дону, сейчас входит в состав города как один из его кварталов. В «Дневнике спектаклей» Нахичевань не упоминается, видимо, там поселился кто-то из группы.
- 67 *...даем четыре концерта в маленьком театрике...* – В Ростове-на-Дону до 4 декабря 1919 г. было сыграно 8 концертов.
- 68 *От всего, что происходит на фронте, – ты сама понимаешь, какое у нас настроение.* – В середине октября 1919 г. произошла битва под Орлом, которая положила конец пятимесячным успехам Белой армии. Крах общего наступления армии Деникина на Москву привел не только к тотальному отступлению белых, но и к перелому во всей Гражданской войне. Линия фронта уже подвинулась к тем городам, где еще совсем недавно гастролировала группа, и продолжала приближаться. А сын Качалова по-прежнему был в армии, и судьба его была неизвестна родителям. Сам В.В. Шверубович пишет: «Концерты и спектакли в белом тылу, посещавшиеся и восторженно принимавшиеся высшим белым командованием, окончательно скомпрометировали группу, и вернуться в Москву, а особенно остаться в каком-нибудь городе, если его захватят красные, казалось каким-то безумием» (*Шверубович В.В.* Указ. соч. С. 236).
- 69 *...Кравцов <...> женат на Врангель...* – Кравцов Вадим (наст. Владимир) Андреевич (1887–1954) – инженер-электромеханик, изобретатель, общественный деятель, директор правления Владикавказской железной дороги. В эмиграции жил во Франции. Его жена – Врангель Людмила Александровна (1887–1961).
- 70 *Дача с портиком в Батилимане.* – В 1910 г. в Батилимане (или Баты-Лимане) отцом В.А. Кравцова А.В. Кравцовым было организовано батилиманское курортное сообщество. В число 28 пайщиков входили В.Г. Короленко, Е.Н. Чириков, В.И. Вернадский, Г.Ф. Морозов, И.Я. Билибин, К.С. Станиславский, О.Л. Книппер-Чехова, Л.А. Сулержицкий, П.Н. Милюков и другие представители российской творческой и технической

интеллигенции. Самое красивое, сохранившееся до сих пор здание – «дача с портиком» семейства Кравцовых, построенная по эскизам Билибина.

- 71 *Долгоруков Павел Дмитриевич* (1866–1927) – политический деятель, один из лидеров Конституционно-демократической партии, создатель и организатор «общества формирования белых отрядов», призванных пополнять ряды Добровольческой армии; вкладчик Художественного театра в 1911–1917 гг.
- 72 *Стахович Алексей Александрович* (1856–1919) – адъютант московского генерал-губернатора вел. кн. Сергея Александровича, пайщик-меценат Художественного театра, член дирекции с 1907 г., актер труппы с 1911 г., покончил с собой; его дочь – Евгения.
- 73 *Ливен Мария Александровна* – светлейшая княжна, родственница А.А. Стаховича, жена музыканта и композитора Ю.Э. Конюса, вкладчик Художественного театра в 1911–1916 гг.
- 74 *Чебышев Николай Николаевич* (1865–1937) – театральный критик, журналист, активный участник Белого движения, управляющий отделом внутренних дел при Главнокомандующем вооруженными силами на Юге России. Издавал газету «Белое движение» (1919), журнал «Русский сборник». В эмиграции жил в Париже. Вел театральную колонку в газете «Возрождение».

- 75 *Германова Мария Николаевна* (1884–1940) – актриса, режиссер, педагог. Одна из первых учениц возникшей в 1901 г. школы МХТ, с 1902 г. – в труппе театра. В 1919 г. уехала из Москвы сначала в Киев, затем в Ростов-на-Дону, где и соединилась с «Качаловской группой», скиталась с ней, была среди тех, кого очень ждали в Москве, но в 1922 г. возвращаться отказалась, возглавила вместе с Массалитиновым Пражскую группу, работала в Париже и США. В спектаклях «Качаловской группы» играла Мамаеву в «На всякого мудреца довольно простоты», Ольгу в «Трех сестрах», Елену в «Дяде Ване», фру Элину в «У врат царства», Грушеньку в «Братьях Карамазовых», на концертах читала из «Песни песней царя Соломона», «Кольцо» Гамсуна, из «Лирики любви и смерти» Р. Тагора.
- 76 *Муж Тарасовой...* – Кузьмин Александр Петрович (1891–1974) – офицер флота, первый муж А.К. Тарасовой, в 1924–1930 гг. – сотрудник МХАТа.
- 77 *...Тарханова, бежавшего из Харькова.* – Тарханов (наст. фам. Москвин) Михаил Михайлович (1877–1948) – актер, режиссер, педагог, брат И.М. Москвина, играл в провинции, в 1914–1919 гг. занимал ведущее место в харьковской антрепризе Синельникова. Бежал из Харькова при приближении Красной армии, так как был режиссером в Театре пропаганды при ОСВАГе, и присоединился к «Качаловской группе» вместе с женой, актрисой Елизаветой Феофановной Скульской (1887–1955). В 1922 г. вступил во МХАТ и принял участие в зарубежных гастролях, с 1925 г. руководил Четвертой студией, с 1942 г. до конца жизни был художественным руководителем ГИТИСа. В спектаклях «Качаловской группы» играл Мамаева в «На всякого мудреца довольно простоты», Епиходова в «Вишневом саде», Кулыгина в «Трех сестрах», Григория Васильева и Письмоводителя в «Братьях Карамазовых», Гиле в «У жизни в лапах», Фрезера в «Потопе», Луку в «На дне», на литературно-художественных вечерах исполнял рассказы А.П. Чехова: «Хирургия» вместе с Н.О. Массалитиновым, «Хороший конец» вместе с Е.Ф. Скульской.
- 78 *Панина Софья Владимировна* (1871–1956(7)) – графиня; общественный деятель; пайщик и вкладчик МХТ, помогала театру в трудные времена; учредительница Лиговского народного дома в Петербурге; в 1917 г. товарищ министра государственного призре-

ния, товарищ министра народного просвещения Временного правительства. В начале 1918 г. уехала на Юг России, в 1920 г. эмигрировала в Чехословакию, затем в США, за границей продолжала активную помощь эмигрантам.

- 79 *Астров Николай Иванович* (1868–1934) – гражданский муж С.В. Паниной и *Юренив Петр Петрович* (1874–1943) – политические и общественные деятели, активные члены Конституционно-демократической партии, участники Белого движения.
- 80 *...вечером иду к Чириковым.* – Чириков Евгений Николаевич (1864–1932) – писатель, драматург, автор поставленного в МХТ «Ивана Мироныча», и его жена Чирикова (урожд. Григорьева, псевд. Иолшина) Валентина Георгиевна (1866–1976), актриса.
- 81 *Завтра к Трубецким.* – Скорее всего, О.А. Книппер-Чехова пишет о братьях Евгении Николаевиче (1863–1920) и Григории Николаевиче (1874–1930) Трубецких, общественных и политических деятелях, публицистах, участниках Добровольческой армии генерала А.И. Деникина.
- 82 *Яблоновский (наст. фам. Потресов) Сергей Викторович* (1870–1953) – писатель, журналист, театральный критик.
- 83 *Таня Михайлова* – неустановленное лицо.
- 84 *...Екатеринодар, Театр Берже...* – В Екатеринодаре (сейчас Краснодар) группа играла в Зимнем театре Б.В. Черачева (дирекция Э.Э. Берже). Выступления «качаловцев» продолжались с 14 декабря 1919 по 9 февраля 1920 г., было сыграно 22 спектакля, в «Дневнике спектаклей» указано, что 16 января и 4 февраля в театре присутствовал А.И. Деникин.

17

- 85 *...жене, которая была при смерти – сыпной тиф, тяжелейшая ангина и рожистое воспаление головы.* – См. об этом письмо № 25 И.Н. Берсенева К.С. Станиславскому от 4 июня 1920 г.
- 86 *Дима Качалов...* – Шверубович Вадим Васильевич (1901–1981) – сотрудник, затем заведующий постановочной частью МХАТа, педагог, сын В.И. Качалова и Н.Н. Литовцевой, автор мемуаров «О людях, о театре и о себе» (1976), основного, если не единственного достоверного опубликованного источника сведений о скитаниях и приключениях «Качаловской группы». Путешествовал вместе с родителями, в 18 лет поступил вольноопределяющимся в Добровольческую армию, чем отчасти определил судьбу всей «Качаловской группы», так как, волнуясь о его будущем, опасаясь репрессий по отношению к сыну со стороны победившей Советской власти, Качалов не мог решиться возвратиться в Советскую Россию. В качестве главного условия своего возвращения он просил у руководителей МХАТа гарантий безопасности для сына, да и для себя самого. Исполнял эпизодические роли в спектаклях «Качаловской группы», в частности посылного в «У жизни в лапах» (под псевдонимом В.В. Вадимов).
- 87 *Анна и Татьяна Челноковы. Отец их <...> в Сербии.* – Челноков Михаил Васильевич (1863–1935) – общественный и политический деятель, один из лидеров кадетской партии, после Октябрьского переворота эмигрировал в Сербию. Анна и Татьяна Михайловны – его дочери, Татьяна стала иконописцем, в 1920-х гг. участвовала в выставках в Белграде.

18

- 88 *Табульский Павел Миронович* (1893–1959) – участник Добровольческой армии, инженер-электрик, через Крым попал в Турцию, впоследствии осел в Риге.

- 89 Спектакль «У жизни в лапах» К. Гамсуна был сыгран в Тифлисе 18 мая 1920 г., режиссером в программе была указана Н.Н. Литовцева, оформление И.Я. Гремиславского.
- 90 «Мудреци» – Премьера «На всякого мудреца довольно простоты» А.Н. Островского в «Качаловской группе» состоялась 5 и 6 февраля 1920 г. в Екатеринодаре, незадолго до отъезда из России. Постановкой занимались, как всегда, Н.О. Массалитинов и Н.Н. Литовцева, оформлением – И.А. Гремиславский, костюмами – Бодулины. Состав, кроме И.Н. Берсенева–Глумова и М.Н. Германовой–Мамаевой, весь был новый по сравнению со спектаклем МХТ: М.М. Тарханов–Мамаев, П.А. Бакшеев–Крутицкий, О.Л. Книппер–Чехова–Турусина, В.М. Греч–Манефа, Е.Ф. Скульская–Глумова.

19

- 91 Чехов *Сергей Михайлович* (1901–1973) – художник, племянник А.П. Чехова и М.П. Чеховой.
- 92 Чехов *Михаил Павлович* (1865–1936) и Чехова (*урожд. Владыкина*) *Ольга Германовна* (1871–1950).
- 93 *Якобсон Мирон Исидорович (Исаакович)* (ок. 1880–1934) – композитор, пианист, автор музыки гимна Добровольческой армии. Принимал участие в американских гастрольях МХАТа.

20

- 94 *Поти* – приморский город в Грузии, в нем группа дала спектакль-концерт 24 марта 1920 г., немного раньше – 8 и 9 марта – играла в соседнем Батуме.
- 95 *Михайлов Михаил Павлович* – неустановленное лицо.
- 96 *Леонидов (наст. фам. Берман) Леонид Давыдович* (1885–1983) – театральный деятель, антрепренер, организатор гастрольной поездки артистов МХТ на Юг России летом 1919 г. В 1922 г. остался за границей, хотя Немирович-Данченко предполагал, что для его несомненных организаторских талантов найдется применение в Москве. Автор мемуаров (*Леонидов Л.Д. Рампа и жизнь: Воспоминания и встречи. Париж, 1955*), в которых, не всегда, судя по всему, достоверно, описаны и путешествия «Качаловской группы».
- 97 *Моветка* – от фр. «моветон» (*mauvais ton* – дурной тон), девица сомнительного поведения.

21

- 98 *Государственный театр* – театр на центральном проспекте Тифлиса (ныне Тбилиси), здание построено в 1901 г., в 1921 г. театру было присвоено имя Шота Руставели.
- 99 Возможно, *Врангель Петр Николаевич* (1878–1928) – русский военачальник, участник Русско-японской и Первой мировой войн, один из главных руководителей Белого движения.
- 100 *Дача в Гурзуфе* была куплена А.П. Чеховым в 1900 г. и после его смерти по завещанию перешла к жене. О.Л. Книппер-Чехова проводила тут летние каникулы почти каждый год вплоть до 1953 г. В 1987 г. гурзуфская дача Чехова стала отделом Дома-музея А.П. Чехова в Ялте.
- 101 *...письмо от Жоржа из Батума...* – Возможно, Чехов *Георгий Митрофанович* (1870–1943) – двоюродный брат А.П. Чехова, служащий Таганрогского морского порта, затем Черноморско-Азовского морского пароходства.
- 102 *Скажи Л.М. Браиловскому, что был у меня его брат...* – *Браиловский (Брайловский) Леонид Михайлович* (1867–1937) – архитектор, художник-акварелист, сценограф, друг М.П. Чеховой, автор проекта надгробного памятника А.П. Чехову на Новодевичьем

- кладбище. Он с семьей – женой Браиловской (урожд. фон Шмидт) Риммой Никитичной (1877–1959), ее сестрой Л.Н. Майдель и дочерьми последней жили в Крыму; в том же 1920 г. Браиловский с женой эмигрировали. Брат – Браиловский Василий Михайлович.
- 103 *Судейкин Сергей Юрьевич (Георгиевич)* (1882–1946), *Сорин Савелий Абрамович (Завель Израилевич)* (1878–1953) – художники, после революции жили в Крыму, в 1920 г. эмигрировали через Батум за границу.
- 104 *...московскими Джамгаровыми...* – «Братья Джамгаровы» – известный банкирский дом с одним из филиалов в Москве. Члены многочисленной семьи Джамгаровых, предприниматели и благотворители, покинули Москву, успев перевести капиталы за границу, перед самым Октябрьским переворотом 1917 г.
- 105 *Джанумовы* – армянское семейство коммерсантов и благотворителей, имевших торговый дом в Астрахани, усадьбу в Москве. Жена одного из представителей семейства, Джанумова Елена Францевна (урожд. Даннебауэр), эмигрировала в начале 1920 г. в Берлин, оставила воспоминания о Г. Распутине.
- 106 *Баранчики* – народное название одного из сортов первоцветов, или примул.
- 107 *Лазаревский Борис Александрович* (1871–1936) – писатель, офицер военно-морского флота, знакомый семьи Чеховых, житель Севастополя. Служил в Гетманской армии, в вооруженных силах Юга России, в 1920 г. эмигрировал.

- 108 *Лилина (урожд. Перевощикова, в замуж. Алексеева) Мария Петровна* (1866–1943) – актриса, одна из основателей МХТ. Жена К.С. Станиславского.
- 109 *Меня уверяют, что это письмо дойдет до вас и что даже через месяц я получу ответ. Мне и это кажется большим, несбыточным счастьем, и я не совсем верю, что все это случится.* – К моменту написания письма с отъезда группы прошел почти год. Ни одного письма от московских коллег членам группы или в обратном направлении за этот период обнаружить не удалось. Судя по словам Лилиной, письма или не доходили, или, в связи с двусмысленностью положения уехавших, не очень-то и писались. Сведения, возможно, доносились на словах с оказиями.
- 110 *Баратов Леонид Васильевич* (1895–1964) – актер, режиссер. С 1918 г. актер Студии Вахтангова, с 1920 по 1922 г. – Второй студии МХТ, впоследствии режиссер оперы.
- 111 Возможно, *Бонч-Томашевский Михаил Михайлович* (1883(7)–1939) – театральный критик, антрепренер, театральный режиссер, а с 1915 г. режиссер кино, один из основателей «Дома интермедий», автор статьи «Общественное значение Художественного театра: (К пятнадцатилетнему юбилею Художественного театра)» (Актер. М., 1913. № 3).
- 112 *...видел вас 3 недели назад...* – Согласно подневным записям И.Я. Гремиславского, 24 марта у группы был спектакль-концерт в здании кинематографа приморского города Потти; 8 и 9 апреля в Батуме («У врат царства» и спектакль-концерт); с 15 апреля по 1 июня играли в Тифлисе.
- 113 *...проект поездки за границу с «Федором», «Дном» и оперетной «Анго»...* – В течение трудных 1920 и 1921 гг. в МХТ не раз возникали проекты разделения труппы на две части, каждая с несколькими спектаклями, с тем, чтобы одна часть, с помощью спектаклей Студий, осталась поддерживать репертуар театра в Москве, а другая на длительный срок, не менее года, отправилась бы за границу. Таким образом, актеры могли бы отдохнуть, а вернувшись, отпустить другую часть труппы в аналогичную заграничную

- поездку. В апреле 1920 г. обсуждался проект отъезда за границу спектаклей «Царь Федор Иоаннович», «На дне» и опереттой Музыкальной студии МХТ «Дочь Анго».
- 114 ...*письмо ваше к Марии Алексеевне...* – Скорее всего, Гремиславская Мария Алексеевна (1870–1950) – гример МХТ, жена и сотрудница Я.И. Гремиславского, мать И.Я. Гремиславского. Письмо не обнаружено.
- 115 ...«*Балладина*» в *Первой студии*. – Премьера «Балладины» Ю. Словацкого в переводе К.Д. Бальмонта состоялась 16 февраля 1920 г. Режиссером и художником был Р.В. Болеславский, но заканчивал постановку и выпускал спектакль К.С. Станиславский, так как Болеславский в январе 1920 г. эмигрировал.
- 116 *Сухачева (в замуж. Фуат) Елена Георгиевна* (1892 – между 1936 и 1956) – актриса, с 1914 г. играла небольшие роли в МХТ и Первой студии, до открытия МХАТа Второго ушла со сцены и уехала с мужем в Турцию. В 1930 г. ненадолго вернулась в театр, затем снова уехала за границу. Роль Балладины – вершина ее актерской карьеры.
- 117 ...*Фаина со своим противным Александром...* – Шевченко Фаина Васильевна (1892–1971) – актриса МХТАа, с 1909 г. – сотрудница, с 1911 по 1914 г. одновременно училась в школе МХТ. Оставалась в труппе до 1959 г. Хмара Александр Михайлович (1894–1987), ее муж, артист, играл во МХАТе и в Театре им. Евг. Вахтангова.
- 118 «*Узор из роз*» – драма Ф.К. Сологуба. Режиссер В.В. Лужский. Художник М.П. Гортынская. Премьера – 19 марта 1920 г.
- 119 ...*кто видел Крыжановскую...* – Возможно, М.А. Крыжановская репетировала роль Лизы в «Узоре из роз».
- 120 *Молчанова Раиса Николаевна* (1897–1980) – актриса. С 1914 г. ученица «Школы трех Николаев», в 1916–1924 гг. – студийка Второй студии. В 1924–1933 и 1936–1955 гг. – во МХАТе, с 1933 по 1936 г. – во МХАТе Втором. В «Узоре из роз» сыграла главную роль Лизы.
- 121 «*Каин*» Дж. Байрона (перевод И.А. Бунина). Постановка К.С. Станиславского, А.Л. Вишневского. Художник Н.А. Андреев. Премьера – 4 апреля 1920 г. Историю постановки «Каина» см.: *Соловьева И.* Художественный театр: Жизнь и приключения идеи. М., 2007. С. 222–224; *Строева М.* Режиссерские искания Станиславского: 1917–1938. М., 1977. С. 29–50. Одной из причин несчастливой судьбы байроновской мистерии на сцене МХТ (спектакль прошел 8 раз) было отсутствие Качалова.
- 122 ...с *Леонидовым* в роли *Каина...* – Леонидов (наст. фам. Вольфензон) Леонид Мионович (1873–1941) – актер, режиссер, педагог. В МХТ с 1903 г. до конца жизни. Роль байроновского богоборца Каина должен был сыграть еще в 1907 г., но тогда пьесу не пропустила духовная цензура. В 1920 г. мучительные репетиции закончились провалом на премьере. «Трагическое потрясение, озарявшее образ на интимной, комнатной репетиции, ускользнуло от актера, как только он вышел на сценические подмостки. Здесь искусство “переживания”, к тому времени недостаточно оснащенное внешней техникой, оказывалось безоружным, незащищенным, тем более, что крепкой действительной опоры в поэме Байрона оно не находило. Бездейственность, абстрактность, умозрительность стихотворной драмы (в тяжелом переводе И. Бунина) не могли помочь актеру поднять свои жизненные переживания до степени символического обобщения» (*Строева М.* Режиссерские искания Станиславского: 1917–1938. С. 46–47).
- 123 *Ершов Владимир Львович* (1896–1964) – актер, во МХАТе с 1917 по 1964 г. Его пытались подготовить на замену Качалову, он дублировал Барона в «На дне» и Глумова в «На всякого мудреца довольно простоты». В роли Люцифера видели тоже прежде

всего Качалова (несмотря на то что сначала эту роль репетировал А.Э. Шахалов); критик пишет: «...настоящий Люцифер измеряет бездны пространства с Деникиным» (*Садко <Блюм В.И.>* Художественный театр: «Каин», мистерия Байрона // Коммунистический труд. 1920. 16 апр. Цит. по: Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1919–1943. Ч. 1: 1919–1930 / Сост. О.А. Радищева, Е.А. Шингарева; общ. ред., примеч. О.А. Радищева. М., 2009. С. 19) («бездны пространства» – из ремарки Байрона). О самом Ершове: «Этот молодой артист обладает прекрасными внешними данными для Люцифера, но впечатление от его игры понижается от незойливости его поз <...>, подчеркивающих аморфный, бесформенный характер всего спектакля» (*Загорский М.* Художественный театр: «Каин» // Вестник театра. 1920. № 61. Цит. по: Там же. С. 22).

- 124 *Коренева Лидия Михайловна* (1885–1982) – актриса МХТ с 1904 по 1958 г.
- 125 *Знаменский Николай Антонович* (1884–1921) – актер МХТ с 1907 г. Необыкновенно много обещавший артист погиб в 1921 г. во время выездного спектакля театра во Введенском народном доме, упав в темноте сцены в открытый люк.
- 126 *Гайдаров Владимир Георгиевич* (1893–1976) – театральный и киноактер, педагог, в МХТ с 1915 по 1920 г., когда покинул Россию вместе с женой, О.В. Гзовской; гастролировал в Прибалтике, Чехословакии, Югославии, Германии, Польше, ставил спектакли с участием жены, снимался в кино; в 1938–1968 гг. – в труппе Ленинградского театра драмы.
- 127 *Шереметьева Анна Александровна* (1884–1956) – актриса МХАТа (1913–1950).
- 128 *...вчера мы были приглашены в первый раз на первую генеральную «М-те Ангот».* – Музыкальная студия Художественного театра открылась 16 мая 1920 г. премьерой спектакля «*Дочь Анго*» (комическая опера Ш. Лекока, русский текст М.П. Гальперина, руководитель постановки Вл.И. Немирович-Данченко, режиссер В.В. Лужский, художник М.П. Гортынская). Спектакль выдержал более тысячи представлений.
- 129 *Невярковская Казимира Фадеевна* (1893–1927) и *Щавинский Владислав Антонович* (1879–1951) – польские артисты оперетты. С 1919 г. в Музыкальной студии МХТ, в 1922 г. вернулись в Варшаву.
- 130 *Бакланова Ольга Владимировна* (1893–1974) – актриса, певица. В МХТ с 1912 по 1925 г., участвовала в работе Первой и Музыкальной студий, после заграничного турне Музыкальной студии в 1926 г. эмигрировала, играла у М. Рейнхардта, много снималась в кино.
- 131 *Веселовский Александр Николаевич* (1894–1964) – оперный певец, в 1919–1921 гг. артист Большого театра, в 1922 г. эмигрировал.
- 132 *Кудрявцев Николай Павлович* (?–1920) – артист, в МХТ с 1909 г. до конца жизни.
- 133 *...картина нашего сезона, который весь продержался на трех пьесах нашего репертуара и нескольких пьесах Первой студии...* – После отъезда «Качаловской группы» МХТ показывал спектакли, которые можно было играть с оставшимися актерами: «Царь Федор Иоаннович», «Дядя Ваня» и «На дне». Вклад Первой студии – «Балладина».
- 134 *...уехала Первая студия (на Пасху)...* – Первая студия гастролировала в Харькове в апреле–мае 1920 г.
- 135 *Станиславский (наст. фам. Алексеев) Константин Сергеевич* (1863–1938) – артист и режиссер, основатель МХТ.
- 136 *Москвин Иван Михайлович* (1874–1946) – артист, один из основателей МХТ, в труппе до конца жизни. Играл главную роль в «Царе Федоре Иоанновиче» и Луку в «На дне». Эти спектакли прошли в сезоне 1919/1920 гг. 35 и 63 раза соответственно.

- 137 *Мать Марии Николаевной [Германовой] и брат ее...* – Бычкова (по первому мужу Германова) Прасковья Петровна (1861–1921) – мать М.Н. Германовой; Бычков Николай Николаевич (1894–1938) – брат актрисы по отчиму.
- 138 *Раевская Евгения Михайловна* (1854–1932) – актриса, одна из основателей и старейшин МХТ.
- 139 *Вишневский (наст. фам. Вишневецкий) Александр Леонидович* (1861–1943) – актер, во МХАТе со дня основания и до конца жизни.
- 140 *Котик* – домашнее прозвище *Немирович-Данченко (урожд. баронесса Корф, по первому мужу – Бантыш) Екатерины Николаевны* (1858–1938) – жены Вл.И. Немировича-Данченко.
- 141 *...на театральном съезде этот вопрос не прошел, и семь голосов против пяти запретили выезд МХТ из Москвы...* – В отчете о заседании Центротра от 5 апреля 1920 г. о поездке Художественного театра за границу, опубликованном в «Вестнике театра», процитированы резкие отклики на этот проект В.Р. Менжинской, М.Ф. Андреевой, П.М. Керженцева, И.М. Лапицкого, Ю.М. Славинского; в защиту автономии театра в решении подобных вопросов высказались А.И. Южин, Вяч. Иванов, Ю.К. Балтрушайтис. «В результате обсуждения этого вопроса большинством голосов против 3 ЦТ отвергает внесенную резолюцию о принципиальном согласии на поездку группы артистов Художественного театра за границу и о разрешении представителю Художественного театра поездки в Ригу для переговоров по этому поводу» (Вестник театра. 1920. № 61. С. 14–15).
- 142 *Тужилки* – скорее всего, речь идет о знакомых О.Л. Книппер-Чеховой по чеховской семье, Дроздовой Марии Тимофеевне (1871–1960) и Кундасовой Ольге Петровне (ок. 1865–1943).
- 143 *Гаврюша – Габриэль*, жена В.Л. Нардова, брата О.Л. Книппер-Чеховой.
- 144 *...получила телеграмму от матери...* – Рид (в замуж. Книппер) Луиза (Лулу, Елена) Юльевна (1874–1943) – жена К.Л. Книппера, брата О.Л. Книппер-Чеховой, мать А.К. Книппер.
- 145 *Оля [О.К. Чехова] выходит замуж за этого австрийского писателя...* – Яроши Фридрих (Ференц, Мирослав) – австро-венгерский подданный, офицер, второй муж О.К. Чеховой, вместе с ней в начале 1921 г. уехал из России.
- 146 *Миша Чехов ушел от нас и опять вернулся в Первую студию и уехал с ними в Харьков.* – Чехов Михаил Александрович (1891–1955) – актер, режиссер, педагог, теоретик театра. С 1912 г. в МХТ. При создании Первой студии МХТ стал ее артистом, а в 1922 г. – директором. В 1928 г. эмигрировал.

В апреле 1920 г. он пишет К.С. Станиславскому из Харькова:

«Многоуважаемый Константин Сергеевич, хочу непременно сам написать о том, что сообщит Вам лично Вахтангов. Дело в том, что я вернулся в студию. Страшно увлечен ролью, которую придется играть (“Эрик XIV” Стриндберга), и постановкой, порученной мне студией (“Интермедии” Сервантеса). О постановке я мечтал давно.

Работа над Эриком должна меня утешить и вознаградить за неудачи с Треплевым, Хлестаковым и... с Фомой! Фому я, вероятно, никогда не забуду. Ведь я давно уже не работал с тем, чтобы окончить работу, а, возвратясь в студию, я верю именно в то, что, начав работу над ролью, я окончу ее – сыграю Эрика.

Не подумайте, ради бога, Константин Сергеевич, что я хочу что-нибудь плохое сказать о театре, боже сохрани. Театр всегда был ко мне хорош, я только говорю, что обстоятельства складывались так неудачно, что я в театре не закончил ни одной значительной роли, а потому не имею и веры в возможность удачи в дальнейшем» (*Чехов М.А.* Литературное наследие: В 2 т. / Общ. науч. ред. М.О. Кнебель; сост. И.И. Аброскина, М.С. Иванова, Н.А. Крымова; коммент. И.И. Аброскина, М.С. Иванова. М., 1995. Т. 1. С. 290–291)

- 147 *Зоя сибирячка* – неустановленное лицо.
- 148 *Раутенделейн* – героиня символистской пьесы Г. Гауптмана «Потонувший колокол».
- 149 *...сестра его на днях уезжает <...> и надеется добраться и до вас.* – Массалитинова Варвара Осиповна (1878–1945) – сестра Н.О. Массалитинова, актриса Малого театра, в 1919–1921 гг. участвовала в работе Государственного показательного театра, созданного и руководимого В.Г. Сахновским. Возможно, собиралась присоединиться к «Качаловской группе» во время кавказских гастролей.
- 150 *Саша с братом и Гольдман...* – Саша с братом – неустановленные лица. Гольдман (псевд. Горев) Борис Исаакович (1874–1937(8)) – товарищ В.И. Качалова по гимназии; политический деятель, публицист, историк; член РСДРП(б), агент «Искры», затем член РСДРП(м). Неоднократно арестовывался, ссылался. В 1920 г. вышел из партии и отошел от политической деятельности. Работал в Институте Маркса и Энгельса, занимался преподавательской работой. С 1922 г. член Всероссийского общества бывших политкаторжан и ссыльнопоселенцев. Репрессирован. Реабилитирован.
- 151 *Мизинова (в замуж. Шенберг-Санина) Лидия Стахиевна* (1870–1939) – певица, актриса, переводчица, мемуарист, друг семьи Чеховых, в 1901 г. – сотрудница МХТ.
- 152 *Попова Александра Ивановна* (?–1948) – сестра В.И. Качалова.
- 153 *Наташа* – воспитанница Н.Н. Литовцевой и В.И. Качалова, взятая около 1910 г. ими на воспитание у продащицы магазина «Мюр и Мерилиз»; в их отсутствие находилась на попечении сестер В.И. Качалова, Александры Ивановны и Софьи Ивановны, и, по некоторым сведениям, умерла до возвращения Литовцевой и Качалова в Россию.
- 154 *...уезжая в Харьков, Успенская уверяла, что так или иначе доставит вам письма наши.* – Успенская Мария Алексеевна (1887–1949) – актриса, педагог. В труппе МХТ и в Первой студии с 1911 по 1924 г. Во время гастролей театра 1922–1924 гг. осталась в США, преподавала, в 1928 г. вместе с Р.В. Болеславским основала Американский лабораторный театр, в 1932 г. открыла собственную театральную школу в Нью-Йорке, много снималась в кино.
- В апреле 1920 г. уезжала в Харьков на гастроли в составе Первой студии. Но весной 1920 г. «качаловцы» были уже далеко от «красного Харькова». Успенская могла доставить письма только для последующей передачи «качаловцам» с оказией.
- 155 *Агапитова Александра Васильевна* – поклонница В.И. Качалова, в 1920-е гг. преподавала на рабфаке им. Покровского при 1-м МГУ, автор летописи его жизни (Василий Иванович Качалов: Сб. статей, воспоминаний, писем / Сост. и ред. В.Я. Виленкин. М., 1954. С. 463–635).
- 156 *Зуева Лидия Игнатьевна* (1896–1938) – актриса Второй студии, во МХАТе с 1925 по 1938 г.
- 157 *Бертенсон Сергей Львович* (1885–1962) – театральный деятель, литератор, активный и умелый администратор, с 1908 по 1917 г. состоял на службе в Министерстве Императорского двора, в 1917–1918 гг. участвовал в реформировании Императорских театров в Государственные, заведовал постановочной частью Государственных петроградских театров, с 1918 г. в МХТ, занимал должности заведующего постановочной частью, заведующего труппой и репертуаром, заведующего делами, член дирекции. Организатор гастролей «Качаловской группы», автор предисловия изданного в Праге сборника «Артисты Художественного театра за рубежом» (1922), член правления МХАТа во время заграничных гастролей театра в 1922–1924 гг. Остался в США во время вторых заграничных гастролей МХАТа, с 1928 г. работал в Голливуде. Автор мемуарной книги «Во-

круг искусства: Воспоминания о театре в России в эпоху его расцвета» (Голливуд, 1957). В.В. Шверубович писал: «Я не уверен, что Ольга Леонардовна, Василий Иванович согласились бы на эту поездку, если бы Бертенсон своим участием в ней, какой-то атмосферой узаконения ее Владимиром Ивановичем и Константином Сергеевичем, которую он вносил во все организационные собрания будущей группы, не влиял на них. Все знали о его близости к обоим “старикам”, и само его присутствие как бы привносило их участие и если не одобрение, то, уж во всяком случае, незапрещение ее ими» (*Шверубович В.В. Указ. соч. С. 181*). Его рукой записан «Дневник спектаклей» «Качаловской группы». В спектаклях «Качаловской группы» исполнял роль Чтеца в «Братьях Карамазовых».

- 158 *Ермолова Мария Николаевна* (1953–1928) – актриса Малого театра, по словам К.С. Станиславского, «целая эпоха для русского театра, а для нашего поколения – это символ женственности, красоты, силы, пафоса, искренней простоты и скромности» (Собр. соч.: В 9 т. М., 1988. Т. 1. С. 90). 2 мая 1920 г. праздновалось пятидесятилетие ее сценической деятельности, ей было присвоено звание народной артистки Республики.

23

- 159 *Донские рубли* – денежные знаки Ростовской-на-Дону конторы Государственного банка, выпускавшиеся в 1918–1920 гг. В момент наибольших успехов Белой армии донской рубль обращался от Бессарабии на западе до Туркестана на востоке, от Грузии на юге до Орла и Курска на севере. В августе–сентябре 1919 г. началось изготовление донских рублей за пределами Донской области – в Новороссийске, Екатеринодаре и Киеве, позже – в Феодосии. В январе 1920 г. занявшие Ростов большевики возобновили выпуск донских дензнаков. 2 июля 1920 г. донские и добровольческие дензнаки были изъяты из обращения в Донской области и на Северном Кавказе. В Крыму они использовались до конца 1920 г.
- 160 *Мир Грузии с Советской Россией!* – 7 мая 1920 г. в Москве был заключен мирный договор между РСФСР и Грузинской демократической республикой. По его условиям Советская Россия признавала независимость Грузии и обещала не вмешиваться в ее внутренние дела, а Грузия, в частности, легализовала положение коммунистической партии. Стороны обменялись дипломатическими представителями (советским полпредом в Грузии стал С.М. Киров). Мир продлился недолго.
- 161 *Что Мисхор? Продали ли?* – Дача в Мисхоре построена по указанию М.П. Чеховой в 1907 г. как вложение денег и была предназначена для сдачи внаем; Мария Павловна продала ее зимой 1918 г.
- 162 «После почти месяца репетиций, 18 мая “Лапы” были сыграны и успех имели больше, чем все до тех пор показанное» (*Шверубович В.В. Указ. соч. С. 268*).
- 163 Согласно «Дневнику спектаклей», гастроли в Тифлисе открылись 15 апреля в Государственном оперном театре «Вишневым садом», продолжались в Батуме, затем был перерыв на два с небольшим летних месяца отдыха в Боржоме, после чего, в сентябре, спектакли в Тифлисе возобновились. Всего было сыграно 52 спектакля в Тифлисе и 3 в Батуме. Последним на земле, которая еще недавно была Россией, 15 сентября 1920 г., через год и три месяца после начала поездки, был «Вишневый сад».

24

- 164 *Книппер Константин Леонардович* (1866–1924) – брат О.А. Книппер-Чеховой, инженер-путеец.

165 *Володя – Владимир Леонардович Книппер (Нардов).*

166 *Габриэль* – см. коммент. 143.

25

167 В собрании Музея МХАТ есть стопка тетрадных листов, на которых без дат и названий газет наклеены, предположительно И.Я. Гремиславским, 12 подробных, в основном восторженных, рецензий на тифлиссские гастроли «Качаловской группы».

26

168 *Маленькая Олечка – Чехова Ольга Михайловна (1916–1966), дочь М.А. и О.К. Чеховых. Оля, «которая выходит замуж за Рудольфа»* – О.К. Чехова и Фридрих Яроши.

27

169 *...послала Вам с оказией длинное письмо <...> там много было про театр и оперетту.* – В письмо, которое не было обнаружено, М.П. Лилина, вероятно, писала примерно то же, что и в письмо В.И. Качалову (см. письмо № 22).

170 *Собинов Леонид Витальевич (1872–1934)* – оперный певец, с 1897 г. солист Большого театра, в 1917–1918 гг. и в 1921 г. – его директор. В 1918 г., выехав по контракту на Украину, Собинов был отрезан военными действиями от России, но сохранил контакт с Советским правительством, в 1919 г. был назначен председателем Музыкального комитета Всеукраинского отдела искусств в Киеве, в 1920 г. – заведующим подотделом искусств Севастопольского отдела народного образования, в том же году от ран, полученных под Мелитополем, погибает его сын Юрий, служивший в Белой армии, другой сын, Борис, эмигрирует в Германию. Возможно, с этими событиями связаны слухи о смерти Собинова, даже побудившие Игоря Северянина написать стихотворение «К слухам о смерти Собинова», опубликованное в сборнике «Менестрель» (Берлин, 1921).

171 *...чувства, похожие на нежные, изящные цветы.* – А.П. Чехов «Чайка», действие четвертое: «Нина. <...> Хорошо было прежде, Костя! Помните? Какая ясная, теплая, радостная, чистая жизнь, какие чувства, – чувства, похожие на нежные, изящные цветы... Помните?»

172 *«Тоска, тоска, Алиса!»* – обращенное к придворной даме восклицание Изоры, героини драмы А.А. Блока «Роза и крест», заточенной нелюбимым мужем в башне. Эту пьесу Художественный театр репетировал несколько лет, но так и не выпустил. В одном из составов в роли Алисы была занята М.П. Лилина.

173 *Игорь сделался актером...* – Алексеев Игорь Константинович (1894–1974) – сын К.С. Станиславского и М.П. Лилиной, в 1918 г. был зачислен сотрудником в труппу МХТ, впоследствии, после долгого лечения от туберкулеза и десятилетий жизни за границей, с 1948 по 1966 г. – ученый секретарь Музея МХАТ.

28

174 *В прошлом году приблизительно в это время Вы мне писали...* – Упомянутое письмо В.И. Качалова М.П. Лилиной (лето 1919) отыскать не удалось.

175 *Александров Николай Григорьевич (1870–1930)* – актер, режиссер, педагог, с 1898 г. и до конца жизни – во МХАТе, с 1913 г. – один из основателей и педагогов частной

- Школы драматического искусства («Школы трех Николаев»), в 1916 г. преобразованной во Вторую студию во МХАТе. Участник «Качаловской группы», играл Яшу в «Вишневом саде», Ферাপонта в «Трех сестрах», Исправника в «Братьях Карамазовых», слугу Григория в «На всякого мудреца довольно простоты», Чучельника в «У врат царства», Теодора в «У жизни в лапах», Актера в «Потопе», Медведева и Актера в «На дне», на литературно-художественных вечерах исполнял вместе с П.А. Бакшеевым рассказ А.П. Чехова «Злоумышленник».
- 176 ...это молчание связано с дурными слухами, что заболел Дима, и серьезно? Правда ли это? Из других источников – от очевидца, приехавшего прямо из Тифлиса, знаем, что Дима с вами и выглядит хорошо. – В.В. Шверубович в феврале 1920 г. воссоединился с родителями в Екатеринодаре – обнаружился на вокзале больным возвратным тифом, с трудом оправился и под именем артиста Вадимова продолжил странствия в составе группы (см. Шверубович В.В. Указ. соч. С. 249–250).
- 177 Прокофьев Алексей Александрович (1872–1941) – заведующий производством цеха питания в МХАТе.
- 178 Жданова Мария Александровна (1890–1944) – актриса, в МХТ с 1907 по 1924 г., в 1930-х гг. в драматическом театре в Каунасе в Литве, – и члены ее семьи, возможно мать и дочь.
- 179 Бурджалов (наст. фам. Бурджальян) Георгий Сергеевич (1969–1924) – актер, режиссер, коллекционер, во МХАТе со дня основания и до конца жизни, один из инициаторов создания Музея МХАТ, руководитель Четвертой студии (1921).
- 180 Лукич – скорее всего, Виноградов Михаил Лукич (1865–1932), суфлер, во МХАТе с 1910 г. до конца жизни.
- 181 Азыян Мартын (Мартин) Карпович – в 1919–1925 гг. помощник режиссера во МХАТе.
- 182 Муратова Елена Павловна (1874–1921) – актриса, педагог. С 1901 г. до конца жизни во МХТ.
- 183 Хмара Григорий Михайлович (1882–1970) – актер, театральный деятель, в МХТ с 1910 г., с 1913 по 1922 г. актер Первой студии. В начале 1920-х гг. покинул Россию, 7 октября 1921 г. И.Н. Берсенева пишет Н.А. Подгорному: «Хмара вступил в нашу группу». Собираясь вернуться в Москву вместе с В.И. Качаловым, но не вернулся. Судя по всему, вернулся позднее, но в 1923 г. окончательно покинул Россию. Много снимался в кино, и на родине и за границей, ставил спектакли в Германии и во Франции. В спектаклях «Качаловской группы» играл небольшие роли, например Первого актера в «Гамлете».
- 184 Санины... – Санин (наст. фам. Шенберг) Александр Акимович (1869–1956) – режиссер, актер, в МХТ с 1898 по 1902 г., его возвращение в МХТ неоднократно обсуждалось позднее, но так и не осуществилось; его жена Л.С. Мизинова. С 1922 г. оба за границей. В эмиграции Санин получил признание как режиссер оперы. Работал в Опере Гарнье (Париж), Ла Скала (Милан), Метрополитен-опера (Нью-Йорк) и др.
- 185 Эфросы... – Эфрос Николай Ефимович (1867–1923) – критик и историк театра, журналист, сценарист, драматург, переводчик, пристально следивший за Художественным театром с момента его возникновения, автор монографий о Художественном театре, работал в Наркомпросе и в ГАХН; его жена Смирнова Надежда Александровна (1873–1951), актриса Малого театра, педагог.
- 186 Дживелегов Алексей Карпович (1875–1952) – историк и искусствовед, специалист по Возрождению.

187 *Балиев Никита Федорович (Мкртыч Бальян) (1877–1936)* – театральный деятель, актер и режиссер, пайщик-вкладчик МХТ, играл в театре с 1906 по 1912 г., создатель первого в России кабаре «Летучая мышь», в 1920 г. эмигрировал. «Появился бежавший из Москвы Балиев – он рассказывал об “ужасах чека”, о презрении, антипатии к нашей группе во всех имеющих значение кругах, и партийных, и интеллигентских, и чисто актерских... Говорил, что путь в Москву нам заказан: “Качаловская группа” – это синоним предательства, подлости, шкурничества» (*Шверубович В.В.* Указ. соч. С. 273).

188 *Ваши две поклонницы...* – неустановленные лица.

29

189 *...письмо Н.А. Румянцева с копией протоколов общегособрания Товарищества МХТ...* – Письмо Румянцева обнаружить не удалось. Приложенный к письму протокол Общего собрания членов Товарищества «Московский Художественный театр» относится к 20 апреля 1920 г. и содержит план Н.А. Румянцева на 1920/1921 операционный год, принятый собранием единогласно (при двух воздержавшихся). В нем предлагается сократить труппу до минимума (около 30 человек), из остальных составить «группу для районных спектаклей», «<...> так как ядро Московского Художественного театра в настоящем его виде имеет в своем репертуаре всего 4 пьесы и, утомленное непосильной и неинтересной работой в этом сезоне, не может выдержать 25 спектаклей в месяц, предлагается играть только ПОЛОВИНУ спектаклей, т.е. около 12-ти в месяц, предоставив театр со всем его административным и техническим персоналом в остальное время для спектаклей основанной Владимиром Ивановичем Музыкальной Студии Московского Художественного театра (Коллектив Комической Оперы) <...>» (Музей МХАТ. Опись сезона 1919–1920. Ед. хр. 386).

Румянцев Николай Александрович (1874–1948) – врач, актер, театральный администратор. Актерство совмещал с работой в правлении МХТ, с заведованием финансовой и хозяйственной частью театра.

190 Возможно, к письму были приложены и другие протоколы заседаний (в письме протоколы упоминаются во множественном числе), например Протокол заседания правления 1-й группы МХТ от 29-го мая 1920 г.: «<...> 4. Немедленно позаботиться о костюмах Раневской в “Вишневом саду” для М.П. Лилиной» (Музей МХАТ. Опись сезона 1919–1920. Ед. хр. 189). Распоряжение готовить для М.П. Лилиной костюмы Раневской – роли, которую играла только О.Л. Книппер-Чехова, – не могло не произвести впечатления. Впрочем, «Вишневый сад» в отсутствие «Качаловской группы» так и не игрался, Книппер еще долго оставалась единственной исполнительницей.

191 Выражение «*сохранение живых сил театра*» впоследствии будет часто использоваться участниками «Качаловской группы», в частности, для оправдания своей жизни за границей и, далее, при обсуждении обстоятельств возвращения. С него начинается цитируемый выше протокол с планом Румянцева: «Имея в виду сохранение живых сил, необходимых для дальнейшего существования Московского Художественного театра и невозможность нормальной художественной работы впредь до возвращения отколовшейся группы, Н.А. Румянцев предлагает <...>» (Музей МХАТ. Опись сезона 1919–1920. Ед. хр. 386).

- 192 *Я написала Марусе и Василию Маклаковым...* – Брат и сестра Маклаковы, знакомые семьи Чеховых: Мария Алексеевна (1877(9)–1957) – писательница, много занималась общественной деятельностью и благотворительностью; Василий Алексеевич (1869–1957) – адвокат, политический деятель, один из защитников на знаменитом деле М. Бейлиса о ритуальном убийстве, член Государственной думы разных созывов, после 1917 г. вел активную политическую жизнь за границей.
- 193 *Пешков Зиновий Алексеевич (Свердлов Иешуа-Залман; 1884–1966)* – генерал французской армии, дипломат, старший брат Я.М. Свердлова, крестник Максима Горького, с 1904 г. жил за границей.
- 194 *Играем здесь 9 спектаклей, кончаем «Вишневым садом».* – Согласно «Дневнику спектаклей», в Тифлисе осенью 1920 г., с 7 по 15 сентября, было действительно сыграно 9 спектаклей, отдельно указано, что в «Братьях Карамазовых» 10 сентября в роли Чтеца дебютировал С.Л. Бертенсон.
- 195 *Бабушка Средина* – возможно, *Средина Надежда Ивановна* – мать А.В. и Л.В. Средних, знакомых Чеховых.
- 196 *Зевакин Николай Андреевич* – врач, специалист по туберкулезу, держал санаторий в Крыму, затем работал в туберкулезном санатории в Гребнево.
- 197 *Альтшуллер (Альтшулер) Исаак Наумович (Нотович) (1870–1943)* – врач, специалист по туберкулезу, лечивший А.П. Чехова в Ялте. «Когда наступила революция, Исааку Наумовичу пришлось пережить в Ялте два большевистских переворота, власть немецкую и управление Добровольческой Армии. Он был арестован большевиками и спасен же от расстрела заступничеством большевика, своего бывшего служащего, который, памятуя прошлое добро, не дал его в обиду. <...> Летом 1920 г. Исаак Наумович с семьей выехал во врачебную командировку в Константинополь, и больше ему в Россию вернуться не пришлось. За рубежом своей страны он продолжал не только свою личную медицинскую практику, но и бесплатную помощь русской бедствовавшей эмиграции, и одному Богу известно, сколько жизней он спас и сколько горя облегчил. Константинополь, Берлин, Прага и, наконец, Америка...» (*Панина С.В.* Памяти друга // Слово/Word. Нью-Йорк, 2005. № 47. [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://magazines.russ.ru/slovo/2005/47/gr31.html>).
- 198 Возможно, *Жихарева Ольга Филипповна* – писательница.
- 199 *...вспоминаю Гурзуф...* – см. коммент. 42.

- 200 *Хотяинцева Александра Александровна (1865–1942)* – художница, приятельница М.П. Чеховой, ее соседка по даче в Мисхоре.

- 201 *Катя* – возможно, дочь И.Н. Альтшуллера.
- 202 *11-го даем концерт, чтобы подзаработать...* – Спектакль-концерт состоялся 11 октября 1920 г. в небольшом константинопольском театре Des Petits-Champs, в него вошли инсценировки: «Забыл» (П.А. Павлов, В.И. Васильев), «Хирургия» (Н.О. Массалитинов, М.М. Тарханов), «В гавани» (В.Г. Орлова, П.А. Бакшеев), стихотворения А.С. Пушкина в исполнении О.Л. Книппер-Чеховой, отрывки из И.С. Тургенева в исполнении М.Н. Германовой и речи Брута и Антония из «Юлия Цезаря» в исполнении В.И. Качалова.

- 203 *К декабрю мы должны быть в Милане и два месяца сниматься в кинематографе...* – Л.Д. Леонидов пишет: «...здесь, в Тифлисе, организовалась солидная группа, которая желает создать в Италии большое кинематографическое дело с исключительным участием артистов Художественного театра. <...> был внесен соответствующий аванс с подписанием контракта. <...> Были немедленно командированы в Крым люди, которые, между прочим, купили у Сургучева сценарий, специально написанный для Качалова» (Леонидов Л.Д. Указ. соч. С. 168–169). В.В. Шверубович о том же: «...какая-то русско-итальянская фирма, которая собиралась делать фильмы где-то около Милана, предложила нашей группе контракт с 1 января 1921 г., по которому мы обязывались снять картину по пьесе “У жизни в лапах”, а они выплачивали нам в иностранной валюте сумму, покрывавшую расходы по переезду от Батума до Софии, где мы должны ожидать второго взноса на дорогу от Софии до Милана» (Шверубович В.В. Указ. соч. С. 282–283).
- 204 *...завтра уходит «Георгий».* – Пароход «Цесаревич Георгий», бывший пароход Русского общества пароходства и торговли, вспомогательный крейсер Черноморского флота, в марте 1920 г. участвовал в эвакуации Вооруженных сил Юга России из Новороссиска (перевозил А.И. Деникина и его штаб), осуществил множество рейсов между Новороссийском и Константинополем.
- 205 *Дуван-Торцов Исаак Эзрович (Ездрович) (1873–1939)* – актер и театральный предприниматель, в МХТ работал с 1912 по 1914 г., в 1919 г. выехал в Болгарию, в 1920-х гг. работал в берлинском театре «Синяя птица» и в Пражской группе, был организатором нескольких русских стационарных и передвижных драматических трупп. В Софии «Качаловская группа» участвовала в праздновании 25-летнего юбилея его сценической деятельности 14 ноября 1920 г.: они сыграли одноактную комедию И.С. Тургенева «Где тонко, там и рвется», в которой сам Дуван-Торцов исполнил роль капитана Чуханова.
- 206 *Ярцев Петр Михайлович (1870–1930)* – театральный критик, драматург, режиссер, с 1921 г. и до конца жизни жил в Болгарии.

- 207 *В этом месяце как раз много мелких переездов.* – Согласно «Дневнику спектаклей» в марте 1921 г. «Качаловская группа» играла в Люблянах, Загребе, Осиеке и Белграде.
- 208 *...жили две недели в горах, на берегу озера, готовили «На дне» (ох!).* – В конце февраля 1921 г. недалеко от Люблян в курортном поселке около озера Блед был снят пансион, в котором поселилась вся труппа, там шли репетиции «На дне». В.В. Шверубович пишет о распределении ролей: «...в нем был один, но зато очень существенный недостаток: не было Василисы. Германова ее играть отказалась, у Греч ничего, кроме крика, не выходило, и репетировала ее Ольга Леонардовна. Это было ужасно. Она это и сама понимала и, с глубоким горем отдавая такую чудесную и любимую роль, как Настенка, пыталась добросовестно и старательно вжиться в характер Василисы, но это ей было явно не под силу» (Шверубович В.В. Указ. соч. С. 309). Премьера «На дне» состоялась 1 марта 1921 г. в Народном театре в Люблянах (Словения) (создавал декорацию И.Я. Гремиславский «по мотивам» исходного мхатовского оформления В.А. Симова, режиссер, похоже, «коллективный разум», опять же по следам мхатовского спектакля 1902 г.).
- 209 *Коккинаки (псевд. Греч) Вера Мильтиадовна (1893–1974)* – актриса, режиссер, педагог, в МХТ с 1916 г., участница «Качаловской группы», осталась вместе с мужем П.А. Пав-

ловым за границей, вошла в состав Пражской группы, в сезоне 1930/1931 играла в Париже в группе М.А. Чехова, организовывала русские театральные группы. Играла Шарлотту в «Вишневом саде», Манефу в «На всякого мудреца довольно простоты», Войницкую в «Дяде Ване», m-lle Vienaimе в «Где тонко, там и рвется», Василису и Настю в «На дне», Грушу в «Осенних скрипках».

- 210 *Шаров Петр Федорович* (1886–1969) – актер, режиссер, в труппе МХТ с 1917 по 1919 г., участник «Качаловской группы», остался за границей, входил в состав Пражской группы, ставил спектакли в Германии, Италии, Нидерландах, возглавлял Национальный театр Амстердама, создал там театральную школу. В спектаклях «Качаловской группы» играл Прохожего в «Вишневом саде», Федотика в «Трех сестрах», профессора Хиллинга в «У врат царства», Гислесена в «У жизни в лапах», Смердякова и Чтеца в «Братьях Карамазовых», Серебрякова в «Дяде Ване», Бубнова в «На дне», Горацио в «Гамлете».
- 211 Премьера «*Потоп*» Ю.Х. Бергера состоялась 9 или 10 февраля 1921 г. в Люблянах (режиссер Н.Н. Литовцева, оформление И.Я. Гремиславского). Репетиции начинались еще в Тифлисе, но спектакль не сложился. В.В. Шверубович о тифлисских репетициях: «После выпуска всех пьес репертуара и новой постановки “У жизни в лапах” начались интенсивные репетиции пьесы Бергера “Потоп”. В данном случае роли были распределены так, что ни Качалов, ни Книппер, ни Германова не были заняты. Из “стариков” был занят один М.М. Тарханов, но в небольшой роли хозяина бара Страттона. В этой роли он легко мог бы быть в любую минуту заменен. Это была целиком и полностью новая постановка.

Если во всех других пьесах репертуара группы большинство ролей исполнялось уже игравшими их ранее, то в “Потопе” ни одна роль не была раньше сыграна никем из артистов группы. <...> Теперь распределение было такое: О’Нейлъ – Бакшеев, Фрэзер – Павлов, Бир – Берсенев, Лицци – Орлова, Страттон – Тарханов, Чарли – Васильев, актер – Александров, изобретатель – Комиссаров» (*Шверубович В.В.* Указ. соч. С. 271). Спектакль не удался и сценической жизни не имел, был сыгран еще 4 раза – в Загребе, Осиеке и Белграде.

- 212 *Бутова Надежда Сергеевна* (1878–1921) – актриса, режиссер, педагог, в МХТ с 1901 до конца жизни.
- 213 *Н.П. Кудрявцев* действительно умер в 1920 г.
- 214 *Тарасова оказалась в Вене.* – В Вене группа оказалась 8 апреля 1921 г. 15 апреля в «Вишневом саде» впервые после перерыва участвовала А.К. Тарасова. В.В. Шверубович рассказывает: «В нашем рукописном журнале, издававшемся “Серкомом” (С.М. Комиссаровым), появились стихи:
- “Мужской хор:*
Нашлась Тарасова,
Ура, ура, мы спасены.
Женский хор:
Пускай кричит “ура” сова,
А мы молчим, мы смущены...”

Так оно было действительно: с приходом Тарасовой все встало на место, труппа стала полноценной, казалось даже странным, что мы могли существовать без актрисы такого необходимого амплуа» (*Шверубович В.В.* Указ. соч. С. 323).

Всего в Вене было сыграно 14 спектаклей.

- 215 В Прагу группа прибыла в последних числах апреля, спектакли игрались со 2 мая до 7 июня ежедневно.
- 216 *У нее сын.* – Кузьмин-Тарасов Алексей Александрович (1920 г.), историк, профессор ВПШ.
- 217 *...встречали в маленьком городке, куда ездили не все, брали только две пьесы.* – С 11 по 13 января 1921 г. группа сыграла в Люблянах «Дядю Ваню», «Осенние скрипки» и литературный вечер.

34

- 218 *...что можно было бы сделать для семейств Станиславского и других актеров, если они будут [проживать] за границей.* – Видимо, Берсенеv имеет в виду готовящиеся гастроли МХТ по Европе и США, а также, возможно, частные поездки.
- 219 *...гаду Румянцеву.* – За подписью Н.А. Румянцева пришли к «Качаловской группе» протоколы о формировании репертуара театра без участия «качаловцев», вероятно, отсюда негативное отношение к нему Берсенева.
- 220 *Мелконова-Езекова Ольга Лазаревна (?–1934)* – вкладчик МХТ, учредитель, затем директор Кооператива МХТ, жена Н.А. Подгорного.
- 221 *Серг.* – неустановленное лицо.

35

- 222 *Вилла Неуберг*, недалеко от чешского города Мелник, была предоставлена труппе для отдыха и репетиций, здесь группа почти в полном составе провела большую часть лета 1921 г., репетируя «Гамлета».
- 223 *Габриэль* – см. коммент. 143.
- 224 *...пили за здоровье трех именинниц...* – 24 июля – именины Ольги; под именинницами имеются в виду О.Л. Книппер-Чехова, О.К. Чехова и О.М. Чехова.
- 225 *...письма из Германии по почте заказными.* – В Германии в эмиграции в это время находилась О.К. Чехова (см. коммент. 8).

36

- 226 *Ваше письмо Лилиной получено.* – Такое письмо В.И. Качалова к М.П. Лилиной отыскать не удалось.
- 227 *Подгорный задерживается.* – Все время разлуки качаловцы ждали приезда Н.А. Подгорного для восстановления связей с Москвой, для обсуждения возможностей возвращения. В Музее МХАТ хранится письмо председателя советской торговой делегации в Чехословакии П. Мостовенко, адресованное управляющей театрами Е.К. Малиновской, от 27 июня 1921 г.: «Уважаемый товарищ, как я уже писал и телеграфировал Вам, я видался с Качаловым и другими. У них как будто больше тяготения к возвращению в Москву. По словам Качалова, они решили не снимать театра и не входить ни в какие переговоры об оставлении здесь, пока не вырешится вопрос о возможности возвращения в Москву. Как я понял, для них важно выяснить, все ли они нужны Художественному театру. У них, по его словам, такая информация, что нужны не все, а только, так сказать, сливки. Я убежден, что, если бы Подгорный явился, вопрос о возвращении стал бы на реальную почву. Не могу понять, что задержало его, поскольку еще до моего отъезда вопрос о разрешении ему ехать был разрешен в утвердительном смысле. Пишу Вам, дабы Вы, в случае активного желания с Вашей стороны добиться их возвращения,

приняли соответствующие меры к отпуску Подгорного. <...>» (Музей МХАТ. Опись сезона 1920–1921. Ед. хр. 242).

И еще один документ: «Группа артистов с Качаловым и Книппер во главе находятся за границей, и ввиду чего Московский Художественный Академический театр лишен возможности включить в репертуар свои многие основные пьесы, а также в зависимости от отсутствующих артистов не доведены до постановок намеченные и уже репетированные пьесы “Роза и Крест” Блока и “И свет во тьме светит” Толстого. Московский Художественный Академический театр предпринимает ряд мер к возвращению указанной группы артистов в Москву, так как среди этой группы находится немало сценических работников, имеющих для МХАТ крупное значение и для намечаемого нового плана работ. Правление МХАТ уверено, что со своей стороны указанная группа артистов вполне сознает необходимость своего возвращения.

Московский Художественный Академический театр от имени всего коллектива будет всемерно ходатайствовать перед соответствующими официальными органами РСФСР о предоставлении гарантии в том, что при возвращении в Москву никто после двухлетнего отсутствия вне пределов России не понес бы никакой личной ответственности. Правление МХАТ полагает целесообразным установить с отсутствующими непосредственную связь через своего представителя и выбрало для этой миссии Члена Правления МХАТ Николая Афанасьевича Подгорного, который ездил с ними в гастрольную поездку по югу России; он является единственным счастливо перебравшимся с крайним риском в Москву после занятия Харькова.

Настоящим Московский Художественный Академический театр ходатайствует о выдаче Н.А. Подгорному командировки на выезд за границу. Соответствующее поручительство за него принимает на себя Правление МХАТ.

Московский Художественный Академический театр полагает, что важность значения для МХАТ собрать свой основной артистический кадр будет учтена Вами и поэтому Вы найдете возможным дать свое авторитетное заключение к удовлетворению ходатайства МХАТ о выдаче заграничной командировки артисту и Члену Правления Московского Художественного Академического театра Н.А. Подгорному» (Проект обращения Вл.И. Немировича-Данченко к А.В. Луначарскому. Машинопись. – Музей МХАТ. Опись сезона 1920–1921. Ед. хр. 154а).

И уже в мае 1921 г. известие об отъезде Подгорного за «Качаловской группой» даже появляется в печати: «Артист Художественного театра Н.А. Подгорный командирован театром за границу с предложением организовать возвращение так называемой “Качаловской группы” театра в Москву. Подгорный выезжает в мае, причем он снаряжается Советской властью всеми документами для беспрепятственного проезда актеров названной группы из-за границы в Россию. Качалов и другие зиму играли в югославянских городах – Белграде, Софии, Загребе и некоторых других, апрель играют в Праге.

План театра на предстоящий сезон составляется вне зависимости от разрешения вопроса о “Качаловской группе”. К участию в спектаклях в качестве исполнительницы главных ролей привлекается, с согласия Малого театра, артистка этого последнего, В.Н. Пашенная, которая будет таким образом выступать на сценах обоих театров» (Культура театра. 1921. № 5. 1 мая. С. 62).

- 229 *Гостиница «Россия»* в Харькове была построена в 1913 г. на Екатеринославской улице (ныне Полтавский шлях) на месте Харьковского оперного театра.
- 230 *Нина* – Н.Н. Литовцева, *Диамандий* – В.В. Шверубович, вступивший в июне 1919 г. вольноопределяющимся в Добровольческую армию.
- 231 *Бодулин Петр Семенович* (1904–?) – портной-одевальщик, в МХТ с 1898 по 1924 г.; участник «Качаловской группы». Вместе с женой *Бодулиной Анной Максимовной*, портничихой-одевальщицей, в условиях походного существования подновляли, перешивали, а иногда и шили заново костюмы для всех спектаклей группы, под руководством И.Я. Гремиславского обеспечивали необходимый реквизит. В.В. Шверубович пишет: «Умер он в нищете в Нью-Йорке, где остался в 1924 г. после гастролей МХАТ» (*Шверубович В.В.* Указ. соч. С. 377).
- 232 *O, jivio!* – Да здравствует! (*хорв.*). Хорваты принимали «качаловцев» особенно пылко.
- 233 *Раич-Лоньский Иво* (1881–1932) – актер, режиссер и директор загребской драматической труппы, один из крупнейших деятелей югославского театра 1920-х гг.
- 234 *Палич [Панич?]* – неустановленное лицо.
- 235 См. коммент. 93.
- 236 Возможно, *Мандельштам Осип Эмильевич* (1891–1938) – поэт, в 1918–1919 гг. неоднократно бывавший в Тифлисе и на Украине, в 1919 г. в Киеве познакомившийся со своей будущей женой Н.Я. Хазиной; мог встречаться там с участниками «Качаловской группы».
- 237 *Навритель* – неустановленное лицо.
- 238 *Сегали* – неустановленные лица.
- 239 *Кишечка* – возможно, Кржичка (Křička) Ярослав (1882–1969) – чешский композитор, изучал музыку в Праге и Берлине, с 1906 по 1909 г. преподавал музыкальную композицию в России, с 1911 по 1920 г. руководил хором в Праге, в 1922 г. возглавлял хор Пражской филармонии, с 1919 по 1945 г. также преподавал в Пражской консерватории, а с 1942 г. был ее директором; или Кржичка (Křička) Петр (1884–1949) – ученый, библиотекарь, поэт, переводчик с русского и французского, в 1920–1930-х гг. работал в Министерстве образования Чехии.

- 240 *Бакуля* – прозвище Н.А. Подгорного.
- 241 *Все лето мы провели в ожидании твоего приезда и ничего не решали.* – Летом 1921 г. в берлинском журнале «Жар-птица» вышла подробная статья Сергея Маковского «Художественный театр за границей», посвященная судьбе «Качаловской группы». О возможности возвращения в ней нет ни слова:

«Удивительны парадоксы современности, и один из удивительнейших – слов нет – раздвоение Московского Художественного театра. Еще недавно казалось: что бы то ни было, – Театр Станиславского и Немировича-Данченко не может, не изменив себе, не утратив сущности своей, отказаться от того единства вдохновляющей воли, которому служил он верой и правдой с лишком двадцать два года. Неделимым, неразрывным целым, не духовно только, но и физически, мыслился Художественный театр.

Однако случилось немыслимое. Россия раскололась. Распалась надвое русская культура. И вот, неожиданно для себя и по счастью для нас, эмигрантов, – если до-

зволительно говорить о нашем счастье! – раздвоился Художественный театр, хоть и остался, конечно, духовно единым.

Да... Иначе не скажешь. Раздвоился. Два Художественных театра теперь: один в Камергерском переулке, другой – в заграничных кочевьях. Третий год уже, как группа “художников” во главе с Качаловым и Книппер-Чеховой, застигнутая междуусобием на харьковских гастролях, оказалась вдруг за чертой родины и начала бродячую жизнь (сперва – Юг России, Крым, Грузия, потом – Константинополь, София, Белград, Загреб, Любляны, Осиек, опять – Загреб и Белград, и наконец – Вена и Прага), – между тем, как верховные жрецы Театра, Станиславский и Немирович-Данченко, продолжали работу в Москве, сократив репертуар за недостатком ответственных исполнителей, но все же не отказываясь и от новых постановок: байроновский “Каин”, оперетта “Дочь мадам Анго” и за самое последнее время возобновленный “Ревизор”, в декорациях Юона, с Москвиным в роли Городничего и Михаилом Чеховым – Хлестаковым. О крупном успехе этих спектаклей доходили слухи и в наше изгнание. На днях я расспрашивал о Москве одного чеха, вернувшегося оттуда несколько месяцев тому назад. Он особенно восторгался “Дочерью мадам Анго” в постановке Немировича-Данченко. Не хвалил, а умилялся.

“Ничего похожего на Запад”, повторял мой собеседник, видевший на своем веку знаменитые оперетты Парижа, Берлина, Вены. “Театр в Камергерском переулке еще раз одержал настоящую победу таланта и вкуса. И в какое время, в каких труднейших условиях для веселого творчества, для всякого творчества! Искристая легкость игры, костюмы, декорации, стиль, бесподобная законченность деталей, передающих аромат позавчерашнего Парижа, – все это увлекает, захватывает, как в лучшие дни Театра, не смотря на ужас, что творится за его стенами”.

Ну, разве не парадокс и не чудо? Ленинский Кремль, черезвычайка, голод, комиссарская публика, грызущая семечки, артисты, в свободные часы “халтурящие” по деревням мерзлую картошку, чтобы как-нибудь подкормиться, и этот блестящий, не в пример Парижу и Вене, изысканно-волнующий спектакль, легкомысленная Анго на подмостках Театра, временно покинутого частью лучших своих сил!

Воистину, неисповедимы судьбы русского гения.

Не меньшее чудо, что и говорить, Художественный Театр за рубежом, – Театр, что недавно прогремел в славянских землях и в Вене, а в недалеком будущем, после летнего отдыха, окажется, надо думать, желанным гостем в Германии и во Франции...

Действительно, этому Театру, из Харькова, отбитого денкикинскими добровольцами (в июне 1919 г.), попавшему нежданно-негаданно на взыскательный суд Европы, пришлось работать в обстановке, настолько необычной и подчас тяжелой, что прямо не знаешь, кому из его дружной семьи удивляться больше. Главным ли артистам, вынесшим на своих плечах бесконечный ряд нелегких во всех отношениях спектаклей? Остальным ли сотрудникам, сумевшим, как и старшие товарищи, приспособиться к случайностям импровизированных гастролей, при резких сменах публики, да еще не понимающей по-русски? Или – администраторам, разрешившим на редкость удачно проблему этого долгого путешествия “табором” (в общем – около сорока человек) в наши дни “виз”, жилищного кризиса и пограничных придинок? Или – тем, менее заметным, героям кулис, декоратору, бутафору, костюмеру, электротехнику, которым удавалось в каждой данной обстановке добиваться традиционных внешних тонко-

стей, прославивших недаром Театр “чеховских настроений” и литературной изощренности?

Не надо забывать, что Театр не *привез* из Москвы всех пьес, составляющих перешедший его репертуар. Он готовился к нескольким вечерам в Харькове, а понадобилось исподволь возобновить добрую треть московских постановок, заменяя одних артистов другими, приноравливаясь к новым исполнителям ролей, с величайшим трудом подбирая попутно нужный реквизит. Собственно *готовых* пьес, вывезенных из Москвы со всеми аксессуарами, было только две: “Дядя Ваня” и “Вишневый сад”. Теперь же походный репертуар Театра – двенадцать произведений! Кроме названных: чеховские “Три сестры”, “Братья Карамазовы” (два вечера) по роману Достоевского, “Где тонко, там и рвется” Тургенева, “На всякого мудреца довольно простоты” Островского, “На дне” Горького, “Осенние скрипки” Сургучева, “У врат царства” и “У жизни в лапах” Гамсуна, “Потоп” Бергера и “Вечер чеховских миниатюр и художественных отрывков”.

Общее число всех сыгранных представлений, начиная с 5 октября прошлого года, когда труппа высадилась в Константинополе, и по день окончания гастролей в Праге, – *сто двадцать пять*. Следовательно, считая восемь месяцев, приходится по одному спектаклю на каждые два дня приблизительно. В течение восьми месяцев скитания по Европе Театр играл, в среднем, через день. Какой энергии, какого организаторского умения, какой солидарности и любви к делу потребовало от всех без исключения участников это воссоздание родного Театра, скромно называющего себя “Спектаклями Московского Художественного Театра”!

Состав труппы после того, как присоединилось к ее начальному ядру несколько артистов, покинувших еще раньше Советороссию, достиг двадцати человек. Вот перечень в алфавитном порядке: Н.Г. Александров, А.С. Астаров, П.А. Бакшеев, И.Н. Берсенев, В.И. Васильев, М.Н. Германова, В.М. Греч, В.И. Качалов, О.Л. Книппер-Чехова, С.М. Комиссаров, Е.Ф. Краснопольская, М.А. Крыжановская, Н.Н. Литовцева, Н.О. Массалитинов, В.Г. Орлова, П.А. Павлов, Е.Ф. Скульская, А.К. Тарасова, М.М. Тарханов, П.Ф. Шаров.

Главный режиссер – Н.О. Массалитинов. Режиссеры – Н.Н. Литовцева и Ш. Сураварди.

Режиссер-администратор – С.А. Бертенсон. Художник-декоратор – И.Я. Гремиславский и представитель администрации, на котором лежит вся финансовая и хозяйственная часть, – А.Д. Леонидов.

Заграничный успех Художественного Театра превысил все, что можно было ожидать. Успех русского театрального дела, русской драматургии, русского артиста и, я бы сказал, “русской души”, выраженной русским искусством... Пленило, заморозило иностранцев именно *русское*. Об этом свидетельствуют и цифровые данные: количество сыгранных представлений по пьесам репертуара.

Статистика подтверждает преимущественный интерес к русскому репертуару, к пьесам Чехова в особенности.

Оно и понятно. Иностранцы интересуются Россией во-первых и только во-вторых – русским актером. От русского театра Европа ждет обнаружения России, русской жизни, русских дум и настроений. Чехов в этом отношении безупречно показателен. Удивляться ли, что именно Чехов захватил театральную публику и в Болгарии, и в Югославии, и в Вене, и в Праге? Впрочем, главный успех выпал все-таки не Чехову, а самому Театру в целом.

Передо мною два объемистых тома газетных вырезок, тщательно собранных С.Л. Бертенсоном. Все, что написано о Театре за восемь месяцев. Читаю... И бодрее становится на душе за будущее родины. Я сомневаюсь, чтобы какой-нибудь еще из европейских театров обладал таким “документом славы”.

К сожалению, славянских языков я не понимаю точно и потому оставляю в стороне панегирики на болгарском, хорватском, сербском и чешском. К тому же скептик может, пожалуй и не без основания, заподозрить братьев-славян в братской восторженности. Но вот – венская пресса. Пишут трезвые немцы, коих никак не заподозришь в переоценке России и русских. Что же они пишут?

Любопытно прежде всего отметить, что венские критики пленились Художественным Театром, не понимая по-русски: “ohne ein Wort zu verstehen” – как признаются они. И тем не менее, вряд ли можно сказать о “художниках” больше, чем они сказали. Самое замечательное в этих рецензиях – единодушное признание превосходства русского театра перед иностранным. Духовность русских, колдовство русских, “тайна” русской манеры, не игра, а безусловное перевоплощение, сама преображенная тончайшим искусством жизнь, внутренняя музыка души народной не в словах (которых критики не понимали), а во всем сценическом бытии, в трепетной подлинности драматического жеста и драматической интонации, – эти восхищенные признания не сходят с уст немецких писателей.

Сказать больше нельзя. Можно было только *сделать* больше. Заграничный зритель и в этом отношении не поспешил. Поездка по Болгарии и Югославии, а затем гастроли в Вене и Праге были сплошным торжеством Театра. После первого же представления в каждом городе публика начинала относиться к “художникам” как к любимцам, которым не может быть оказано достаточно внимания: многолюдные встречи и проводы, комитеты содействия, рауты, банкеты, общественные делегации подарки, даже официальные знаки отличия, которых, конечно, артисты меньше всего добивались... На вокзале в Софии, где труппа оказалась проездом в 6 часов утра, ее встретили полторы тысячи человек. Тут же подан был завтрак, говорились приветственные речи; купе, заранее подготовленные для москвичей, были наполнены цветами, корзинами с вином и... опрысканы одеколоном!

Трогательная предупредительность сопровождала их повсюду. Везде возникали дружеские отношения с местным обществом; везде горячие пробуждались симпатии к России. Особенно баловал “художников” Загреб. В чествованиях участвовали представители всех хорватских кругов: высшая военная администрация, общественные и политические деятели, литераторы, ученые... Можно сказать, все население перебывало у русских, стало учиться и научилось по-русски.

Кстати, загребский театр оказался учреждением первоклассным, с отличной оперой и драмой, под руководством культурнейших режиссеров – д-ра Гавеллы и Раича. Грустно было труппе расставаться с духовной столицей Хорватии, где она положительно обрела вторую родину. Но не меньшее радушие встретило ее в Белграде и затем, как ни странно, в Вене. Имелось в виду всего несколько спектаклей в Вене, а играли почти целый месяц при полных сборах. Венский успех был, что называется, литературным успехом. Здесь друзьями Театра стали виднейшие современники: Шницлер, Гофмансталь, Рихард Штраус, Тадеуш Ритнер (поляк, пишущий по-немецки, один из прославившихся за последнее время драматургов Бургтеатра) и др. В конце гастролей, по просьбе венских артистов, “художники” дали спектакль только для них. Все другие

представления были отменены, и зрителями Московского Театра в этот вечер явились одни актеры и служащие венских театров: в общем, тысяча четыреста человек.

Почти сказкой представляется все это нам, русским, привыкшим относиться к себе, к достижениям искусства, созданного на родине, с придирчивостью, слишком часто несвободной от доктринерского пристрастия. Художественный Театр еще задолго до войны с легким сердцем “хоронили” в кругах изысканного искусствопонимания. Провозглашали некий Новый театр как антитезу традициям “естественности и сердца”, традициям чеховского реализма. Что касается поисков Театра Станиславского в этом новом направлении, то многим они казались обреченными на неудачу. Но вот, все рухнуло на Руси, а Художественный Театр жив, и тот же чеховский репертуар, та же красота “естественности и сердца” повергают в изумление искусственную новаторством Европу. Выводы напрашиваются... Однако, это самостоятельная тема, которой не исчерпашь в двух словах. Так же, как и того впечатления, что произвела на меня лично игра отдельных “художников”. Скажу только, что каждый раз уходил я из пражского “Виноградского Дивадло” с мыслью о живом, о действенном русском театре и о прекрасном будущем его, а не о театре дорогих, но изжитых воспоминаний. Многие “старые” артисты столь же неподражаемы в новых ролях, как и в старых, и не менее, чем они, восхищают в иных ролях молодые силы труппы. Режиссерам, Н.О. Массалитинову и Н.Н. Литовцевой, пришлось, конечно, прежде всего “реставрировать” московские постановки. С этой нелегкой задачей они справились мастерски, так же как и декоратор И.Я. Гремиславский, а новые штрихи, внесенные ими в игру, применительно к индивидуальностям исполнителей, – на уровне достижений Станиславского и Немировича-Данченко.

Каковы намерения Театра в ближайшем будущем? Несомненно – продолжение заграничных гастролей после летнего отдыха. С осени труппа увеличится. В нее вступают известный артист и режиссер, один из организаторов Первой студии Р.В. Болеславский, и Н.Ф. Колин, работавший и в Студии, и в Художественном Театре, а нынче подвигающийся в парижской “Летучей мыши” Балиева. Вступление этих артистов даст возможность немедленно возобновить “Двенадцатую ночь” Шекспира (в свое время прошедшую 300 раз в Студии) с режиссурой Болеславского и Колиным в роли Мальволио.

Для открытия сезона намечен Пушкинский спектакль: “Каменный гость” и три картины из “Бориса Годунова”. При этом интересно распределение ролей: Пимен – Качалов и Григорий – Берсенева, в “корчме” Варлаам – Бакшеев и Мисаил – Колин, и в сцене у фонтана – Германова и Берсенева. В “Каменном госте” – Качалов, Германова, Павлов – Лепорелло, Орлова – Лаура, Болеславский – Дон Карлос.

Затем, на очереди – “Чайка” с Книппер – Аркадиной и Крыжановской – Машей. Четвертой пьесой пойдет “Гроза” Островского (с Германовой – Катериной) и пятой – “Гамлет” с Качаловым, но это лишь в том случае, если техническая часть выяснит, что тщательная постановка “Гамлета” выполнима при наличных возможностях Театра.

Разговаривая с “художниками”, я спрашивал о Москве, о тамошнем житье-бытье Театра, о последних вестях от Станиславского.

В Москве подвижничество продолжается, хотя живется все туже... Только что возобновлен “Ревизор”, как я уже упомянул, а в Первой студии блестяще поставлена новая пьеса: “Эрик XIV” Стриндберга.

Между прочим, бюджет советского Художественного Театра утвержден на будущий год в размере *одного миллиарда семиста миллионов рублей...* Судьбы отечественных финансов тоже неисповедимы!

Прага. Июнь» (Жар-птица. Берлин, 1921. № 1. Авг. С. 19–22).

- 242 Будем ставить «Гамлета»... – В середине июля 1921 г. «Качаловская группа» начала репетиции «Гамлета» У. Шекспира. Роль Гамлета репетировал В.И. Качалов, Клавдия – Н.О. Массалитинов, Гертруды – О.Л. Книппер-Чехова, Офелии – М.А. Крыжановская и А.К. Тарасова, Полония – П.А. Павлов. В.В. Шверубович вспоминает: «Василий Иванович очень много работал над текстом Гамлета. Он, как всегда, не удовлетворялся имеющимися переводами и комбинировал свой текст из них и, кроме того, додумывал и досочинял сам» (*Шверубович В.В. Указ. соч. С. 341*). Премьера была сыграна 18 сентября, режиссер спектакля – Р.В. Болеславский. По словам В.В. Шверубовича, «Болеславский предлагал себя не только (вернее, не столько) как актера, сколько как режиссера. Он предлагал поставить “Гамлета”, писал, что у него есть готовый постановочный план его. Это, мне кажется, решило выбор: раз он берется ставить “Гамлета”, будем его играть. Как бы ни сложилась наша судьба, иметь в репертуаре “Гамлета” – это же замечательно!» (*Шверубович В.В. Указ. соч. С. 234*).
- 243 Из четырех перечисленных спектаклей осуществлен был только «Гамлет».
- 244 Болеславский (*наст. фам. Стржезницкий*) Ричард Валентинович (1887–1937) – актер, режиссер, педагог, в труппе МХТ с 1909 по 1918 г., в 1920 г. эмигрировал, летом 1921 г. приехал в Прагу специально для того, чтобы присоединиться к «Качаловской группе», поставил для нее «Гамлета», в основе которого, судя по всему, отчасти лежала московская постановка Э.Г. Крэга, играл в нем Первого актера, также исполнял эпизодическую роль в «Осенних скрипках», собирался вернуться в Россию, но остался за границей, принимал участие в гастролях МХАТа в 1923–1924 гг., основал вместе с М.А. Успенской Американский лабораторный театр (1925–1930), работал в бродвейских театрах и в кино, удостоился звезды на Голливудской аллее славы, всю жизнь пропагандировал учение Станиславского; книга, излагающая его понимание основ «системы» Станиславского, «Актерская игра: первые шесть уроков» (Нью-Йорк, 1935) выдержала шесть изданий.
- 245 Колин Николай Федорович (1878–1973) – актер, в труппе МХТ с 1911 по 1920 г., активный участник Первой студии. В 1920 г. покинул Россию, во Франции, затем в Германии много снимался в кино, последние годы жил в США. Данных об участии в «Качаловской группе» не имеется.
- 246 Соловьева Вера Васильевна (1892–1986) – актриса, с 1907 г. ученица школы МХТ, участница Первой студии, затем актриса МХАТа Второго. Жилинский (*Олека-Жилинскас, наст. фам. Голяк*) Андрей (Андрюс) Матвеевич (1893–1948) – актер, режиссер, педагог, сотрудник МХТ с 1918 по 1922 г., участник Первой студии. Муж и жена, в 1920 г. они выехали в Литву, пытались создать собственный театральный коллектив в Каунасе; потерпев неудачу, перебрались в Париж, выступали с «Летучей мышью» Н. Балиева. В 1921 г. в Праге присоединились к «Качаловской группе», в 1922 г. (отдельно от «качаловцев») вернулись в Россию. В 1929 г. окончательно ее покинули, снова через Литву, позднее вошли в Парижскую труппу М.А. Чехова и вместе с ней в 1935 г. приехали в США, основали там Школу сценического искусства, затем Актерскую мастерскую.

- В спектаклях «Качаловской группы» В.В. Соловьева играла Второго актера в «Гамлете», Соню в «Дяде Ване», эпизодические роли в «Осенних скрипках»; А.М. Жилинский играл Бернардо, Фортинбраса и Третьего актера в «Гамлете», эпизодические роли в «Осенних скрипках», «Братьях Карамазовых», «На дне».
- 247 *Асланов Николай Петрович* (1877–1949) – актер, во МХАТе с 1916 по 1921 и в 1943–1944 гг. С начала 1920-х гг. жил в Париже, принимал участие в многочисленных эмигрантских театральных предприятиях, благотворительных вечерах и чтениях. Информации о его участии в «Качаловской группе» нет. В.В. Шверубович пишет: «Еще до приезда группы ко мне на пятый этаж по крутой лестнице пришел Н.П. Асланов и рассказал о неприязни, с которой говорят о нашей группе актеры-эмигранты. Он пришел, чтобы через меня узнать, есть ли у него шансы присоединиться к «Качаловской группе». Мне это было и лестно – и больно за него. Но в эмиграции люди подчас шли на унижение ради того, чтобы устроиться; такой крупный актер и сравнительно пожилой человек, как Н.П. Асланов, мог прийти ко мне, мальчишке...» (*Шверубович В.В. Указ. соч. С. 354*). В 1935 г. вернулся в Москву.
- 248 *Койранский (Кайранский) Александр Арнольдович* (1884–1968) – литератор, художник, театральный и художественный критик, друг семьи Качалова. В 1919 г. эмигрировал, с 1922 г. жил в США, в американских гастролях МХАТа участвовал как переводчик, гид и помощник режиссера; преподавал в Американском лабораторном театре Р.В. Болеславского и М.А. Успенской. Информации о его участии в «Качаловской группе» нет.
- 249 *...живу давно.* – «Вишневы сад» А.П. Чехова, II акт: «*Лопухин.* Говорят, ты постарел очень! *Фирс.* Живу давно».
- 250 *...«французы удивляются».* – «Три сестры» А.П. Чехова: «*Ферапонт.* Слушаю. В двенадцатом году Москва тоже горела. Господи ты боже мой! Французы удивлялись».
- 251 *Тарасовы* – влиятельная и многочисленная купеческая семья армянского происхождения, в XIX в. осевшая в Екатеринодаре, затем перебравшаяся в Москву. Тарасов Николай Лазаревич (1882–1910) – брат О.Л. Мелконовой-Езековой, меценат, пайщик-вкладчик МХТ, один из основателей кабаре «Летучая мышь».

- 252 *Сегодня, 29-го августа, получил Ваше письмо, дорогой Владимир Иванович, Ваше замечательное письмо.* – 17 июля 1921 г. Вл.И. Немирович-Данченко написал Качалову письмо, в котором подробно описал бедственное положение Художественного театра и призвал Качалова и других (не уточняя, кого именно) вернуться в Россию: «...на все эти вопросы о топливе, продовольствии и т. д. (освещение, уже бесплатное, почти не прерывалось; трамваи ходят мало – говорят, они сдаются опять бельгийцам; домовые комитеты упраздняются, предлагается выбрать управляющего домом – большую часть выбирают бывших владельцев; мануфактуры нет, и вы будете щеголять перед нами, мы очень обносились) – так вот на все эти вопросы у нас устанавливается такой ответ: ни за что мы не ручаемся, да и не считаем себя обязанными ручаться. Хорошо ли будет, плохо ли, они (то есть вы) должны делить с нами тяжесть, заботы, страдания, гордость побед. Была тенденция – *потребовать* от вас, чтоб вы приехали. К чему бы это ни повело, но преобладает мнение *предложить* вам возвратиться. Кто хочет! Без вас театр, вероятно, погибнет. С вами он, может быть, вновь засияет. Пусть каждый берет последствия на свою совесть» (*Немирович-Данченко Вл.И. Театральное наследие: В 4 т. / Сост., ред. и коммент. И.Н. Соловьева. М., 2003. Т. 2. С. 625*). Для более достоверного разъяснения си-

туации и возможного оформления переезда группы было решено отправить к ним Н.А. Подгорного. «Но вот – с пасхи – Подгорного до сих пор не выпускают» (Там же. С. 619).

- 253 *...месяц назад, когда я потерял надежду на приезд Подгорного.* – В письме к А.В. Луначарскому 20 августа 1921 г., говоря о ситуации в театре, Вл.И. Немирович-Данченко писал: «И что же? Артиста, нами командированного, за границу не выпустили! Поручение, которое мы на него возлагали, очень сложно, и, право, только при полнейшем нежелании отнестись к вопросу внимательно, при совершеннейшем игнорировании интересов театра можно думать, что это сложное дело разрешимо путем простой переписки. В течение почти четырех месяцев тянулся вопрос о разрешении Подгорному выехать. Два-три раза казалось, можно назначить день выезда; депешами, которые шли по 5–6 дней, мы сообщали зарубежным товарищам о командировке. <...> Между тем, зарубежная группа, получив от театра телеграфное извещение о командировке товарища, приостановила все свои планы, отстранила все предложения и начала ждать в полном бездействии... Однако такое выжидательное положение не может длиться четыре месяца! Людям надо зарабатывать, чтобы не пропасть с голоду. И пока мы тут теряли последнюю надежду на выпуск Подгорного за границу, пока зарубежная группа получит хотя бы то огромное письмо, которое написано мной взамен самого Подгорного, наши зарубежные товарищи исчерпали возможность ожидания и подписали новые условия!

И, стало быть, наше слияние должно быть опять отложено на год. На год, – потому что нельзя 40–50 артистам въехать в Москву среди зимы, не обеспеченными ни квартирами, ни топливом, ни снабжением» (*Немирович-Данченко Вл.И.* Театральное наследие. Т. 2. С. 629).

- 254 *Верю, что получу от Вас еще письмо, и жду его.* – Ответное письмо было написано Вл.И. Немировичем-Данченко 13 октября 1921 г.: «Только три дня, как получил Ваше письмо от 29 августа» (*Немирович-Данченко Вл.И.* Театральное наследие. Т. 2. С. 632–633). В ответ Качалову Немирович-Данченко продолжает описывать финансовые и репертуарные трудности Художественного театра. На прямой вопрос Качалова о судьбе сына, Немирович-Данченко пишет: «По существу я Вам на него отвечаю, когда крепкий ответ сложится у меня в душе. (Я говорю о Диме)» (Там же. С. 632). В комментариях к письму сказано, что письмо Качалова не сохранилось, однако это не так. Переписка была очень растянута во времени – письма шли до адресата больше месяца каждое, и оттого в датировке возможна путаница. Т.е. данное письмо Качалова от 29 августа является ответом на письмо Немировича от 17 июля, продолжением стало письмо Немировича от 13 октября.

40

- 255 *...Ваше письмо от 17 сего июля.* – см. коммент. 252.

41

- 256 *Ашкинази Зигфрид (Иосиф) Григорьевич* (1880–?) – журналист, публицист, общественный деятель, литературный и музыкальный критик, автор журнала «Аполлон». После 1917 г. эмигрировал, жил в Праге, Париже, Мексике.

42

- 257 *Мы будем до 15 октября в Праге, затем месяц, до 15 ноября, в Вене, а затем в Берлине.* – Согласно «Дневнику спектаклей», гастроли в Праге продолжались до 2 октября,

в основном они проходили в театре «Народни дивадло», по одному спектаклю было сыграно в театре «Stavovske Divadlo» и в пригороде Праги, Смихове. С 14 по 17 октября группа сыграла 4 спектакля в Братиславе, с 20 октября по 14 ноября – 18 спектаклей в Вене, с 28 ноября обосновалась в Берлине.

43

- 258 ...о знаменитом заседании, не помню, или Совете, или Общем собрании, на котором Константин Сергеевич предлагал потребовать от зарубежной группы – не смеет играть репертуар МХТ и пр. – «У нас, в заседание МХАТ, по инициативе Конст. Серг. ставилось предложение, которое надо было отправить Вашей группе, – но оно запоздало? Смысл его был таков:
предложить зарубежным товарищам не пользоваться больше никакими пьесами репертуара Худ. театра, с которыми Худ. театр может поехать за границу, когда это станет возможным, чтобы не обесценивать ту поездку –
еще более – не эксплуатировать сценические формы, найденные за последнее время. В частности, Конст. Серг. *очень* волнуется, что вы используете принцип постановки “Двенадцатой ночи” или “Розы и Креста” и тоже обесцените будущую поездку» (Немирович-Данченко *Вл.И.* Театральное наследие. Т. 2. С. 633).
- 259 Орлов Иван Михайлович (1899–1922) – осветитель МХТ с 1915 г., участник «Качаловской группы» в качестве работника «на все руки», осветителя, монтировщика, затем помощника режиссера.
- 260 Мы собирали в свой архив все отзывы прессы... – В Музее МХАТ хранятся тетради с наклеенными и вложенными отзывами печати о гастролях «Качаловской группы» в Тифлисе, Софии, Белграде, Вене, Праге, Братиславе, Берлине, Копенгагене, Гетеборге, Стокгольме.
- 261 (Помнишь из «На дне»). – «На дне» М. Горького: «Лука. Признали, видишь, что пьяница – тоже человек... и даже – рады, когда он лечится желает!»
- 262 «Время идет», как говорит Лопухин... – «Вишневы сад» А.П. Чехова, I действие: «Лопухин. Да, время идет. Гаев. Кого? Лопухин. Время, говорю, идет».
- 263 Готовцев Владимир Васильевич (1985–1976) – актер, во МХАТе с 1908 по 1959 г.

44

- 264 Пецка – неустановленное лицо.
- 265 В Вене у нас была прекрасная пресса. – До России, впрочем, доходили и статьи другого характера. См., например, обзор «Русское искусство за рубежом» в «Театральном обозрении» (1921. № 1. С. 11):
«Любопытен пространный отзыв венской газеты “Neue Freie Presse” о “Гамлете” в исполнении художественников.
“Гамлет” шел в Вене не в знакомой москвичам крэгговской постановке “с ширмами”, а был поставлен Р. Болеславским на сукнах.
Интересно отметить, что пока художественники выступали в русском репертуаре, критики не находили слов для выражения своего восторга и похвал. Но стоило им только выступить в “Гамлете”, в истолковании которого они расходятся с священным канон толкования венским Бургтеатром, как резко обнаружилась нетерпимость местной критики, сразу изменившей свой тон.

Отдавая должное “оригинальности и интересной изобретательности” Болеславского, с похвалой отзываясь о красочных эффектах сияющего в пролетах колонн и в прорезах сукон то темно-зеленого, то лилового неба, восхищаясь богатством и яркостью костюмов, Эмиль Клэгер, театральный критик “Neue Freie Presse”, заявляет: “В немецком Гамлете на первом плане стоит мысль, в русском же – упоение красочностью”. Качалов в глазах Клэгера – не Гамлет, рисующийся критику утонченным декадентом-скептиком, каким изображал его Кайнц, – нет: Качалов просто здоровый и сильный юный принц, в жилах которого клокочет кровь мятежника и который прямым путем идет к своей цели – отомстить за убитого отца. “Речь Качалова сочна, дикция прекрасна, жест благороден, каждый вершок – герой. Но он не Гамлет!” Король Массалитинова и королева Книппер напоминают критику картины старых мастеров, а об Офелии – Крыжановской он отзываясь: “Эта Офелия отличается естественностью хорошо откормленной, слегка грустящей деревенской девушки. Что же касается Павлова, то мы почти не узнали в нем Полония”.

Свою статью Клэгер заканчивает психологическим анализом русской народной души: “Нам чужд их Гамлет. Но молодой, полный жизненных надежд русский народ не может мириться с духом жизнеотрицания, которым проникнут Гамлет. Поэтому он и низводит принца датского до эпизодической роли, отдавая весь пыл своего восторга красочности и пестроте событий”.

- 266 Кузнецов Степан Леонидович (1879–1932) – актер, в МХТ пришел в 1908 г. из киевского театра «Соловцов», в 1910 г. покинул труппу, гастролировал по провинции и за границей, снимался в кино, с 1925 г. в Малом театре.
- 267 Гзовская Ольга Владимировна (1883–1962) – актриса, с 1905 г. в Малом театре, с 1910 по 1917 г. – в МХТ. В 1920 г. эмигрировала вместе с мужем В.Г. Гайдаровым, гастролировала в Прибалтике, Чехословакии, Югославии, Германии, Польше, вернулась в 1932 г., с 1943 по 1956 г. в Ленинградском академическом театре имени А.С. Пушкина. Все перечисленные Берсеным актеры выступали за границей, называя себя, так же, как и «качаловцы», «Артисты Московского Художественного театра».
- 268 Вахтангов Евгений Багратионович (1883–1922) – актер, режиссер, педагог, с 1911 г. – сотрудник МХТ, помощник Станиславского в разработке «системы», участник Первой и Третьей студий. О негативном отношении Берсенева к Вахтангову см. след. коммент.
- 269 ...в стены МХТ – под Вахтангова... – См. документ от 27 октября 1921 г.: «В целях реформы Художественного театра путем слияния всех групп МХАТ, в задачах приблизиться к этому через так называемые “пантеонные” спектакли, образован высший идейно и художественно руководящий орган – ДИРЕКЦИЯ», в состав которой наряду с Вл.И. Немировичем-Данченко, К.С. Станиславским, И.М. Москвиным, В.В. Лужским, Н.А. Подгорным и Б.М. Сушкевичем вошли Е.Б. Вахтангов и М.А. Чехов. Вероятно, именно это и имеет в виду И.Н. Берсенева (цит. по: Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства: В 2 т. / Ред.-сост. В.В. Иванов. М., 2011. Т. 2. С. 509).
- 270 ...ты скоро увидишь сестру Любовь Андреевну, Гаев тебя ждет. – Брат и сестра Гаев и Любовь Андреевна Раневская – персонажи «Вишневого сада» А.П. Чехова. Н.А. Подгорный играл Гаева параллельно с В.И. Качаловым в харьковский период «Качаловской группы» (и после, в 1930-х гг.). Раневскую играла О.Л. Книппер-Чехова. 14 и 17 февраля 1922 г. в Берлине приехавший из Москвы Подгорный участвовал в «Вишневом саде» в роли Гаева – пророчество Берсенева исполнилось.

- 271 *Сейчас прочитали и письмо Немировича; за одну фразу я ему кланяюсь земно, а именно: «Велик будет грех на Вашей душе, если не приедете теперь».* – 22 ноября 1921 г. Вл.И. Немирович-Данченко написал В.И. Качалову письмо, начинающееся так: «Дорогой Василий Иванович! Приезжайте! Пожалуйста, приезжайте! Трудно несказуемо!», в нем, кроме новых аргументов в пользу возвращения в Россию, упреков в неопределенности ответов, предложений по поводу разрешения ситуации с сыном В.И. Качалова («как с Димой?..» Я думаю, это менее сложно, чем Вам кажется. Есть два выхода: 1) привезти латвийского гражданина Шверубовича, личность которого неприкосновенна (да никому и не понадобится трогать Шверубовича, не так уж он и провинился), а 2) оставить его в берлинском Политехникуме, сговорившись с находящимися там капиталистами»), подробного описания материального положения артистов театра, были и слова: «Боюсь, что велик будет грех на Вашей душе, если не приедете» (*Немирович-Данченко Вл.И.* Театральное наследие. Т. 2. С. 634).

- 272 *Массалитинова (Масалитинова, в замуж. Есауленко) Татьяна (Таня) Николаевна* (1921–2014) – болгарская актриса, дочь Н.О. Массалитинова и Е.Ф. Краснопольской, родилась в Праге, в 1925 г. была привезена в Софию, 50 лет проработала в софийском Народном театре имени И. Вазова.

- 273 *...поручить мне какое-нибудь дело в Вашей Комической опере.* – В 1922–1926 гг. С.Л. Бертенсон был заместителем директора Музыкальной студии МХАТа.
- 274 *Опера «Мертвый город»* написана австрийским композитором Э. В. Корнгольдом (1897–1957) в 1920 г. на собственное либретто по роману бельгийского символиста Г. Роденбаха «Мертвый Брюгге», мировые премьеры прошли одновременно в Гамбурге и Кельне.
- 275 *Клавираусзуг* (нем. Klavierauszug) – переложение партитур оркестровых и вокально-оркестровых произведений (симфоний, концертов, опер, ораторий и т. д.) для одного фортепиано или для фортепианного сопровождения вокальных партий.
- 276 *Опера в трех актах Л. Яначека «Енуфа» («Ее падчерица»)* – либретто композитора по драме Г. Прейссовой, первая постановка: Брно, 21 января 1904 г.
- 277 *«Проданная невеста»* – комическая опера в трех действиях чешского композитора Б. Сметаны на либретто Карела Сабины, первая постановка: Прага, 30 мая 1866 г.
- 278 *Немирович-Данченко (Иванов) Михаил Владимирович* (1894–1962) – приемный сын Вл.И. Немировича-Данченко, актер Музыкального театра, хранитель музея театра.
- 279 *Пыжова Ольга Ивановна* (1894–1972) – актриса, режиссер, педагог, вступила в МХТ в сезон 1914/1915 гг., с 1924 по 1927 г. – во МХАТе Втором, работала в Театре Революции, в театрах для детей, снималась в кино, преподавала в ГИТИСе.

- 280 Письмо датировано по следующему письму Н.А. Подгорного – Вл.И. Немировичу-Данченко от 20 декабря 1920 г.
- 281 *Возвращаются 15 апреля...* – «Возвращение артистов Художественного театра. 24 декабря Художественным театром получена радиограмма из Берлина за подписью Н.А. Под-

горного, сообщающая, что значительная часть находящейся сейчас за границей группы артистов Художественного театра возвращается в Россию и будет в Москве к 15 апреля. Радио сообщает поименный список возвращающихся в количестве 14 человек. В их числе Качалов, Книппер, Александров, Павлов, Бакшеев, Тарасова, Литовцева.

В связи с полученной радиотелеграммой Художественный театр решил тотчас по возвращении названных артистов возобновить работу над драмой Толстого „И свет во тьме светит“ и над „Розой и Крестом“ Блока, а также начать работу над „Лесом“ со Станиславским–Несчастливцевым, Чеховым–Счастливецким» (Театральное обозрение. 1921. № 10. 27 дек. С. 10).

Но в эти же дни в Москве выходит статья-перепечатка из неназванной берлинской газеты: «Из беседы с В.И. Качаловым.

Спектакли Художественного театра в Берлине – целое там событие. Многочисленные критические статьи, чествование, банкеты, интервью. Был подвергнут интервью, конечно, и В.И. Качалов как глава труппы.

Рассказывая о скитаниях по “белой” России, В.И. Качалов между прочим сказал: “Связь с оставшимися в России у нас завязалась еще в Тифлисе, оказией. Когда мы узнали, что план предстоящего сезона 19–20 г. установлен без нашей группы, мы решили, что мы свободны, можем ехать дальше. В этом году ждали делегатов из Москвы. Но когда из переписки выяснилось, что делегаты эти не приедут, решили, что и этот сезон, во всяком случае, до весны, группа останется здесь, за границей”.

Далее В.И. Качалов рассказывает о работе по постановке “Гамлета”. “Так как крѳговская постановка оказалась слишком сложной в смысле портативности, пришлось делать новую. Сейчас усилены работы над “Грозой”. Не думаю, чтобы наши работы расходились сильно по направлению с той, которую производит театр, оставшись в Москве. Судя по нашим сведениям, там перемены курса нет. А что касается до поставленных опереток, то об их художественном воспроизведении на сцене нашего театра Вл.И. Немирович-Данченко мечтал давно, ведь когда-то они показывались на наших “капустниках”.

“Сколько времени мы еще пробудем за границей? Полная неопределенность”.

Беседа перешла к впечатлению от европейского театра. <...>

“<...> Что касается наших постановок здесь, то в них осталась вся прежняя тщательность, хотя от “музейности” театр уже отошел. Главную роль у нас по-прежнему играет ансамбль.

Что будет после Берлина – не знаю”, – закончил В.И. Качалов» (Театральное обозрение. 1921. № 9. 18 дек. С. 8.)

- 282 *Васильев (Сикевиич-Васильев) Василий Иванович* (1893–1986) – актер, режиссер, сотрудник МХТ, участник «Качаловской группы», затем Пражской группы, в 1932 г. вместе с женой, артисткой Пражской группы Г.С. Гуляницкой, основал Русскую драматическую студию в Варшаве, в 1942–1944 гг. в Праге ставил русские спектакли и основал русскую драматическую школу; в 1956 г. вернулся с женой в СССР. В спектаклях «Качаловской группы» играл Яшу в «Вишневом саде», Родэ в «Трех сестрах», Курчаева в «На всякого мудреца довольно простоты», Следователя в «Братьях Карамазовых», слугу в «У жизни в лапах», Алешку в «На дне», Розенкранца в «Гамлете», на концертах исполнял вместе с П.А. Павловым рассказ А.П. Чехова «Забыл».

- 283 *Комиссаров Сергей Михайлович* (1891–1963) – артист, сын М.Г. Комиссарова – видного предпринимателя, юриста, мецената, после революции – управляющего делами, бухгал-

тера, секретаря правления МХТ, брат А.М. Комиссарова, артиста МХТ. В труппе МХТ до 1919 г., участник «Качаловской группы», затем Пражской группы. После возвращения в 1928 г. в Россию скитался по разным провинциальным труппам – Омск, Иваново, Кинешма, Ростов-на-Дону, с 1939 г. осел в труппе Волковского театра в Ярославле, где стал одним из ведущих артистов и режиссером до ухода на пенсию. В спектаклях «Качаловской группы» играл Епиходова в «Вишневом саде», работника в «Дяде Ване», слугу в «На всякого мудреца довольно простоты», судебного пристава в «У врат царства», Алешу Карамазова в «Братьях Карамазовых», Медведева в «На дне», Гильденстерна в «Гамлете».

- 284 *Гремиславский Иван Яковлевич* (1886–1954) – театральный художник, технолог, в МХТ и Первой студии с 1912 г. Участник «Качаловской группы», во время ее скитаний осуществлял художественное оформление спектаклей, часто ему приходилось фактически заново создавать декорации в каждом новом городе, так как группа первое время путешествовала без декораций, а затем при переездах неоднократно теряла накопленные детали декораций, реквизита, костюмов. Старался с максимальной точностью приближаться к декорациям Художественного театра. Автор неопубликованных записных книжек: «Харьков. Приехал за три дня раньше своих. Осмотрел все павильоны, отобрал для “Дяди Вани” синий с цветочками из “Дворянского гнезда” и для “Вишневого сада”. Написал для “Дяди Вани” задник, но видно его было плохо, плохо был освещен. Помимо много купили цветов, красных маков, розы. Играли в синем павильоне 3 акт, пришлось его прописать, 4-й в белом. Для “Вишневого сада” был желтый с букетами, между которыми написал птичек – попугайчиков. Из пожарного депо достали сена, 3-й акт писал весь, зеленый с деревьями, как у нас. <...> Евпатория. Писал здесь оба павильона, 1-й светло-зеленый, с трафаретом, 4-й серый. В 1-м две арочки. Было жарко, домой далеко ходить пешком. Обзавелись ведром. В день отъезда в Симферополь обнаружилась пропажа красок, пришлось Орлова оставить разыскивать их, а я с Н.Г. [Александровым] поехал. <...> Симферополь. Писал “Дядю Ваню”. Из-за покато́й сцены – весь комплект, 14 стен трафаретами между лиловыми полосами. <...> Севастополь. Сукон своих еще не было. Павильон серый дали ужасный, кое-как заправил. Утром приехали, а вечером уж нужно было играть. <...> Одесса. Приехал раньше, написал “Дядю Ваню”, желтый с букетиками. Страшный скандал закатали Книппер, кончившийся тем, что я на другой день не подал ей руки. Играли по новой планировке, с пролетом в середине, между колоннами. Синие стены. “Вишневый сад” писал и 1-й с попугайчиками, и 3-й с деревьями» (*Гремиславский И.Я.* Записные книжки. Автограф. – РГАЛИ. Ф. 2672. Оп. 1. Ед. хр. 41).

Помимо общего руководства исполнением декораций, освещением сцены, изготовлением костюмов, Гремиславский принимал участие в оформлении спектакля «Смерть Тентажиля» Королевского театра в Белграде, «Проблема врага» Национального театра в Загребе, сделал декорацию и костюмы к спектаклю «Свадьба Кречинского» в пражском Театре на Виноградах.

- 285 *М.Н. Германова из-за болезни своей и сына...* – Сын М.Н. Германовой – Калитинский Андрей Александрович (1914–1988), к нему обращены ее воспоминания (*Германова Мария Николаевна.* Мой ларец с драгоценностями: Воспоминания. Дневники / Сост., вступ. статья, подгот. текста и примеч. И.А. Корчевниковой. М., 2012. С. 51–264). В вступ.

- поминаниях актриса вообще обходит вопрос возвращения в Москву, видимо, всерьез она его не рассматривала или же он был слишком болезненным и много лет спустя, в момент написания мемуаров.
- 286 *Бессмертный Аркадий Соломонович* (1887(90)–1961(5)) – скульптор, муж М.А. Крыжановской. Посильно участвовал в работе «Качаловской группы»: вырезал «скипетр» и «державу» для постановки «Гамлета», «стоял на номерах» во время перестановок декораций.
- 287 *Андреев Павел Николаевич* (?–1931) – заведующий электротехническим цехом МХТ с 1901 по 1928 г.
- 288 *Бодулин Николай Петрович* – сын Бодулиных; в спектаклях «Качаловской группы» исполнял маленькие роли, например гимназиста в «Вишневом саде».
- 289 *Декоративно спектакль приличен.* – Внешним оформлением «Трех сестер», как и подавляющего большинства остальных спектаклей группы, занимался И.Я. Гремиславский, основной задачей его было приблизиться к оригинальной постановке МХТ, и в общей атмосфере, и в деталях.
- 290 *...мило, талантливо (местами), но...* – А.П. Чехов, «Чайка», первое действие: «Тригорьев. <...> Мило, талантливо... но... после Толстого или Зола не захочешь читать Тригорина».
- 291 *...устраивает балетную поездку.* – Речь идет о гастрольной поездке, которую Л.Д. Леонидов организовывал для своей жены, танцовщицы Ю.К. Бекефи.
- 51
- 292 *...в Художественном театре получено радио Подгорного о вашем возвращении.* – См. письмо № 49.
- 293 *...ваши и Нинино письма нам.* – Письма В.И. Качалова и Н.Н. Литовцевой Н.Е. Эфросу не обнаружены.
- 294 *...дым отечества нам сладок и приятен...* – Цитата из пьесы А.С. Грибоедова «Горе от ума», явление 7.
- 295 *...Надя дважды и пространно писала Нине в Прагу и в Берлин...* – Письма Н.А. Смирновой к Н.Н. Литовцевой отыскать не удалось.
- 296 *Коганы – Мария Борисовна* (?–1943?) и *Илья Григорьевич* (1868–1926) – известный финансист, после революции в эмиграции в Берлине, затем в Риге. Хозяева открытого дома, в котором всегда были готовы помочь артистам Художественного театра. Из воспоминаний В.В. Шверубовича: «...в Берлине у нее был “бесплатный трактир” не хуже комиссаровского в дореволюционной Москве. Начиная с двух часов дня в их квартире в Вильмерсдорфе (буржуазная часть Берлина) всегда кто-то завтракал, кто-то говорил по телефону, кто-то кого-то принимал. Обычно ей звонили, чтобы узнать, дома ли она, и потом приходили перекусить, отдохнуть, поболтать, встретиться с кем-то (кому назначили свидание), а иногда приходили и без звонка. Многие у нее обедали и ужинали. Портные и портнихи по ее записке шили людям в кредит, в пансионах сдавали комнаты, не требуя оплаты вперед. <...> У Коганов в Берлине был открытый дом для людей искусства и до приезда группы Художественного театра, ну а уж с ее появлением личная жизнь семьи растворилась в каком-то безумии гостеприимства» (*Шверубович В.В.* Указ. соч. С. 347–348). В книге В.В. Шверубовича опубликована карикатура В.И. Качалова «В семействе Качалова. Разгрузка очередного транспорта от М.Б. Коган» – видимо, и после возвращения Качаловых в Россию она не прекратила их поддерживать.

- 297 ...*Софья Ивановна была больна. <...> На днях только туда...* – Сестры Качалова Софья Ивановна и Александра Ивановна жили под Москвой, в Кунцево.
- 298 *Михальский Федор Николаевич* (1896–1968) – театральный деятель, с 1918 г. до конца жизни в МХТ, занимал различные административные должности, в том числе главного администратора и помощника директора, с 1957 г. – директор музея МХАТ.
- 299 *Смышляев Валентин Сергеевич* (1891–1936) – актер, режиссер, теоретик театра, с 1913 г. сотрудник МХТ, с 1915 по 1931 г. в Первой студии и МХАТе Втором. В 1921 г. предпринял резко осужденную К.С. Станиславским попытку изложить его систему работы актера над ролью в книге «Теория обработки сценического зрелища» (Ижевск, 1921).
- 300 ...*я уверен, что он будет играть гениально – Звездинцев так в его средствах...* – «18 октября. Начинает репетировать в Художественном театре “Плоды просвещения” Л.Н. Толстого. <...> “Цель постановки “Плодов просвещения” в наше время – это раскрыть в художественных образах, хотя бы отчасти, некоторые из многих причин, которые в конце концов привели Россию к революции”» (*Виноградская И.* Жизнь и творчество К.С. Станиславского: Летопись: В 4 т. М., 2003. Т. 3. С. 168–169).
- Репетиции продолжались с октября 1921 вплоть до 17 мая 1922 г., когда были прекращены в связи с отъездом труппы в Америку. Спектакль выпущен не был.
- 301 *Керр (наст. фам. Кемпнер) Альфред* (1867–1948) – немецкий театральный критик, публицист, поэт. В 1900–1933 гг. рецензировал в газетах театральные постановки. Автор сборников рецензий «Мир в драме», «Мир в луче света».
- 302 *Шик Максимилиан Яковлевич* (1884–1968) – писатель, критик, переводчик русской поэзии и прозы на немецкий язык. Работал секретарем дирекции МХТ (1908–1910), позднее в издательстве «Международная книга».
- 303 *Перевод статьи Керра «Художественники в Берлине»* был опубликован в журнале «Театральное обозрение», который в 1920–1921 гг. Н.Е. Эфрос редактировал (1921. № 10. 27 декабря. С. 13–14):

I

Это не гастроли Московского Художественного театра – лишь гастроли артистов Московского Художественного театра.

Эти русские, вернувшиеся по истечении почти шестнадцати лет, дают великолепное.

И все же тот, кто видел лишь эту труппу, не получает представления о полной ценности Станиславского. Это было когда-то. (Это было лишь раз.)

Как сказано: великолепное остается...

Длившееся долго представление (шли “Три сестры” Чехова) подлежит еще разбору.

II

1

Почти шестнадцать лет тому назад, в начале 1906 г., приехал Станиславский со своей дружиной; мы противопоставили ему наше, достигшее путем воплощения Ибсена бетховенской глубины искусство; он дал (в другой области) решающее, неизгладимое.

Осмотр вскрывал тогда: эти москвичи дают “настроение”, круг Рейнгардта – “красочность”, Брам – “нутро”.

С тех пор часто подражали гениальности настроения Станиславского – мощь тех мартовский переживаний не была достигнута нигде.

2

Тогда мне казалось: русские Станиславского прежде всего велики в своих, выражаясь музыкально, форматах. В той манере, как они заставляют звучать тишину бытия. Далью своей игры; тем безыскусным отзвуком, который протекает у них через все и за всеми; они артисты заброшенной, бесшумно утекающей жизни; они творят великое искусство бессодержательности жизни. (Вместе с тем и свои трагикомические умолкающие юморы.)

Да, тогда. Сегодня, 1921, имеется содержание для русской земли, борьба за дыхание или гибель; родильные муки не пережитого еще этой звездой Земля возрождения – или гигантского издыхания. Таким образом... Некоторое страдание. Таким образом... Некоторое беспокойство.

Та игра, только игра, игра замирающего молчания кажется нарушенной. Чудесная беззвучная концентрация нутра кажется рассеянной. Это можно было бы выразить проще: этот ансамбль не стоит и четвертой части тогдашнего. Вот и высказал...

Быть может, можно задумчиво добавить: Sic transit...

(Впрочем, нет: это слишком резко; они дают великолепные остатки великолепий).

3

Лучшее отсутствует. Лучший отсутствует.

Константину Сергеевичу Станиславского, живущему после краткой встречи как друг в моем сознании; бывшему таким, прежде чем я его видел; кузену моему в движении миров, – Станиславскому шлю я сегодня над зимними морозами и спазмой и человеческой скорбью мой долгий и строгий привет.

4

Качалов не Станиславский. Качалов актер, и великолепный.

5

О Станиславском они, таким образом, не дают никакого понятия. Только понятие его отблеска.

Несколько деталей: темп растянут.

Что же, он должен быть растянутым. Для изображения скифской скуки.

Темп туда, темп сюда. Молодая девушка выражается чересчур намеренно. Старый староста чересчур подчеркнута. Молодая женщина чересчур сознательно-кокетливо. Лишь часть играет... без наблюдения. Часть играет... деловито.

Спокойные они прочны; волнуясь – менее (приподнятый тон здесь не всегда понятен).

Но у них есть отблеск... в распределении групп. Как они все там в глубине стоят за обеденным столом и берут закуски и жужжат в разговоре – и сами лишь часть переживаемой жизни.

И как там часы тикают, и как часы бьют. И как заносится гармония. И как они построены спиной к партеру. И как они продолжают беседовать вполголоса, – когда кому-нибудь нечего говорить. И как каждому, ни слова не понимающему по-русски (кроме „ничего“), музыка языка сейчас же входит в кровь.

Или как горничная, или вернее, девка пробегает, топчет.

И как какая-то старуха смотрит и улыбается Матроной и не всегда понимает и доброжелательна (хотя и не прекраснее дорогой Фризы Рихард).

И захватывающий господин Массалитинов выходит смущенный и дразнимый из комнаты, как будто с ним действительно что-то приключилось.

Это – отблеск.

6

Вдова Чехова, урожденная Книппер, выросла в этот промежуток.

Тогда – ничего потрясающего. Сегодня – великолепно во многих, окрепших за шестнадцать лет чертах. Счастье, ощущаемое ею, когда из столицы появляется ценный человек, сказывается в смехе. Ее любовь в немом смехе. Вся ее перемена в утраченном смехе.

И в конце, когда она, забывши все, обнимает его; и когда она... не рыдает, а глотает и вновь глотает и не может перестать и приходится ее успокаивать, и она все же не успокаивается, с невысохшими слезами; и когда сестра стоит рядом с нею; и третья также, все у забора; и когда они через забор устремляют свой взгляд в мир, эти три, и все кончено; и жизнь их клонится во всем грядущем на пустую сторону, и видны их тоской объятые лица: это высокого ранга, захват самых глубин души.

7

И одна сестра, Ольга, стоит также у забора... До этого она прошла через пьесу. Учительница. Девушка, уже не молодая, которая, быть может, тоже задумчиво, тихо, бессознательно глядела на (занесенного из Москвы на краткий срок) случайного друга своей сестры.

Германова имя... не актрисы, но благородного человеческого существа, сияющего здесь. И нечто похожее на стих Фрейлиграта встает:

“Не в силах отвести я взора,

И вечно должен на тебя глядеть”...

Да, ее имя – Германова.

Она из породы Госсен, Бартэ».

304 ...*восторженное отношение критика к Германовой.* – «Любопытно, что самые восторженные слова берлинская критика находит не для Качалова и Книппер, а для Германовой. Все отчеты о берлинских гастроях художественников есть сплошной панегирик ее таланту. С восхищением и преклонением отзывается о ней Альфред Керр, этот тончайший и капризнейший критик современной Германии. Другой видный берлинский критик – Эмиль Фактор ставит вопрос: возможно ли, несмотря на незнание языка, все же уловить самую душу пьесы, и отвечает: “Возможно! Бывают такие художественные моменты, когда даже и на непонятном чужом языке вскрываются глубины в каждом слого. Такое чудо – Германова. Все, что она изображала, можно было понять, невозможно было не угадать. А эта походка, эти плавные движения, это многогранное знание о всем блеске своей женственности. На ней следует учиться, что значит: играть и говорить. Она сидит недвижно на качелях, и слова пробегают через нее, и все ее тело, шевелятся ли ее руки или склоняется ее голова, одна сплошная цепь нежнейших вибраций”. Фактор восторгается дарованием Качалова и Книппер, но отмечает: “они дают лишь играемого ими человека вообще”» (Театральное обозрение. 1921. № 1. С. 6).

305 *Эфрос Н.Е.* В.И. Качалов. Пб., 1919.

- 306 *...что она написала за книгу о Чехове?* – Вероятно, Н.Е. Эфрос имеет в виду сборник «Артисты Московского Художественного театра за рубежом» (Прага, 1922), для которого О.Л. Книппер-Чехова написала свои первые воспоминания о Чехове. Позднее, в 1924 г., в Берлине, в издательстве «Слово» вышло собрание писем А.П. Чехова к ней, которому была предпослана ее статья «Несколько слов об А.П. Чехове». Затем эта статья была переработана ею для первого тома «Переписки А.П. Чехова и О.Л. Книппер», вышедшего в Москве в издательстве «Мир» в 1934 г. Последнее прижизненное издание ее воспоминаний об А.П. Чехове осуществлено в «Ежегоднике МХТ» за 1949–1950 гг.

53

- 307 *Гребенщиков Георгий Дмитриевич* (1883(4)–1964) – писатель, критик, журналист, автор романа-эпопеи «Чураевы». В 1920 г. эмигрировал, в Константинополе присутствовал на спектакле «Качаловской группы», опубликовал в парижской газете «Общее дело» (1920. № 158, 20 дек.) репортаж о гастрольях МХТ и об открытии сезона русской оперы, под названием «Несмотря ни на что!.. (Письмо из Константинополя)»: «В Константинополе – на этой грязной международной толкучке, где никогда не было ни одного приличного (в европейском смысле слова) театрального представления, где считалось неприличным останавливаться для гастролей, нынче, когда отовсюду на Россию смотрят как на бывшую и несуществующую державу, эта самая Россия показывает Константинополю свой Московский Художественный театр с Книппер, Качаловым, Массалитиновым и др.» (цит. по: Славяноведение. 2009. № 4. С. 94). Собирался написать пьесу «Из песни Слово», как он утверждал, «по предложению руководства МХТ», видимо, о ней и идет речь в письме.
- 308 «*Руль*» – ежедневная русская эмигрантская газета, выходила в 1920–1931 гг. в Берлине. Редактировалась лидерами кадетской партии И.В. Гессеном и В.Д. Набоковым.

55

- 309 *...одна фраза в нем, та, за которую М.П. Лилина, по ее словам, готова Вам в ноги поклониться.* – См. коммент. 271 к письму № 45 М.П. Лилиной В.И. Качалову.
- 310 *В последнем своем письме она пишет...* – Это письмо М.П. Лилиной В.И. Качалову и Н.Н. Литовцевой отыскать не удалось.

56

- 311 *...у меня были только две халтуры – два моих личных вечера.* – Один из этих двух вечеров состоялся в мае 1921 г. в Театре на Виноградах в Праге, Качалов исполнял отрывки из «Смерти Иоанна Грозного», «Анатэмы», «Гамлета», «Братьев Карамазовых», читал стихи А. Пушкина, Ф. Тютчева, А. Блока, Н. Гумилева, А. Мицкевича, М. Волошина.
- 312 *...только с приезда Подгорного.* – Н.А. Подгорный приехал в Берлин 9 декабря 1921 г.
- 313 *...я ношу перевернутый деллосовский фрак...* – Деллос – известный в Москве французский мужской портной, шивший и для Художественного театра.
- 314 *...в Берлине – нам не везет...* – В Берлине группа выступала с 28 ноября 1921 г. по 1 января 1922 г. на сцене Theater in der Königgrätzerstrasse, а со 2 по 15 января на сцене Deutsches Künstlertheater. За время, прошедшее от начала гастролей до момента написания письма, было сыграно 29 спектаклей. Вместе с февральскими гастрольями (с 4 по 19 февраля 1922 г.) всего в Берлине было сыграно 57 спектаклей.

315 *С 15 января едем в Копенгаген и Стокгольм – до 5 февраля.* – Гастроли в копенгагенском Dagmartheatret продолжались с 17 по 31 января 1922 г. (8 спектаклей), в середине этого периода было сыграно 5 спектаклей в стокгольмском Kungliga Dramatiska Teatern (23–27 января 1922 г.).

«Художественники в Дании. Гастроли артистов Московского Художественного театра проходят в Копенгагене с совершенно исключительным успехом.

Датское общество оказало художественникам восторженный прием. На границе Дании артисты были встречены группой представителей датских газет и художниками. Журналисты интервьюировали всех членов труппы, производились зарисовки. В Копенгагене артистов приветствовала многочисленная делегация, составленная из выдающихся представителей искусства, литературы и общественности. Делегация, между прочим, настояла на том, чтобы артисты считали себя гостями датчан, и не позволили им поселиться в гостиницах. Артистов развезли по частным домам, где их ожидало радушно гостеприимство.

Первым спектаклем шел “Вишневый сад”. Все спектакли проходят при переполненном зрительном зале» (Экран. 1922. № 21. 14–21 февр. С. 17).

57

316 *Париж не советуем.* – «Качаловская группа» в Париже не выступала.

317 *Пишу последнее письмо.* – В письме, адресованном В.И. Качалову, но обращенном ко всей группе в целом (и датированном по этой самой телеграмме Подгорному [после 18 января 1922 г.]), Вл.И. Немирович-Данченко не отменяет своих предыдущих требований и не стремится никак успокоить Качалова в его опасениях. Кроме того, он решительно отказывается принимать во МХАТ всю группу целиком с ее сложившимися спектаклями так, как на этом настаивали И.Н. Берсенев, Н.Н. Литовцева и другие: «Другое важное обстоятельство, подчеркнутое во всех трех полученных мною письмах, и от Вас, и от Нины Николаевны, и от Берсенева: это что Художественный театр должен принять всю группу. Что только при этом все вы можете быть полезны.

Тут уже есть недоразумение, странное настолько, что я готов упрекнуть Подгорного в не совсем точной информации.

Вы все как будто думаете, что главное – мы тут устали, и если бы те спектакли были на более или менее значительное время сняты и заменены или по крайней мере перебиты спектаклями вашей *группы*, то дело Художественного театра было бы спасено. То есть что, главное, у нас недостает сил для того, чтобы играть семь спектаклей в неделю.

Это не так. Да, мы здесь не можем играть больше 3–4 спектаклей, потому что нет сил. Но мы и не стали бы играть больше, если бы, даже при наличии сил, самые спектакли не были на высоте.

Наш художественный термометр показывает сейчас очень хорошую температуру. Может быть, даже не по достижениям, а по стремлению, по *волевой энергии*. И мы предпочтем совершенно изменить физиономию Х.т., чем заполнить его спектаклями, не отмеченными этой волевой энергией.

И когда мы хотим, чтобы здесь были Качалов, Германова, Книппер, Берсенев, Массалитинов, Павлов, Тарасова, Тарханов, Крыжановская, Бакшеев и т.д., Литовцева, Александров, – то хотим усилить и расширить работу в этом направлении, а вовсе не перенести в Москву «Три сестры», «Дядю Ваню», «Карамазовых» и т.д. Признаться, нам это и в голову не приходило. Если «Три сестры» и «Дядя Ваня», как, может быть,

и весь Чехов, сейчас совершенно не ко времени, то их ставить не будем. А если будем, то в наилучшем составе, не считаясь с тем, как пьесы шли в вашей группе. Вообще, мы рассчитываем на членов труппы, а не на ее спектакли.

Художественному театру сейчас ни одна группа как целое не нужна: ни 1-я студия, ни 2-я, ни 3-я, ни 4-я, ни музыкальная, ни ваша. Нужны их лучшие силы. <...> А на что вам быть 5-й студией? Не понимаю. Именно первая группа и нуждается в вас. Надо пополнить первую, “стариковскую”, группу. <...>

Вообще, такую постановку вопроса: возвращение в театр только целой группой я, хотя и со смущением, но должен *решительно отклонить*.

Искусство русское может быть спасено не двадцатью или сотней *хороших* театров, а *одним великолепным!* И вас призывают создавать этот один великолепный, а не расползаться студии или группы Художественного театра» (*Немирович-Данченко В.И.* Театральное наследие. Т. 2. С. 642–643).

- 318 ...*помогаешь Кире нянчить внучку...* – Алексеева-Фальк Кира Константиновна (1891–1977) – дочь К.С. Станиславского, художник, переводчик, хранитель Дома-музея К.С. Станиславского; Барановская (урожд. Фальк) Кирилла Романовна (1921–2006) – ее дочь, внучка К.С. Станиславского и М.П. Лилиной.
- 319 ...«*Ревизор*», «*Мудрец*» и «*Нахлебник*» с «*Провинциалкой*»... – В этих спектаклях М.П. Лилина и О.Л. Книппер-Чехова в очередь играли роли Анны Андреевны, Турусиной и Дарьи Ивановны (в «Нахлебнике» не участвовали).
- 320 ...«*На дне*» не играют, потому что нет *Настеньки*, «*Царя Федора*» – потому что нет *Царицы*. – Настя в «На дне» М. Горького и царица Ирина в «Царе Федоре Иоанновиче» А.К. Толстого – роли О.Л. Книппер-Чеховой.
- 321 В 1922 г. К.Ф. *Невярковская* уехала из России в Польшу.
- 322 *Гиацинтова Софья Владимировна* (1891–1982) – актриса, режиссер, в МХТ с 1910 г., с 1924 г. – актриса МХАТа Второго, вторая жена И.Н. Берсенева.
- 323 *Халютин Софья Васильевна* (1875–1960) – актриса, педагог, в труппе МХАТа с 1898 по 1950 г.
- 324 *Гремиславский Валерий Иванович* – сын И.Я. Гремиславского, участник «Качаловской группы».
- 325 *Муся* – возможно, *Жданова Мария Александровна*.
- 326 ...*Ваша Ада...* – А.К. Книппер (1895–1989?) и ее дочь *Ржевская Марина Борисовна* (1921–1989), внучатая племянница О.Л. Книппер-Чеховой.
- 327 *Ф.В. Шевченко* и ее дочь *Шевченко Фаина Александровна* (1921–2000).
- 328 Сын *О.В. Баклановой* и ее мужа В.Э. Цоппи, *Цоппи Владимир Владимирович* (1922–?), с детства страдал тяжелыми болезнями – ДЦП, эпилепсия, отставание в развитии, был отдан няне Н.С. Дефендовой, вместе с ней в 1929 г. уехал в Италию, больше никогда не видел мать.
- 329 *Е.Б. Вахтангов* умер от рака желудка 29 мая 1922 г., через неделю после возвращения «качаловцев» в Москву.
- 330 *Судаков Илья Яковлевич* (1890–1969) – актер, режиссер, с 1916 г. во Второй студии, с 1924 г. – во МХАТе; имеет в виду одна из его сестер: *Гончарова Александра Яковлевна* (1897 – после 1947) или *Лаубе Анастасия Яковлевна* (1898 – после 1947), работала бухгалтером в Малом театре.

- 331 *Еланская Клавдия Николаевна* (1898–1972) – актриса, в 1920 г. принята во Вторую студию, в труппе МХАТа до конца жизни.
- 332 *Сулержицкая (урожд. Поль) Ольга Ивановна* (1878–1944) – пианистка, концертмейстер МХТ и Первой студии, жена Л.А. Сулержицкого.
- 333 *...Настеньку-портниху.* – Видимо, имеется в виду одна из портних-одевальщиц Художественного театра.
- 334 *Дмитревская Любовь Ивановна* (1890–1942) – актриса, в МХТ с 1906 по 1924 г., сначала как сотрудница и ученица Школы, затем в Четвертой студии (Реалистический театр).
- 335 *Красковская Татьяна Васильевна* (1887–1943) – актриса, в 1901–1904 гг. ученица Школы МХТ и сотрудница, с 1911 г. и до конца жизни в труппе МХАТа.
- 336 *Добровольский Владимир Николаевич* (?–1930) – актер-статист, организатор народных сцен, во МХАТе с основания театра до конца жизни.
- 337 *Бebutова Мария Леонтьевна* (1887–1973) – актриса, во МХАТе с 1907 по 1930 г.
- 338 *Михайлов (наст. фам. Лопатин) Владимир Михайлович* (1861–1935) – актер, во МХАТе с 1912 г. до конца жизни.
- 339 *Сураварди (Суроварди, Сухраварди) Хасан Шахид* (1890–1965) – пакистанский поэт, историк, педагог, дипломат, общественный деятель, основатель пакистанского Пенклуба. В 1916 г. оказался в России, участвовал в подготовке неосуществленного спектакля МХТ «Король темного чертога» Р. Тагора в переводе Ю. Балтрушайтиса (в Музее МХАТа, в архиве «Качаловской группы» есть программка от 4 июня 1920 г. спектакля «Король темного чертога» с Германовой, Шаровым, Крыжановской, Греч, Комиссаровым и Массалиотиновым. Музыка Ф.А. Гартмана (у рояля автор). Грузинский клуб (город не указан, возможно Боржом). Более никакой информации об этом или о других представлениях не найдено. Постановка была осуществлена позднее Пражской группой артистов МХТ во главе с М.Н. Германовой и снова с участием Сураварди). В 1920 г. встретился в Тифлисе с «Качаловской группой» и присоединился к ней. В.В. Шверубович пишет: «На заключительном сезонном общем собрании группы его решили включить в нашу группу. Когда наши “маркисты” (Павлов, Греч, Васильев), взволновавшись, так как это в какой-то степени било их по карману, спрашивали: “В качестве кого же будет этот индус работать?” – им ответила не Германова, которой следовало ответить, а Ольга Леонардовна: “В качестве интеллигентного человека”. А моя мать добавила: “В качестве нашей художественной совести”» (*Шверубович В.В.* Указ. соч. С. 276). Расставшись с группой, Сураварди воссоединился с ней в Софии или месяцем позже в Загребе, участвовал в постановке «Гамлета». Близкий друг М.Н. Германовой.
- 340 *...Вашей племянницы Оли Яроши...* – Имеется в виду *О.К. Чехова*, по мужу – Яроши.

60

- 341 *...Ваше прекрасное письмо.* – Письмо не обнаружено.

61

- 342 *Таманцова Рипсимэ Карповна* (1889–1958) – во МХАТе с 1919 до 1957 г., помощник режиссера, секретарь К.С. Станиславского и секретарь Дирекции МХАТа.
- 343 *Тю* – персонаж пьесы К. Гамсуна «Драма жизни», старик, символизирующий неумолимую справедливость. Роль Н.А. Подгорного.

- 344 ...когда пришло Ваше письмо... Речь идет о том же самом жестком письме Вл.И. Немировича-Данченко В.И. Качалову, цитированном выше, см. коммент. 317.
- 345 *Ракитин (наст. фам. Ионин) Юрий Львович* (1882–1952) – актер, режиссер, работал в Товариществе новой драмы и в Студии на Поварской под руководством Вс.Э. Мейерхольда, в труппе МХТ с 1907 по 1911 г., затем перешел в Александринский театр, с 1920 г. в эмиграции, с 1921 г. жил и работал в Югославии.

Опубликовал «Открытое письмо артистам Художественного театра» в парижской газете «Общее дело» (1921. № 526. 27 дек.):

«Дорогие друзья, артисты Московского Художественного театра!

Памятуя нашу старую дружбу и ваши симпатии ко мне, как бывшему товарищу-артисту вашего славного театра, я беру на себя смелость сказать вам несколько слов о том, что в настоящую минуту всех нас волнует и мучает, о вашем возвращении туда, в Москву, на родную сцену, в объятия дорогих Константина Сергеевича, Владимира Ивановича и других, бесконечно близких нам всем людей.

Ваше решение, когда вы прочтете эти строки, уже созреет. Вы будете стоять уже перед свершившимся фактом. Я не смею думать, что вы поступите опрометчиво. Вами все уже будет взвешено и за и против; но, тем не менее, я позволяю указать вам на одно обстоятельство. Ведь вы, господа, не только артисты, но и люди, вы – граждане. Совершив свое триумфальное шествие от берегов Колхиды и Босфора, вплоть до самого Балтийского моря, принимая восторги и овации не только восторженных иностранцев, но и русских эмигрантов, которые с восторгом смотрели на вас как на непримирившихся, как на протестантов, принимая не только овации их, но и слезы их, слезы умиления о дорогом прошлом, которое вы принесли им с собою, – вы взяли на себя известное огромное обязательство, огромный долг – он выше звания артистов Художественного театра – и вы изменить ему не можете. Вы венец всей русской эмигрантской интеллигенции. Вы ее олицетворение. Вы не только Василий Иванович Качалов, Ольга Леонардовна Книппер-Чехова, Мария Николаевна Германова – нет, вы еще нечто другое, большее, вы еще наше сердце – Родная Москва. С вами связаны образы милого далекого. Вы – это мы сами на экране жизни. Тузенбахи, Андрюши Прозоровы, Вершинины, дяди Вани – вы покидаете нас в такую минуту.

Уйдя от нас в ту сторону, вы этим самым отнимаете у нас последнюю надежду на торжество правды, о которой вы говорили нам, когда рассказывали о небе в алмазах, о том, что все зло уйдет, что люди будут прекрасными и музыкальными, что наступит торжество добра и правды, и что мы когда-нибудь отдохнем вместе с вами, милыми Соней, дядей Ваней, доктором Астровым и Еленой Андреевной. Эти слова, произносимые вами по всему беженскому фронту, по которому вы так триумфально проследовали и который молился на вас, эти слова, господа Художественный театр, обязывают. Вы хотите теперь сразу уничтожить все, что сделано, посеяно вами, хотите первыми сдаться и этим подчеркнуть, что борьба безнадежна и все кончено.

Нет – это не так. Вы скажете, что там, за этой страшной чертой водораздела, другие, более вам близкие души. Они-де вас ждут, томятся и плачут... да, но они уже не те – вы их не согреете, там уже помочь нельзя, там можно только рыдать и безнадежно молить о пощаде... Там вас не услышат. Земля там больше не родит, там нет даже цветов, есть навоз, мерзость запустения и торжество пришедшего Хама. Неужели же вы верите, что снова услышите воркование голубей – в «Трех сестрах» и пение сверчка в

«Дяде Ване», неужели вы надеетесь найти ваши уборные, ваши фойе. – Они все те же, но и не те – Дух Божий отлетел оттуда, и вдохновение иссякло. В клетке, куда брошена краюха хлеба, жить нельзя, когда вокруг голод и муки... Я знаю, что мои слова, может быть, разбередят и без того вашу больную рану. Но пишу вам, чтобы сказать: крепитесь. Не задувайте светильника, подобно евангельским девам. Не знает никто, когда придет жених: молодая Новая Россия, а она уже идет; – она близко. И теперь вы хотите оставить эту Россию, которая протягивала к вам свои руки, худые, грязные, но честные руки. Вы хотите предать их мечты, обратить все в безнадежность. Недаром писалось о вас, что вы русские дипломаты и защитники Русской Идеи. Неужели вы втопчете ее в во славу Интернационала? Кто может отнять у вас звание артистов Художественного театра, который создали вы сами – разве вам это звание дал Ленин или Луначарский? Станиславский и Немирович-Данченко слишком умные люди с чутким сердцем, чтобы лишить вас того, на что вы имеете право своим талантом и трудом. Помните, господа, что звание Российского гражданина и честного человека в будущей России будет выше всякого другого звания, а мы все хорошо знаем, какого театра вы артисты, и ваши имена навек связаны со святыми для нас, русских, словами – Художественный театр, Чехов, Москва. Не вплетайте новых лавр в торжество негодяев из 3-го Интернационала и палачей нашего великого Русского Искусства.

Храни вас Бог, дорогие друзья, где бы вы ни были. Неизменно ваш искренно старый друг, режиссер бывш. Императорских театров и Национального Белградского театра.

Юрий Ракин».

- 346 *Писал к Вас. Качалову – Ал. Койранский...* – Письмо не обнаружено.
- 347 *...письмо Марии Петровны [Алиной] В.И. Качалову.* – Письмо не обнаружено. Возможно, в связи с резкостью содержащихся в нем высказываний оно было уничтожено.
- 348 *...письма: Ваши к Вас. Ив. [Качалову] (еще до моего отъезда)...* – В.И. Немирович-Данченко писал В.И. Качалову 17 июля 1921 г., затем 13 октября и 22 ноября того же года. Подробно об их переписке см. коммент. 252 и 254.
- 349 *...Конст. Сергеевича к Ольге Леонардовне...* – Письмо не обнаружено.
- 350 *Юргенс Александр Александрович* – репетитор приемного сына В.И. Немировича-Данченко Михаила.
- 351 *Мостовенко Павел Николаевич (1881–1937)* – революционер, советский государственный и партийный деятель. В 1921–1922 гг. – на дипломатической работе, полпред РСФСР в Чехословакии и Литве. Впоследствии репрессирован.
- 352 *Каменев (наст. фам. Розенфельд) Лев Борисович (1883–1936)* – советский государственный и партийный деятель, член Политбюро ЦК РКП(б), с 1918 по 1926 г. председатель Моссовета, к Каменеву не раз обращались за помощью ученые, писатели. Репрессирован.
- 353 *Енукидзе Абель Софронович (1877–1937)* – советский государственный и партийный деятель, возглавлял комиссию ЦИК по руководству ГАБТом и МХАТом до 1935 г. Репрессирован.
- 354 *Фин* – неустановленное лицо.

- 355 *Подобед Порфирий Артемьевич (1886–1965)* – актер и режиссер кино, управляющий делами МХАТа, с 1921 по 1926 г. выполнял в театре многообразные хозяйственные и административные обязанности.

- 356 *Прошу вас принять мой прощальный привет.* – «Качаловская группа» закончила берлинский сезон 19 февраля, после этого распад ее стал очевиден. Другой вариант черновика этого письма опубликован в книге В.В. Шверубовича (С. 380–382).
- 357 *Иван Орлов умер от «испанки», массовой пандемии гриппа, 14 февраля 1922 г. и был похоронен на Ново-Софийском кладбище в Берлине. В.В. Шверубович пишет: «Это была первая смерть в нашей группе. До сих пор мы только пополнились, а Ваня открыл счет смерти. Жалко было его безумно. И грубоват он был, и простоват, но уж так предан театру вообще и нашей группе в частности, как, вероятно, никто другой. Вот и не пришлось ему поставить к стенке наших “контриков”, как он в пьяном виде грозился иногда. Да никогда он этого и не сделал бы, был он добрый и благожелательный к людям человек. На похоронах его собралась не только вся наша группа с чадами и домочадцами, но и еще человек сорок-пятьдесят друзей нашей группы, в том числе и несколько работников Советского полпредства. <...> поминки были последним нашим общим собранием. Во время его было сказано все самое главное, было окончательно выяснено, кто возвращается и кто нет. Морально группа кончилась. Спектакли ее продолжались и в Берлине (полностью), и в Лейпциге, и в Дрездене, и в Сопоте, и в Прибалтике – отдельными спектаклями и малыми группами, а весной опять всей труппой в Скандинавии, но ничего уже не репетировали, ничего не готовили, никаких планов совместной работы не строили.*

Смерть Вани Орлова была смертью, которая не объединила семью, а завершила ее распад. Все было ясно, спорить больше не о чем» (*Шверубович В.В. Указ. соч. С. 367*).

- 358 *Возвращаемся в Москву 15 апреля 1922 года...* – В эти дни в Москве вышла статья-фельетон «Возвращение Одиссеев» за подписью Жак Желтухин: «Через моря и горы, сквозь бесчисленные границы и паспортные ущелья, мимо консулов и полицейских префектов, в одиночку и группами.

Едут.

Пробираются назад – в ранее покинутую голодную Совдепию, а ныне в желанную, нужную Советскую Россию, в столицу ее, увешанную красными гербами и вывесками, пропахшую дымом “буржук”, изукрашенную развалинами домов, афишами всяких “истов” и НЭПом.

Плывут – кто легально, шумно, рекламно, кто тихо, ползком. <...>

Через Латвию громыхает объемный рыдван художественников. “Три сестры” воплощают наяву двадцатилетние вздохи на сцене:

– В Москву, в Москву!

“Дядя Ваня” бредет к Камергерскому переулку. Там... мы отдохнем и увидим небо в алмазах! <...>

Это короткое сакраментальное “научитесь!”, которого до обидного мало у русских артистов, должны они усвоить у своих беженских товарищей.

В этом будет несомненная польза возвращения русских актеров из-за границы, а следовательно, и пребывания их там.

Что же касается урона театру российскому из-за отсутствия их в течение пары лет, то, гм-гм... так ли он велик?

В иных случаях он даже – вы подумайте! – способствовал прогрессу. Мы разуме-ем случаи те, когда “не было бы счастья, да несчастье помогло”.

Например: по совести говоря – если не уехали бы главные столпы Художественного театра – расцвели бы так пышно его сорок сороков студий, возымели бы они такую славу по Москве и такую власть в самом театре?

А посему, и еще по двадцать одной причине, Москва не встретит беглецов ни руганью, ни упреками, а добродушно буркнет:

– Пожалуйте. Чего уж там!» (Экран. 1922. № 26. 21 марта. С. 10).

- 359 *Обещали вернуться в Россию, но не поехали: Берсенева, Тарханов, Орлова.* – Намерение всех троих было твердо, и все они немного позже вернулись в Москву и соединились с МХАТом в том же 1922 году.

65

- 360 *...оттянуть наш отъезд в Москву – на срок приблизительно до 8–10 мая.* – Так и вышло – группа под руководством Н.А. Подгорного двинулась в Москву 16 мая 1922 г. из шведского города Мальмё.

66

- 361 *Комиссаржевский Федор Федорович (1882–1954)* – режиссер, педагог, теоретик театра, один из основателей, пайщик и режиссер Драматического театра В.Ф. Комиссаржевской, работал в Большом театре, оперном театре Зимина, в 1919 г. эмигрировал, жил в Англии и США.
- 362 *...«хуверовская» посылка.* – В 1921–1923 гг. американская благотворительная организация во главе с американским президентом Гербертом Гувером (Хувером) активно помогала голодающей России, в том числе содействовала частным лицам Америки и Европы в пересылке в Россию продуктовых и промтоварных передач, которые и назывались в обиходе *хуверовскими посылками*.
- 363 *...она написала об этом Н.Е. Эфросу...* – Письмо обнаружить не удалось.

67

- 364 *Глазунов Александр Константинович (1865–1936)* – композитор, дирижер, музыкальный деятель, профессор Петербургской консерватории, в 1907–1928 гг. ее директор. С 1920 г. наездами за границей, с 1928-го – постоянно.
- 365 *Ганзен Цецилия Генриховна (1897–1989)* – пианистка, в 1921 г. вместе с мужем уехала из России.
- 366 *Боровский Александр Кириллович (1889–1968)* – пианист, профессор Петербургской консерватории, с 1920 г. в эмиграции.
- 367 *Лешетицкая (Лешетицкая-Долинина, Лешетицкая-Воскресенская) Тереза (наст. имя Елизавета) Федоровна (1873 – после 1942)* – певица, педагог по вокалу, преподаватель Петербургской консерватории с 1904 по 1922 г., далее в эмиграции.

68

- 368 *Театр готовится [к] поездке на год [в] Америку и Англию.* – Зарубежные гастроли МХАТа обсуждались давно, в том числе на самом высоком государственном уровне, и

судьба «Качаловской группы» была одной из карт в этом пасьянсе. «Когда, в хлопотах о Подгорном, я спросил, в каком положении вопрос о *поездке театра*, то мне ответили, что это зависит от многого и, между прочим, от того, “как ведут себя ваши артисты в смысле белогвардейщины”...», – писал Вл.И. Немирович-Данченко (Театральное наследие. Т. 2. С. 636).

В обсуждении слухов о «белогвардейщине» принимала участие и пресса: «В.И. Качалов в Праге. По имеющимся у нас заслуживающим всяческого доверия сведениям, талантливый артист находится в настоящее время в Праге. Кстати сказать, все слухи о “белогвардействе” артиста, о якобы произнесенной им приветственной речи перед Деникиным являются досужей сплетней. К.С. Станиславский имеет от Качалова из деникинского “рая” письмо, где артист пишет, что он рвется всей душой в Москву, застрял же он в Харькове исключительно благодаря внезапности налета белых и невозможности гражданской эвакуации» (Вестник театра. 1920. № 63. 4–9 мая. С. 12).

69

369 *...бережно довели Принца Датского на родину...* – Речь идет о гастролях группы в Дании со спектаклем «Гамлет».

70

370 *...ввиду постигшей нас всех неудачи...* – Что за неудача, выяснить не удалось. В.В. Шверубович описывает последние гастроли в конце апреля – начале мая 1922 г. в Швеции – Стокгольме и Мальмё – как вполне успешные.

371 *«Сначала отдайте 5 рублей, которые Вы у меня взяли на белую жилетку».* – А.П. Чехов «Свадьба»: *«Ять. Я ничего... Я ведь... Не понимаю даже... Извольте, я уйду... Только вы отдайте мне сначала пять рублей, что вы брали у меня в прошлом году на жилетку пике, извините за выражение. Выпью вот еще и... и уйду, только вы сначала долг отдайте».*

372 *«Кто кому хорошего не сделал, тот и плохо поступил».* – М. Горький «На дне»: *«Лука (смирненно). Я ведь – ничего! Я только говорю, что, если кто кому хорошего не сделал, тот и худо поступил...»*

373 *...всем привет самый сердечный, если почему-нибудь не удастся проститься со всеми как следует.* – Переписка Качалова с оставшимися за границей артистами «Качаловской группы», особенно с П.Ф. Шаровым, длилась после расставания. Невернувшиеся продолжали чувствовать себя частью и распавшейся «группы», и Художественного театра:

Артисты бывшей «Качаловской группы» – В.И. Качалову

7 ноября 1922 г.

Берлин

Дорогой наш Василий Иванович!

В твоём лице мы обращаемся ко всем членам нашей бывшей группы и считаем необходимым довести до вашего сведения следующее: дело в том, что, как вам известно, нашей группой по инициативе Директора Розе был дан в Копенгагене спектакль, сбор с которого должен был пойти на подарки артистам МХТ, находящимся в трудном положении в Москве. Но подарки эти в Москву своевременно отправлены г-ном Розе не были – деньги находились на хранении в Бисмарк-театре, а наши московские товарищи из Москвы уехали за границу.

На наш запрос, сделанный через г. Гроссмана директору Розе, – как он находит справедливым поступить с собранными деньгами – мы получили на днях следующий ответ: «Так как театр из Москвы выехал и отправился в обеспеченное американское турне, а часть бывшей группы в это турне не попала и находится в неопределенном материальном положении (некоторые из них едут в Москву, не имеют денег на дорогу и на покупку самого необходимого), то он, т.е. г. Розе, считает справедливым предоставить часть денег в распоряжение этих лиц. Кроме того, он очень приветствует наше предложение послать из этой же части денег посылки в Москву – Халютиной, Ждановой, Михайлову и Немировичу-Данченко – что мы и сделали.

Остальные деньги (800 датских крон) Розе оставляет в своем распоряжении для уже купленной фарфоровой вазы К.С. Станиславскому в благодарность и память спектаклей нашей группы в Копенгагене.

Шлем Вам сердечный привет, желаем радостей и удачи, целуем вас.

P.S. Следующие Ольге Леонардовне, Нине Николаевне и Василию Ивановичу деньги за костюмы – переданы М.Б. Коган.

Сбор с Копенгагенского спектакля 2342.70 датских крон.

Ваши:

*Петр Шаров, П. Павлов, В. Орлова,
В. Васильев, И. Берснев, М. Тарханов*

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 1389

72

- 374 *После поездки в Швецию...* – Спектакли в Швеции – в Стокгольме, Гётеборге и Мальмё игрались с 23 по 27 января, а затем с 18 апреля по 3 мая, перед самым отъездом в Россию.
- 375 *Бокшанская (урожд. Нюрнберг) Ольга Сергеевна* (1891–1948) – секретарь дирекции МХАТа и личный секретарь Вл.И. Немировича-Данченко с 1919 г. Приехала из Москвы в Берлин незадолго до отъезда группы в Копенгаген. В Берлине в 1921–1923 гг. жил отец Бокшанской, С.М. Нюрнберг. Судя по всему, возвращалась в Россию вместе с «качаловцами».
- 376 *Хлопочу перед Вами за Л.Д. Леонидова <...> 3-летней поездки.* – Л.Д. Леонидов действительно принял активное участие в организации и проведении зарубежных гастролей МХАТа в 1922–1924 гг.

73

- 377 *Еще сегодня в 2 часа дня у меня не было паспортов и билетов.* – В.В. Шверубович отмечает: «Ведь надо учесть, что это не теперешнее время, когда почти в каждом большом городе, уж не говоря о столицах, есть консульские отделы Советского Союза; тогда это (переезд в РСФСР) была сложная и рискованная экспедиция. Получить визы для выезда из страны, в которой находишься, транзитные визы (через Германию, Польшу, Литву и Латвию – другого пути не было), въездную визу в РСФСР надо было на паспорт. А для этого надо было иметь его. Надо было иметь российское советское гражданство. А мы его потеряли. Ведь не могли же мы въехать в Советскую Россию с грузинским удостоверением личности, выданным не существовавшим уже правительством, на

которое нам до сих пор благодаря умелости Л.Д. Леонидова ставили визы и прописки» (Шверубович В.В. Указ. соч. С. 333).

- 378 ...должны быть в Москве 22... – В Летописи жизни и творчества К.С. Станиславского описано: «Май 21. Днем вместе со всей группой МХАТ встречает в театре возвратившуюся из-за границы “Качаловскую группу”» (Виноградская И.Н. Жизнь и творчество К.С. Станиславского: Летопись. Т. 3. С. 201). Т.е. «качаловцы» вернулись в Москву 21 мая 1922 г., в субботу, на день раньше того, что предполагал Подгорный. В воспоминаниях Шверубовича между тем отмечено, что никакой торжественной встречи ни на вокзале, ни в театре не было, с вокзала актеры, встреченные немногими друзьями и родственниками, быстро разъехались по домам.

Приложение

- 379 Н.А. Подгорный. *Воспоминания*. (1919). – Дата в скобках, вероятно, указывает на год написания воспоминаний, т.е. вскоре после возвращения Н.А. Подгорного в Москву, в том же 1919 г. При публикации опущен эпизод, связанный со злоключениями Подгорного на фронте по пути в Москву, к «Качаловской группе» не относящийся.
- 380 ...2-го июня двинулись на Харьков. – Н.А. Подгорный указывает дату по новому стилю.
- 381 Люксембург Роза (1871–1919) – деятель революционной левой социал-демократии, теоретик марксизма, одна из основателей коммунистической партии Германии. Вместе с Карлом Либкнехтом была убита конвоиром по дороге в тюрьму Моабит в январе 1919 г. Тело было найдено почти полгода спустя, и похороны состоялись 13 июня 1919 г.
- 382 ...город действительно занят отрядом офицеров Дроздовского полка. – Подразделение Добровольческой армии, состоявшее под именным шефством генерал-майора М.Г. Дроздовского, после его смерти в январе 1919 г. переименованное во 2-й Офицерский генерала Дроздовского стрелковый полк.
- 383 Агапеев Владимир Петрович (1876–1956) – генерал-лейтенант штаба Добровольческой армии.
- 384 Тихомиров Николай – помощник И.Я. Гремиславского, брат его жены. Несколько раз упоминается в воспоминаниях В.В. Шверубовича, но лишь в связи с российским периодом поездки.
- 385 Адвокат Потоловский – неустановленное лицо.
- 386 Таубе Рудольф – секретарь В.И. Немировича-Данченко в послереволюционные годы, в начале 1920-х гг. эмигрировал.
- 387 Астаров Александр Семенович (1890–1956) – актер, впоследствии в рижском Русском театре. В спектаклях «Качаловской группы» в 1920–1922 гг. играл небольшие роли в «У жизни в лапах», «У врат царства», «Потопе», «На всякого мудреца довольно простоты», Татарина в «На дне», Чтеца в «Братьях Карамазовых», Марцелла в «Гамлете». В.Н. Астарова (возможно, жена) тоже принимала участие в спектаклях в эпизодических ролях.

В.Г. САХНОВСКИЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ (1926–1945)

Театральный роман в письмах и дневниках.

Приложение: Дело № 3458

Публикация, вступительная статья и комментарии В.В. Иванова

Творческое наследие Василия Григорьевича Сахновского (1886–1945), режиссера, театроведа, педагога, – большая историко-научная тема, к которой современное театроведение только подступает.

В четвертом номере нашего альманаха был опубликован большой свод документов 1910–1920-х гг., связанных как с его работой в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской, так и с театральной рефлексией, захватывающей широкий круг исторических и актуальных проблем. Замыкала раздел подборка документов, раскрывающая обстоятельства ареста, ссылки и освобождения Сахновского (1941–1942).

Представленная здесь публикация писем и дневников охватывает период с 1926 по 1945 г. и сосредоточена на работе Сахновского в Художественном театре. Иногда она хронологически пересекается с «Письмами из ссылки»¹ и дополняет их новыми материалами, в том числе и Следственным делом Сахновского, публикуемым в Приложении.

* * *

Ветвистую родословную Сахновских в полной мере восстановить уже невозможно. Документ, содержащий генеалогическое древо, был арестован вместе с В.Г. Сахновским 4 ноября 1941 г. и, в отличие от многих других личных документов, не возвращен и в архивах ФСБ не сохранился.

Род Сахновских в литературе упоминается с начала XVII в. как казацко-старшинский. Истоки его в Черниговщине. Род внесен в VI часть Родословных дворянских книг Черниговской и Харьковской губерний. У его истоков стоит Григорий Сахненко, миргородский полковник, участник Переяславской рады. Богдан Хмельницкий отправлял его с посольством в Россию к Алексею Михайловичу Романову. Григорий Сахненко сделал много для воссоединения Украины с Россией. Его сын Василий (1620–1681) – городской атаман Менска, Черниговской губернии. Фамилию – Сахновский и нетитулованное дворянство российское получил сын Василия Игнатий (1657–1733), приведший Петру I под Полтаву полк менских казаков. В 1709 г. он был утвержден во дворянстве Петром I «за показанную верность в настоящей измене бывшего гетмана Мазепы», произведен в генералы. Тогда же ему были пожалованы Петром и два сельца, одно из которых стало родовым именем – Сахновка в Черниговской губернии. В 1732 г. Игнатий принял монашество. Хотя в роду Сахновских было немало священнослужителей, но в основном его представители служили империи оружием, временами достигая чинов немалых.

Так, участник суворовских походов Михаил Акимович Сахновский (1743–1810) дослужился до статского советника и должности черниговского вице-губернатора. Порой Сахновские заключали брачные союзы с отпрысками других знатных казацко-старшинских родов (Забело, Сангурские).

Деда Василия Григорьевича – Андрей Григорьевич Сахновский (1793–?), окончив кадетский корпус (1807), отдал себя военной службе. В 1830 г. в чине подполковника был награжден высшей военной наградой Российской империи: кавалер ордена Святого Георгия IV степени. Участвовал в обороне Севастополя (1854–1855), в боях на Кавказе и Русско-турецкой войне, подавляя восстание Ярослава Домбровского (1863). Получил от императора Николая I майорат в Ломжинской губернии Царства Польского. Дослужился до звания генерал-майора. Был женат на графине Юзефе Яковлевне Комаровской (1822–1858). Прожил почти сто лет.

Отец – Григорий Андреевич (1849–1922) – воспитывался в полоцкой военной гимназии, окончил Политехникум в Карлсруэ и продолжил карьеру как военный инженер-путеец на службе Российской империи, прокладывая железные дороги в Румынии, Болгарии и Бессарабии в период Русско-турецкой войны (1877–1878), затем Закаспийскую и Виндовскую (Рижскую) железные дороги. У него не было именина, ни родового, ни благоприобретенного*, о чем свидетельствует личное дело В.Г. Сахновского в архиве Московского университета (отцовский майорат передавался по наследству только старшему сыну)

Мать Василия Григорьевича – Александр Васильевна Орешникова, дочь купца III гильдии Василия Павловича Орешникова. Ее брат – Алексей Васильевич Орешников (1855–1933), известный нумизмат, хранитель Исторического музея. Любитель театра, он был знаком с М.Н. Ермоловой, О.О. Садовской, А.А. Яблочниковой, А.А. Бахрушиным.

Сахновский вспоминал о том влиянии, которое оказал на него родной дядя: «<...> увлечение литературой, стариной, а потом театром, даже выбор филологического факультета, – были результатом долгих, но, увы, редких бесед с ним <...>»².

Как начальник железнодорожной станции Дорогобуж Московско-Брестской железной дороги, жил в «казенном доме». Вероятно, служба предполагала жизнь при станции, а не где-то в стороне. Впрочем, В.Г. Сахновский вспоминает детство и как «жизнь инженеров», и как «усадебную жизнь», вероятно, в имении у деда. Слово «театр» мальчик впервые услышал не в Дорогобуже, где театра просто не было, а в Брест-Литовске, где в шестилетнем возрасте он увидел в городском саду «людей с накрашенными лицами, в пудренных париках и

* Но, как видно из дневниковых записей Сахновского, к «благоприобретенному» имению его отец стремился долго и упорно, копя деньги. Вероятно, уже после поступления сына в университет купил имение в Кролевце, Черниговской губернии. Возможно, на то у него были генеалогические соображения. Во-первых, род Сахновских был укоренен именно в Черниговской губернии. А во-вторых, Кролевец, основанный в самом начале XVII в., хотя и был назван в честь польского короля Сигизмунда III, захватившего эти земли, но присоединен к России Богданом Хмельницким (1654), не без участия Григория Сахненко. Правда, владеть имением долго не пришлось. Наступила революция. Доживал свои дни Г.А. Сахновский в Малаховке, под Москвой.

цветных костюмах», похожих «на кукол из сахара и леденцов и на барашков, которыми украшают куличи»³.

Дорогобуж был нежно любимым захоlustьем. Здесь не было не только театра, но и гимназии⁴. Но искать ее близко родители не стали. Ребенка отдали в одну из лучших московских гимназий – 5-ю классическую (пересечение улиц Поварской и Большой Молчановки, теперь школа № 91)*, в которой чуть позже учились Б.Л. Пастернак, В.В. Маяковский и другие люди, впоследствии получившие известность. Историк Г.В. Вернадский (1888–1973), закончивший ее в 1905 г., т.е. год спустя после Сахновского, благодарно вспоминал уроки истории Якова Лазаревича Барскова (1863–1937), ученика Ключевского. Ученый, тайный советник и сенатор, он интересовался литературной и общественной, в том числе революционной, мыслью, а также царствованием Екатерины II. Судя по всему, именно он заронил в Сахновском интерес к Екатерининской эпохе. Уже в эмиграции Вернадский вспоминал о гимназических годах: «Среди моих товарищей-одноклассников оказалось несколько юношей, близких мне по духу. Как-то естественно мы объединились в “кружок” и поставили себе целью “самоусовершенствоваться” – беседовать о “смысле жизни” (!), обсуждать этические проблемы, литературу, искусство и т.д. В состав этого кружка вошли Вася (Василий Григорьевич) Сахновский, Володя (Владимир Андреевич) Фаворский⁵, Миша (Михаил Владимирович) Шик⁶ и два брата Вольф – Юлий и Вильгельм⁷. Юля был очень болезненный и умер, еще не кончив гимназии. Его смерть как-то еще крепче сблизила остальных. Собирались по вечерам на дому у каждого по очереди. Сахновский образовал среди гимназистов не только нашего, но и более старшего класса еще другой кружок иного характера и с большим количеством членов – кружок драматического искусства. <...> Человек кипучей энергии и большого напора, Вася первенствовал в нашем кружке»⁸. Запомнилось мемуаристу паломничество в Ясную Поляну поздней весной 1903 г., когда Сахновский, Фаворский, Шик и Вернадский посетили больного Льва Толстого. Для встречи «оделись соответственно: рубахи-косоворотки (на Сахновском было что-то вроде толстовской блузы)». Сахновский же и задавал тон, который вышел не слишком удачным. Юноша нервничал и потому казался «почти развязным». «Толстой в сжатой и краткой форме выражал нам свои

* Копия гимназического аттестата, хранящаяся в деле студента Московского университета Василия Сахновского, позволяет заглянуть в круг его предпочтений. Закон Божий, русский язык с церковнославянским и словесность, логику он знал на «отлично». С историей у него было хорошо, а на экзамене и вовсе отлично. Дальше хуже. Латинский язык, математику, математическую географию, географию, немецкий язык выучил только на тройку. Общая характеристика в аттестате дана блестящая: «Поведение его вообще было отличное, исправность в посещении и приготовлении уроков, а также в исполнении письменных работ очень хорошая, прилежание очень хорошее и любознательность развитая». К аттестату прилагались листы, на которых были расписаны «проступки и вообще все достопримечательное, касающееся ученика», в них отмечались прегрешения гимназиста, его непоседливость и несдержанность. Среди записей мелькают: «не сидит на месте», «беспокойное поведение», «постоянное опаздывание после перемены на уроки», «несдержанные и не относящиеся к делу вопросы на уроке немецкого языка» (ЦИАМ. Ф. 418. Оп. 319. Ед. хр. 1199. Л. 2–3).

основные мысли, с которыми мы были знакомы по его сочинениям, но которые в живой его речи производили более сильное впечатление. <...> Мы возвращались в Москву в приподнятом и взволнованном состоянии. Но толстовцами мы не сделались»⁹. Сам Сахновский рассказывал П.А. Маркову о встрече несколько иначе. П.А. Марков вспоминал: «Как-то там в споре с молодежью Лев Николаевич упорно защищал идею непротивления злу, и чем он был упорнее, тем упорнее на него нападала молодежь. Потом Лев Толстой уехал; Сахновский пошел гулять и вдруг увидел Толстого верхом на всем скаку несущегося на зайца. Заметив Сахновского, Толстой остановил лошадь и благостно поехал дальше. Это внезапное самообнаружение Толстого как человека огромной жизненной силы, ощущающего жизнь в ее яркости, как отражена она в “Анне Карениной”, в “Воскресении”, – было важно и дорого Сахновскому»¹⁰. Скорее всего речь идет об одной и той же встрече, но в первом случае она сухо описана историком, передающим «как было», а в другом – переработана человеком творческим и подведена под определенный «концепт».

В гимназические годы Сахновскому, согласно его поздним воспоминаниям, «привелось быть два раза на настоящей сцене. В юбилейный годы Гоголя и Жуковского я в клубе играл Жевакина в “Женитьбе” и в фабричном театре в Твери – Кочкарева»¹¹. Нетрудно выяснить, что в 1902 г. исполнилось пятьдесят лет со дня смерти Гоголя и Жуковского. Но почти невозможно узнать, в каком клубе дебютировал подросток Сахновский и каким ветром занесло его в тверской фабричный театр. Можно предполагать, что привела его туда, как и в Брест-Литовск, железнодорожная служба отца. В эту пору юноша разделял увлечение Художественным театром: «...я ходил на все его спектакли, по несколько раз пересматривал каждую вещь»¹².

Что касается университетской поры Сахновского, то во всех без исключения энциклопедиях и справочных изданиях указывается, что учился он на философском факультете Фрейбургского университета (1904–1907), а историко-филологический факультет Московского университета закончил в 1910 г. Первое сомнение в правильности этих сведений заронил «Личный листок научного работника», который Сахновский заполнял в Высшем литературно-художественном институте им. В.Я. Брюсова, где указано: «До поступления в Московский университет я пробыл три года с 1906 по 1908/9 во Фрейбургском университете, где работал у профессоров Гросса, Финка (католичество, история) и Риккерта по преимуществу»¹³. В документах советской поры, когда такое образование было не в чести, Сахновский об учебе в Германии больше нигде не упоминал. Личное дело Сахновского, хранящееся в фонде Московского императорского университета (ЦИАМ), проясняет одно и запутывает другое.

Дело открывает прошение на имя ректора Императорского московского университета с просьбой о зачислении. Оно датировано 20 июля 1905 г. К нему прилагается аттестат зрелости, копия свидетельства о рождении и пр. Из чего следует, что, успешно проучившись осенний семестр 1905 г., 26 января 1906 г. Сахновский пишет прошение об увольнении из университета и забирает свои документы. Причина, скорее всего, была та же, по которой его приятель Георгий Вернадский покинул историко-филологический факультет и уехал во Фрейбург: из-за бурных событий 1905 г. регулярные занятия стали невозможны. От тех студенческих беспорядков, в которых активно участвовал, например, Евгений Вахтангов, учивший-

ся на юридическом факультете университета, Сахновский и его друзья уехали в Германию. Но уже 9 августа 1906 г. Сахновский просит о приеме в число студентов Фрейбургского университета на историко-филологический факультет.

Далее он исправно год за годом (1907, 1908, 1909, 1910) учится, «выдерживает полукурсовые испытания». По окончании курса удостоивается диплома второй степени (28 мая 1911). Правда, сам диплом был оформлен и подписан только 25 января 1912 г. Отсюда, вероятно, в его личном листке и появляется 1912-й год как дата окончания университета¹⁴.

Но возникает вопрос о том, когда же Сахновский учился во Фрейбургском университете. Единственным «окошком» остается 1906 г. (весенний и осенний семестр), хотя неясно, можно ли было поступить сразу на второй семестр. Но Сахновский-то пишет о трех-четырех семестрах «с 1906 по 1908/9». Ответ из архива Фрейбургского университета (документов, связанных с обучением Сахновского, не сохранилось) был слишком скорым, чтобы внушить полное доверие. Тем не менее, несмотря на всю неопределенность в деталях, причастность Сахновского к этому университету (возможно, в качестве вольнослушателя отдельных курсов) не вызывает сомнения.

В процитированном выше «личном листке» существенно упоминание тех профессоров, у которых Сахновский учился. Если по поводу Финка немецкие справочные издания молчат, то этнолог и искусствовед Эрнст Гросс (1862–1927) – лицо известное. Его исследования, посвященные происхождению искусства и в частности театра, до сих пор сохраняют научную ценность. Но еще более значимой фигурой был Генрих Риккерт (1863–1936), один из основателей баденской школы неокантианства, читавший философию истории. Как и неокантианство тема важная. Если одно крыло умствующей молодежи 1900-х гг. устремилось к Марксу, то другое влекло неокантианство. Пастернак постигал его в Марбурге у Германа Когена. Очевидное влияние неокантианство оказало на Андрея Белого и А.Н. Скрыбина.

Конечно, мы не чувствуем себя вправе анализировать и тем более оценивать философскую систему Риккерта. Но было бы не лишним отметить некоторые положения, которые могли найти отзвук в душе русского студента.

Прежде всего, ему не могла не импонировать в науке о ценностях по-своему героическая попытка противостояния европейскому духовному кризису. Риккерт возводит ценность в ранг универсальной системообразующей категории. То, что нельзя отнести к ценностям, не имеет никакого смысла. Закон отражает что-то типическое, а за ценностью всегда стоит нечто уникальное. «Ценность – это духовная цель, жизненная практическая установка, выражающая живой нерв культуры, ее смысловое ядро, отражающая динамику культуры». Феномены, связанные с ценностями, содержащие их, Риккерт называет благами. Совокупность благ и есть культура (а не все, что создал человек).

Однако в русских официальных философских кругах увлечение неокантианством не поощрялось. Свидетельство тому оставил Андрей Белый: «В академической философии московского Университета был прежде кодекс приличий: преследовался всякий привкус неокантианства; философы, интересующиеся Когеном и Риккертом, рисковали: не быть оставленными [на кафедре] Трубецким и Лопат-

тиным»¹⁵. Надо сказать, что С.Н. Трубецкой и Л.М. Лопатин были профессорами историко-филологического факультета Московского университета, куда и пришел Сахновский после Фрейбурга.

В студенческие годы Сахновский пробует себя в беллетристике, пишет рассказы. В его архиве их лежит около двух десятков. Самый ранний из них датирован 1906 г. Некоторые из них печатают серьезные издания: «Русская мысль», «Русские ведомости», «Современный мир». Позже выйдет единственный сборник его рассказов «Захолустье» (1915).

Но «исключительным» становится интерес к театру: «<...> обыкновенно летом, приезжая к отцу, я участвовал в любительских спектаклях, которые давались нашим кружком, там организованным в сарае сельской пожарной дружины. Здесь я впервые начал в самом примитивном смысле режиссировать»¹⁶.

Уже в студенческие годы Сахновский читал лекции по литературе для рабочих на Пречистенских курсах, и в других местах. После окончания университета вел специальные курсы по театру и русскому искусству в Дорогомиловском и Чистопрудном отделениях Общества народных университетов. С 1910 по 1920 г. он преподавал, в 1913 г. становится профессором университета им. А.А. Шанявского. Его лекционные курсы посвящены истории русского театра, истории драмы, задачам современного театра.

Отсчет своей научной деятельности Сахновский вел от статьи «И.Е. Забелин. Опыт характеристики его исторических трудов» в «Русской мысли» (1912. № 5. С. 103–126), хотя годом ранее были статьи «Уездный господский театр конца XVIII века» (Студия. 1911. № 4. С. 1–4) и «Народные потехи в Москве в половине XVIII века» (Студия. 1911. № 13. С. 1–4). Вероятно, сам журнал «Студия» выглядел слишком легковесным, для того чтобы почитать публикацию в нем научной деятельностью.

В газетах же Сахновский начал печататься значительно раньше. С 1907 г. помещал статьи и заметки в отделе библиографии «Русских ведомостей» и «Утра России», подписываясь Пер Гинт. Но подлинную силу как театральный аналитик набрал в журналах «Студия» (1911–1912) и «Маски» (1912–1914).

Как сам он вспоминал, «в то время у меня было многое подготовлено для того, чтобы уйти только в область научной критики и истории театра»¹⁷.

Но встреча с Ф.Ф. Комиссаржевским в редакции журнала «Студия» и последующая совместная работа в «Масках» переломила, казалось бы, определившееся течение жизни.

С 1912 г. Сахновский преподавал в студии Комиссаржевского, которая в 1914 г. была преобразована в Театр-студию им. В.Ф. Комиссаржевской. Все более интенсивное вовлечение в непосредственный процесс создания спектакля привело к тому, что в 1915 г. его фамилия как сорежиссера Федора Комиссаржевского впервые появляется на афише спектакля «Выбор невесты» по Э.-Т.-А. Гофману. Затем последовали еще несколько совместных премьер: «Ванька-ключник и паж Жеан» Ф.К. Сологуба (1916), «Безрассудство и Счастье» по Бальзаку (1917), «Пан» Ш. Ван Лерберга (1917). Отдельное место занимает спектакль, состоявший из двух частей: «Реквием» Л.Н. Андреева, где Сахновский впервые выступил как режиссер самостоятельно, и «Мюзот» по Мопассану в постановке Комиссаржевского (1916).

До определенного момента распределение творческих обязанностей в руководстве театром складывалось ясно и, можно сказать, гармонически. Сахновский был источником острых философских идей; ему принадлежала роль интеллектуальная и инспирирующая. Комиссаржевский, знаток театральной «кухни», был художественным воплостителем. Такой взаимной дополнительностью дорожил и сам Комиссаржевский¹⁸. О том же писал и П.А. Марков: «Комиссаржевский и Сахновский в свое время как бы дополняли один другого. А разделившись и каждый создав свой театр, они много потеряли. Комиссаржевскому явно не хватало философской глубины»¹⁹.

Театральный романтизм, исповедуемый Комиссаржевским и Сахновским, сформулированный весьма неотчетливо, стал важным звеном в цепи русского театрального модернизма, соединявшим искусство Мейерхольда и Таирова, с одной стороны, и Художественного театра – с другой. Для Сахновского были важны не проблемы сценического языка: «Годы вместе с Ф.Ф. Комиссаржевским проделывал я опыты, как передать в театре жизнеощущение и стиль»²⁰. Конечная задача такого искусства лежала за пределами художественности. Летом 1917 г., когда со всей отчетливостью стало понятно, что Россия вступила в полосу катастрофических потрясений, он писал: «Совершенно ясно, что в Москве нужен журнал. Я уже говорил и с Мейерхольдом и с Айхенвальдом в Москве. Нужно строить свою систему и вести атаку на мирозерцание и человека. Людей вижу и идеи вижу! Если б судьба не скривила своей рожи в мою сторону, клянусь, что театром, постановлением новых задач университетского изучения литературы на факультете университета Шанявского и журналом можно б поднять пожар нового жизнеощущения, нового направления мыслить и жить»²¹. Конечно, надежды на то, что журнал, театр и «новые задачи университетского изучения литературы» поднимут «пожар нового жизнеощущения» и отвратят катастрофу, были дон-кихотски наивны. Но что, собственно, другое мог предпринять профессор и начинающий режиссер? Впрочем, приходили мысли и о «другом»: «Я продолжаю с отчаянием думать о России. Это ведь моя страсть, – национальная природа ее*. Я верю, что я еще буду нужен. Если создастся, или я узнаю, что создается, национальная антисоциалистическая партия, я уйду в нее работать. До каких же пор молчать! Что за

* Начавшаяся Первая мировая война обострила рефлексию Сахновского на темы судьбы России и национальной природы русских. В 1915 г. он выпускает брошюру в серии «Мир и войны. Библиотека общедоступных очерков, посвященных войне 1914 г.», которая называлась «О русской народности. Национальный лик России», где, двигаясь не в русле славянофильства, но как бы параллельно, не столько предлагает ответы, сколько задает вопросы: «...есть ли у России свое, только свое, что она может сказать Европе, есть ли тот народ, в молчаливом сердце которого живет несказанная тайна, – в такой момент, когда Россия исторически силами толкнута, чтобы действовать от себя и за себя, когда внутри нее наступает народное пробуждение и на войне не по необходимости лишь, но в тайно религиозном сознании нужности совершаемого проливается кровь всего народа, в такую минуту невольно мысль обращается к вопросу, существует ли “национальная личность” России, каковы ее черты, в чем ее свойства, каковы устои народной морали и склад самой души народной» (с. 3–4).

горе, почему нельзя писать, говорить и делать на благо страны и народа свое задушевное!»²². Попытки найти высшее объяснение и оправдание происходящему достигали болезненной остроты: «Мучает меня Бог, Зина, т.е., правдивее, я Богом ужасно мучаюсь. Хотел бы загрызть, закусать свой мясной мешок, который мешает мне жить»²³.

События развивались стремительно, и социалистическая революция пришла в Россию.

На этом фоне внутренние противоречия в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской были пылинкой, но они обрушили театр. В сентябре 1918 г. Федор Комиссаржевский покинул труппу. После его ухода Сахновский, оставшийся во главе театра, поставил два спектакля: «Лулу» Ф. Ведекинда (премьера 10 сентября 1918 г.) «Красные капли» С. Обстфельда (премьера 20 марта 1919 г.). На этом труппа прекратила существование²⁴.

Революция принесла не только разрушения, но и новые возможности. С ней оказалось возможным сотрудничать. Словно по иронии судьбы Сахновскому открылись двери Дворца Октябрьской революции, который учредил ТЕО Наркомпроса в помещении Зеркального театра сада «Эрмитаж», надеясь получить показательное театральное учреждение. Предполагалось, что художественное руководство будет принадлежать Вс.Э. Мейерхольду и В.Г. Сахновскому. Дворец открылся 25 мая 1919 г. возобновлением спектакля «Стенька Разин» В.В. Каменского, поставленного В.Г. Сахновским и А.П. Зоновым к первой годовщине революции на сцене Введенского народного дома (6 и 7 ноября 1918 г.). Затея потерпела фиаско. Труппа была распущена. Дворец Октябрьской революции был переименован в Сад трех театров, а затем в Показательный театр, который открылся 4 ноября 1919 г. Также газеты сообщали, что Мейерхольд и Сахновский спешно готовят постановку «Короля Лира», которая так и не была осуществлена.

В отсутствие Мейерхольда, так и не примкнувшего к труппе, Сахновский оказался руководителем «Госпоказа», в который вошли режиссер А.П. Зонов и другие комиссаржевцы, а также известные актеры М.Ф. Ленин, И.Н. Певцов, А.П. Кторов, В.О. Массалитинова. В качестве интеллектуальной поддержки Сахновский пригласил Федора Степуна, Вячеслава Иванова и Юргиса Балтрушайтиса. Реально в работе театра принял участие только Степун. В беседе, опубликованной накануне открытия, Сахновский говорил о репертуаре: «...мы, прежде всего, идем через трагедию (Софокл, Шекспир, Шиллер) к комедии (Гольдони, Островский, Клейст – “Разбитый кувшин” и пр.)».

Сахновский объявлял, что «работы будут проходить под непосредственным руководством А.В. Луначарского, который будет присутствовать не менее одного раза в неделю на репетициях, а также на докладах, лекциях и собеседованиях в театре»²⁵.

В репертуар входили «Ариана и Синяя борода» М. Метерлинка, «Мера за меру» У. Шекспира, «Памела-служанка» К. Гольдони, «Собачий вальс» А.Н. Андреева, «Разбитый кувшин» Г. Клейста, «Лес» А.Н. Островского.

Наркомпрос отправил труппу гастролировать на Юг России, охваченный Гражданской войной. Труппа, не выдержав экстремальных обстоятельств, развалилась. Сахновский оказался в Баку, где в разных труппах, студиях, мастерских

поставил «Свадьбу» А.П. Чехова, «Будку» Г.И. Успенского, «Зори» Э. Верхарна, «Разбитый кувшин» Г. Клейста, «Алхимик» Бена Джонсона, «Дядюшкин сон» и «Великого инквизитора» Ф.М. Достоевского. В сюжете об Антихристе, который был особенно нелюбим советской общественностью, Сахновский, судя по всему, дал выход своим «антисоциалистическим» настроениям.

Придя в Московский драматический театр (б. Корш), Сахновский анонсировал обновленную программу. В духе урбанизма, который развернется чуть позже в спектаклях А.Я. Таирова («Человек, который был Четвергом», 1923) и Вс.Э. Мейерхольда («Озеро Люль», 1923), его волновал «уклон к ощущениям города»: «Города, его культура, электрическая быстрота движений, мелодраматичность встреч, элемент авантюры. На все это бездарно отвечал Франк Ведекинд, глубоко Клодель, чисто по-венски Артур Шницлер, серьезно Август Стриндберг. Но лучше всего эти ощущения города чувствовали и передавали два мастера – Ф.М. Достоевский и Бальзак. Они яркие глашатаи Города: в них есть все, что необходимо театру»²⁶. Другое репертуарное направление Сахновский связывал с *«интересом к природе, т.е. к национальному»*: «Природа – это нация. Театр – отражение национального. <...> В русской литературе таким колоссальным человеком, который *понял*, – явился А.Н. Островский»²⁷. Если в Показательном театре Сахновский предпочитал пьесы, не имевшие сценической истории, то теперь он берется за те, что обросли толкованиями: «Гроза», «Дон Карлос» (обе 1922). При этом не отказывается от новинок: «Великая Екатерина» Б. Шоу, «Самое Главное» Н.Н. Евреинова (обе 1921), «Опыт мистера Вебба» В.М. Волькенштейна (1922).

Но работа в театре, где были сильны коммерческие традиции Корша, все-таки томила его, а воспоминания о Театре им. В.Ф. Комиссаржевской оставались счастливыми. Объединив свои усилия с Н.О. Волконским и собрав под свои знамена многих «комиссаржевцев», Сахновский возрождает осенью 1923 г. Театр им. В.Ф. Комиссаржевской, который продержался два сезона. В труппу вошли О.Н. Абдулов, М.Ф. Астангов, В.С. Канцель, И.В. Ильинский, И.Н. Певцов, А.П. Кторов. Здесь он возобновил «Скверный анекдот» Ф.М. Достоевского, поставил «Женщин в Народном собрании» Аристофана, «Три вора» по роману У. Нотари, «Петровы потехи» С.И. Антимонова, «Алхимика» Бена Джонсона, «Иудейскую вдову» Г. Кайзера и «Мертвые души» по Н.В. Гоголю. Новый сезон 1925/1926 гг. Сахновский предполагал открыть «Вишневым садом», который активно репетировал. Но с августа 1925 г. началась реорганизация театров Москвы и Ленинграда и перевод «на самокупаемость, – без права пользования какой-либо дотацией со стороны государства»²⁸. Найти негосударственные источники финансирования на исходе НЭПа тоже было невозможно: «...уже нельзя нигде было достать никакой денежной группы людей, которые дали бы средства на “идейный” театр»²⁹. Театр разделил участь вишневого сада.

Хотя Сахновский и продолжал служить в театре б. Корш, режиссерские перспективы виделись неотчетливо. Когда лирический герой книги «Театральное скипальчество», работу над которой Сахновский закончил в 1926 г., сетует: «Благоклонный читатель, я нахожусь в затруднительном положении. Меня нет. То есть, собственно, я здесь, но главным образом меня нет», то имеет в виду не только общий порядок жизни, но и его, Сахновского, обстоятельства.

Конечно, с ним оставалась научная работа, которая никогда не прерывалась. В «личном листке» Сахновский упоминает Общество любителей российской словесности, Общество при Московском университете, Общество изучения русской усадьбы. Последнее было особенно диковинным для революционных лет. А между тем в нем кипела жизнь, скорее искусствоведческая, чем краеведческая. Изучалась история, разрабатывались экскурсии по подмосковным усадьбам, уцелевшим в годы войны и революции, выпускались путеводители, в том числе и при участии Сахновского. В 1924 г. вышла его книга «Крепостной усадебный театр». С 1921 г. Сахновский – действительный член Российской академии художественных наук (с 1925 г. Государственная академия художественных наук), где в то время сосредоточились лучшие гуманитарные силы страны, и заведующий историческим отделом театральной секции. В ведении ГАХН находился Театральный музей им. А.А. Бахрушина, с которым Сахновский был тесно связан. Опубликовал несколько исследований: «Театр А.Н. Островского» (М., 1918; 1919; 1920), «Влияние театра Островского на русское сценическое искусство» (в кн.: Творчество А.Н. Островского: Юбилейный сборник / Под ред. А.А. Бахрушина, Н.А. Бродского и Н.А. Попова. М.; Пг., 1923. С. 200–240), «Сцена Малого театра» (в кн.: Сто лет Малому театру: 1824–1924: Сб. статей / Ред. А. Кугель и В. Филиппов. М., 1924. С. 35–46).

После закрытия университета им. А.А. Шанявского Сахновский не оставил педагогику. Преподавал в Бакинском университете (1920–1921). С 1922 г. – профессор Московского археологического института и Института Слова.

Одной только научной и педагогической деятельности хватало бы на биографию. Тем не менее, вступление в новую действительность происходило медленно и мучительно. Несмотря на то что в ГАХН Сахновский сблизился с Г.Г. Шпетом, В.М. Экземплярским и П.А. Марковым, чувство культурного и интеллектуального одиночества обступало все плотнее. Оно пронзительно вырвалось в «Театральном скитальчестве»: «Друзья мои, уши, все когда-то бывшие, сошедшие уже в обитель, где нас нет. Остались Иуды и Каиафы, но не вас вижу друзьями своими. Я всегда с вами, мои отошедшие друзья»³⁰.

Именно в этот момент Сахновский был приглашен Художественным театром. Обстоятельства дела приоткрыты П.А. Марковым в его воспоминаниях. В 1925 г. Вл.И. Немирович-Данченко с Музыкальной студией уехал на долгие гастроли в США, и впервые за всю историю Художественного театра К.С. Станиславский остался единоличным руководителем. «Неожиданно для своей властной индивидуальности Станиславский всегда нуждался в некоей опоре, в некотором сотрудничестве, в идеологическом и философском обосновании своих намерений. <...> Поисками замены Владимиру Ивановичу было продиктовано чуть позже и приглашение в Художественный театр Василия Григорьевича Сахновского. В Сахновском нашел ту опору, которую искал, благодаря чему осуществил с ним ряд замечательных постановок, в которых функцию философского и психологического истолкователя произведений Сахновский выполнил превосходно»³¹. Но очевидно, что инициатива Станиславского была определенным образом подготовлена и инспирирована П.А. Марковым, который, хотя и пришел в театр лишь незадолго до того (1925), тем не менее быстро освоил пружины мхатовского жизнеустройства. Как театральный критик он хорошо знал постановки Сахновского, а с 1922 г. работал с ним в ГАХН.

В августе 1925 г., когда еще теплилась надежда, что Театр им. В.Ф. Комиссаржевской выживет, Сахновский писал жене о том, как видится его будущее: «Вот позиция, которую будет защищать театр: нужно связать современную Россию с ее мирозерцательными корнями, дать это в форме реализма, достигающего символа, порвать навсегда со всяческим гротеском и показать горькую сатиру [ли], патетику ли душевными изживаниями»³². Такая позиция, не выставленная напоказ, но сформулированная в частном письме, обнаруживает естественное, внутреннее движение режиссера в сторону Художественного театра, которое при этом не было ни простым, ни прямым.

Середина 1920-х гг. стала поворотной не только для Сахновского, но и для МХАТа. В 1924 г. в труппу вошли студии. Прежде всего, Вторая студия во главе с И.Я. Судаковым. Пришли вахтанговцы Ю.А. Завадский, К.И. Котлубай, Б.И. Вершилов, Н.М. Горчаков.

Обновленная, сильно пополнившаяся труппа требовала новых организационных форм. «В 1925 году Константин Сергеевич был явно увлечен тем, что организация театра приобретает “парламентский” характер. Сам он при этом оказался в роли президента или премьер-министра, при котором существовали две палаты: Высший совет и Репертуарно-художественная коллегия. В “верхнюю палату” входили Качалов, Леонидов, Москвин и Лужский. <...> Повседневным руководством жизнью театра и выработкой планов на будущее должна заниматься “нижняя палата” – Репертуарно-художественная коллегия, в которую входили Тарханов, Судаков, Вершилов, Горчаков, Завадский, Калужский, Прудкин, Баталов и председателем которой оказался я, что было для меня совершенно неожиданным и сногшибательным»³³. Но эффективность театрального парламентаризма вообще, а уж тем более в советских обстоятельствах, оказалась сомнительна. И на протяжении последующих сезонов реорганизации следовали одна за другой.

Сахновский из этого ряда выбивался. Если студии были своими, воспитанными во мхатовской школе, то его приглашали как чужака, способного привнести что-то новое. Так приглашали Г. Крэга на постановку шекспировской трагедии, которая на традиционных мхатовских путях не давалась. «Смерть Тарелкина», на которую звали Сахновского, также не вписывалась во мхатовскую эстетику. По свидетельству П.А. Маркова, «Станиславского, естественно, заинтересовали и театрологические позиции Сахновского, и в особенности его брошюра “Художественный театр и романтизм на сцене. Письмо К.С. Станиславскому”, содержащая утверждение принципов проповедуемого им и Ф. Комиссаржевским романтического театра»³⁴. Что характерно, Станиславского не остановила содержащаяся в брошюре полемика с Художественным театром.

Сахновский принадлежал не только другой школе, но и другому поколению. Младший среди старших, он оказался старшим среди младших. Как личность он сформировался в начале 1910-х гг. Студийцы – в конце 1910-х – начале 1920-х гг. Эти десять лет многое значат. У Сахновского за плечами были два университета. У недавних студийцев в большинстве случаев была театральная школа и та или иная студия. Сахновский был призван восполнить выпавшее возрастное и культурное звено: «Наконец, в режиссуре МХАТ после смерти Сулержицкого и Вахтангова отсутствовали режиссеры среднего поколения, возрастной разрыв особенно

бросался в глаза, ибо режиссерами становились “внуки”, лишенные досконального знания сцены и зрелости мышления, которого требовал Станиславский»³⁵.

Ситуация осложнялась и тем, что отчуждение основателей театра друг от друга, преодолеваемое благородством характеров и ответственностью за судьбу Художественного театра, все же приняло устойчивые формы. Личное общение было сведено к минимуму, что создавало немало сложностей. Многие проблемы, которые могли быть решены при встрече, приходилось обсуждать через посредников. Сложилась практика поочередного руководства театром. То Немирович-Данченко, то Станиславский подолгу оставались за границей, отдавая труппу на попечение друг другу. Ситуация с годами обострялась еще и тем, что здоровье Станиславского вкупе с другими обстоятельствами толкали к отшельническому образу жизни. В отсутствие Немировича-Данченко разросшаяся труппа становилась все менее управляемой. Как вокруг Станиславского, так и вокруг Немировича-Данченко сложился круг «своих», со своими интересами, «верхний» и «нижний» кабинеты.

Приход нового поколения происходил достаточно драматически, несмотря на закрепившийся на нем хрестоматийный глянец. Действительно, Художественный театр нуждался в их таланте, энергии. Но они были людьми новой формации, лишь отчасти разделявшими те ценности, что оставались святыми для «стариков». Основатели театра на них нередко поглядывали с ужасом.

Неудача со «Смертью Тарелкина», репетиции которой закончились, едва начавшись, потому что режиссер не нашел общего языка с актерами, не обескуражили ни Сахновского, ни Станиславского. Вместо договора на постановку последовало зачисление в труппу на постоянной основе. Постановка «Унтиловска» А.М. Леонова не стала самостоятельной работой Сахновского. До завершения спектакль доводил Станиславский.

Уже в сентябре 1927 г. в результате реорганизации МХАТа формируется управление художественной частью, где Сахновскому отводится должность заведующего режиссерским управлением. В ноябре того же года по распоряжению Наркомпроса учреждается Художественный совет, Сахновский входит в его состав.

Правда, в 1929 г. бывшие второстудийцы вытеснили его с должности, но организованная ими «пятерка» просуществовала недолго: с 27 июня по 21 октября. После 23 марта 1929 г. Сахновский – председатель Режиссерской коллегии. В этой ипостаси его и запечатлел Михаил Булгаков в «Театральном романе» под фамилией Полторацкий: «Приходил гладко выбритый, с римским упадочным профилем, капризно выпяченной нижней губой, председатель режиссерской корпорации Иван Александрович Полторацкий»³⁶. Должности меняли названия, но Сахновский оставался на вершине мхатовского олимпа. С 1931 г. он заведует художественной частью.

В 1926 г. он выступил с предложением поставить «Мертвые души». Благо, у него уже был успешный опыт с гоголевской поэмой в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской (1925). Идея была поддержана Высшим советом, но работа над спектаклем затянулась. В 1930 г. режиссером-ассистентом был назначен М.А. Булгаков, который, разделяя неудовлетворенность Сахновского тем вариантом инсценировки, что был предложен Д.П. Смоlichem, принялся писать пьесу по мотивам «Мертвых душ». История этой постановки достаточно подробно освещена в театроведении³⁷.

Воодушевленное сотрудничество Сахновского с Булгаковым и В.В. Дмитриевым, ставшим художником первого варианта спектакля, шло по пути гротескового заострения образов и усложнения композиционных ходов. В 1925 г. Сахновский собирался похоронить гротеск, но оказалось, что не смог. Станиславский, подключившийся к работе после тех 56 репетиций, что провел Сахновский, решительно переменял и дух, и жанр спектакля. Тем не менее Сахновский остался в афише как режиссер. Станиславский «уже не обходился без Сахновского, во всеоружии владевшего литературно-историческим материалом и вновь проводившего колоссальную работу не только по организации знаменитых массовых сцен, но преимущественно индивидуальную – с актерам. Станиславский не мог обойтись без того проникновения в сущность гоголевских образов, которым Сахновский заражал крупнейших актеров театра»³⁸.

Сахновский, соединивший в себе режиссера, теоретика, историка театра, оригинальный до дерзости в каждой своей ипостаси, оказался необходим Художественному театру. П.А. Марков, размышляя о его парадоксальном и остром уме, феноменальной эрудиции, не уступавшей мейерхольдовской, способности художественного предвидения, писал: «Когда-то в первые годы революции один из театральных философов высказал крамольную мысль о том, что любой театр нуждается в творческом комментаторе, который бы подсказывал актерам и режиссерам новые, еще не осуществленные задачи и свершения. Таким человеком, казалось, и мог быть Сахновский. Не только Комиссаржевский, но впоследствии Станиславский и Немирович-Данченко охотно сотрудничали с ним»³⁹.

14 июня 1932 г. Станиславский, в отсутствие Немировича-Данченко оставшийся единственным директором, назначает своими заместителями: по художественной части – В.Г. Сахновского, по административно-хозяйственной и финансовой – Н.В. Егорова (с выдачей ему полной доверенности)⁴⁰. В конфликте с Егоровым Сахновский отстаивал права художественной части от посягновений финансового ведомства. Станиславскому пришлось выбирать, и он выбрал Егорова, которому доверял всецело. Пытался сгладить ситуацию, но сделал это столь неловко, что только усугубил ее. Это событие, входившее в более широкий сюжет под названием «разгон верхнего кабинета» (О.С. Бокшанская, П.А. Марков, В.Г. Сахновский), О.А. Радищева описывает в главке «Ошибки директора Станиславского»⁴¹. Немирович-Данченко в письме Станиславскому от 20 сентября 1934 г. свое мнение высказал, отбросив обычную дипломатичность («К сожалению, и морально от Вашей реорганизации веет победой той группы, которая вела травлю против Сахновского»⁴²), но настаивать на отмене принятых решений не стал.

Ситуация, однако, не сводилась к выбору между Сахновским и Егоровым. Фраза Немировича о «победе той группы, которая вела травлю», требует комментария. В труппе Художественного театра фигура Сахновского вызывала энтузиазм одних и столь же бурное неприятие других. Возвышение Сахновского могло смешать карты тех, кто, видя себя в роли «наследников», атаковали не только Сахновского, но и Станиславского. Примером может служить докладная записка И.Я. Судакова, отправленная 2 августа 1932 г. в Комиссию ЦИК Союза ССР по руководству театрами, А.С. Енукидзе. В ней, излагая проблемы актерской занятости в труппе, автор видел главную проблему в том, что, «лишенный возможности выходить из своей

квартиры, непрерывно болея, К.С. Станиславский управляет театром через доверенных лиц», а «театр обречен жить темпом и пульсом старого больного человека, прикованного к постели». Делая акцент на «консервативной и реакционной линии К.С. Станиславского и поставленного им руководства», Судаков требовал «увольнение Сахновского с должности зам. директора с заменой его таким режиссером из состава театра, который мог бы возглавить и организовать и сам фактически повести в таком объеме работу труппы, чтобы действительно организм театра зажил полной жизнью». А «для обеспечения спокойного развертывания работы и в целях парализования неверной антиобщественной и реакционной линии нынешней дирекции хорошо, кроме того, ввести в состав дирекции партийца». На тот случай, если Станиславский «будет утверждать, что никому из режиссеров театра, кроме Сахновского, он не сможет доверить театра», автор требовал для своей группы «автономии», цель которой – «пережить без творческого ущерба годы безвременья»⁴³. В Художественном театре сформировалась влиятельная группа людей, которые не скрывали, что ждут смерти Станиславского, даже назначали сроки – «5–10 лет». Если Станиславскому и была присуща подозрительность, о чем свидетельствуют многие мхатовцы, то обстоятельства вряд ли помогли от нее освободиться.

Комиссия ЦИК, проведя разбирательство, оформило свой вывод как письмо К.С. Станиславскому от 17 января 1933 г.: «Правительственная Комиссия, высоко оценивая политическое и художественное значение МХАТ'а, предупреждает работников театра, что она не допустит появления внутри театра группировок, направленных против общественной и творческой линии МХАТ'а, определяемой создателями и руководителями театра – К.С. Станиславским и В.И. Немировичем-Данченко»⁴⁴. Тем не менее Судаков в труппе оставался, и, вероятно, у Станиславского было уже мало возможностей отстоять Сахновского.

Освобождением от должности осенью 1934 г. жизнь Сахновского в Художественном театре делится на две практически равные части. Первые девять лет прошли под знаком сотрудничества со Станиславским (работа с Немировичем над «Дядюшкиным сном» осталась только эпизодом). С 1934 г. обрывается и переписка со Станиславским.

Вторые девять лет отданы сотрудничеству с Немировичем-Данченко, которое длилось в некотором смысле и после его смерти, пока Сахновский пытался продолжить их общую работу над «Гамлетом».

Возвращение Сахновского на руководящие посты происходило усилиями Вл.И. Немировича-Данченко и стало результатом совместной творческой работы над «Егором Булычовым», «Анной Карениной», «Половчанскими садами» и незавершенным «Гамлетом». 11 июня 1937 г. В.Г. Сахновский назначен временно исполняющим должность заведующего художественной частью МХАТа. Назначая 31 января 1940 г. Сахновского заместителем художественного руководителя МХАТа, Немирович-Данченко видел в нем преемника. Но даже в отсутствие И.Я. Судакова, в 1939 г. перешедшего в Малый театр на должность художественного руководителя, решительных оппонентов у Сахновского оставалось немало.

З.К. Томила, жена Сахновского, всю жизнь пребывала в убеждении, что причины ареста Сахновского, который произошел в ночь с 4 на 5 ноября 1941 г., и последующей ссылки следует искать внутри Художественного театра.

Но и освобождение также пришло из Художественного театра. Решающую роль в нем сыграло письмо Вл.И. Немировича-Данченко Сталину от 18 декабря 1942 г.⁴⁵ Впрочем, освобождение оказалось безрадостным. Как свидетельствуют дневники 1943–1944 г., оно лишило Сахновского надежд, будущего и вынуждало «скромно отойти в сторону и ждать конца», искать «место в пыли» (дневниковая запись от 7 августа 1943 г.).

Совместная работа с Немировичем-Данченко над «Гамлетом» оборвалась 25 апреля 1943 г. После смерти Немировича репетиции в указанном направлении продолжал Сахновский. Но и «Гамлет», и его режиссер были обременительны обновляющемуся Художественному театру. Работа над этим спектаклем выталкивалась из производственных планов театра. А 23 февраля 1945 г. дирекция сообщила о прекращении репетиций «Гамлета». Удар оказался для Сахновского смертельным. Он умер 26 февраля 1945 г.

При публикации писем Сахновского и его корреспондентов было невозможно обойти вниманием публикации последних лет, подготовленные И.Н. Соловьевой (Письма О.С. Бокшанской Вл.И. Немировичу-Данченко: В 2 т. М., 2005; Немирович-Данченко Вл.И. Творческое наследие: В 4 т. М., 2003.) и проясняющие многие ситуации жизни Художественного театра.

Считаю приятным долгом выразить сердечную признательность сотрудникам Музея МХАТ и уникальным специалистам О.А. Радищевой и Е.А. Шингаревой, которые щедро делились своими знаниями и поддерживали мою работу на всех этапах.

1

Из письма В.Г. Сахновского З.К. Сахновской-Томилиной

[27 июня] 1926 г.

Москва–Геленджик

<...> Кстати, о художественниках. Я не помню, писал ли, что у Паши Маркова было страшно фешенебельное суаре с Юрьевым⁴⁶ из Питера, Качаловыми, писателями, Книппер и проч., говорили речи и там очень сожалели, что тебя нет. Книпперша, Качалов и отсутствовавший Москвин заявляли, что без тебя то, да не то, и очень тебя дифирамбировали, что мне было очень сладко. <...>

Автограф.

Музей МХАТ. А № 21079.

2

Из письма В.Г. Сахновского З.К. Сахновской-Томилиной

27 июня 1926 г.

Москва–Геленджик

<...> В Художественном театре я буду ставить «Смерть Тарелкина», а не «Бесприданницу», с Москвиным, Тархановым и Грибуниным.

Был период, когда обсуждался вопрос, не играть ли Станиславскому Паратова, так как Карандышева решил играть Качалов. Потом Станиславский стал бояться, говорит – брюшко⁴⁷.

Потом «Прометей» совершенно оказался не готовым. Он может быть приготовлен только к ноябрю. А 24 августа Художественный театр начинает сезон⁴⁸.

В «Прометее» же Прометей – Качалов...

Постановили поручить мне ставить Сухово-Кобылина. О сроках и деньгах все еще не договорились. Завтра-послезавтра у меня совещание с Лужским⁴⁹ и Москвиным, а потом окончательное со Станиславским. Ты требуешь точного ответа. Вот тебе. Я официально приглашен режиссером в Художественный театр. Буду ставить в первую очередь «Смерть Тарелкина». Сколько денег буду получать и с какого числа начинать, узнаю через день или два. Там все делается очень медленно и основательно. В тот же день, как узнаю, пришлю в письме известие обо всем. <...>

Автограф.

Музей МХАТ. А № 21080.

3

Из письма В.Г. Сахновского З.К. Сахновской-Томилиной

29 июня 1926 г.

Москва–Геленджик

<...> Вчера у Лужского официально оформлено мое вступление в Художественный театр. Завтра я подписываю с ними договор. Видишь, как все долго.

Условия на словах (еще не подписан ни мной, ни ими договор) таковы. Должен я начать репетировать 15 сентября. В 6 месяцев поставить «Смерть Тарелкина». За это получу 3000 рублей. Договор со мной подписывается на постановку. Причем по-

желание их так называемого верховного совета, чтобы со мной перезаключить договор тотчас же, т.е. в марте, если моя работа по Сухово-Кобылину будет удовлетворительна, на годовую службу. Так мне официально было передано. Начало спектаклей в Художественном театре 4 сентября. Я могу приехать ближе к 15, числа 10 сентября. Все со мной из начальства Художественного театра очень милы. До часу ночи я проговорил с Лужским и Москвиным о театре вообще и русском репертуаре в частности. Когда будет подписан договор, кажется, завтра, извещу. <...>

Автограф.
Музей МХАТ. А № 21081.

4

Из письма В.Г. Сахновского З.К. Сахновской-Томилиной

3 июля 1926 г.

[Утро]

<...> Теперь о Художественном театре. Сегодня я подписываю договор с Художественным театром. Увы! На словах они оказались тароватее. Условия таковы: 2000 рублей за постановку. Лужский рассчитывал, что я, начав репетировать 10 сентября, сдам пьесу в феврале – не позже, это выходит шесть месяцев, т.е. приходится по триста с чем-то на месяц. Финчасть хочет мне платить по 200 рублей в месяц и потом все остальное одновременно после генеральной, а я хочу, чтоб платили по 300 рублей (так, наверное, и будет), а после генеральной остающийся хвостик. И в самом Художественном театре в бухгалтерии, где велись переговоры о договоре (все у них как роскошно! – великолепный кабинет, великолепнейшие московские физиономии, учтивейшие, но с достоинством, – и все-таки я все поглядывал, на что б хихикнуть), – было мне опять сказано, что лишь для осторожности пишется договор, что-де ясно же, что я к ним войду на годовую службу. А я из всего этого почувствовал, что они меня боятся. Самым простым образом боятся.

Начать здесь работать и думать над «Тарелкиным» – не могу. Откладываю до приезда к вам. Ах, как хочется скорее отсюда уехать. Неделю пролежать без всякой работы, а потом начать соображать. <...>

Автограф.
Музей МХАТ. А № 21082.

5

Из письма В.Г. Сахновского З.К. Сахновской-Томилиной

3 июля 1926 г.

[Ночью]

<...> Был я у Лужского. Договор уже у меня в столе. Так договорились, как я писал тебе сегодня утром. Заняты у меня будут, кроме Москвина, Тарханова и Грибунина, Вишневский, Добронравов, Шевченко, Зуева и, кажется, Подгорный.

Были у меня Федотов⁵⁰, Малютин⁵¹, Осьмеркин⁵², прознав о моей постановке в Художественном. Я всем отвечаю, что устал, очень занят скорейшим окончанием картины⁵³, чтобы уехать, и потому все обдумую только в Геленджике, а пока нет у

меня никакого плана, следовательно, говорить не о чем. Но не кажется мне, что кто-нибудь из них подойдет. Ты знаешь, с кем бы я стал? – С Юркой Анненковым⁵⁴. <...>

Автограф.

Музей МХАТ. А № 21083.

6

П.А. Марков – В.Г. Сахновскому

[11 июля 1926 г.]

Гурзуф–Москва

Дорогой Базиль, приехал в Гурзуф, очень жаль, что не удалось повидаться перед отъездом. Здесь хорошо. Напишите результат и смысл Ваших разговоров с Лужским. Отвечу подробно обо всех делах, связанных с МХАТом. Сейчас писать не в состоянии – устал.

Ваш П.М.

Адрес: Гурзуф. Дача Книппер-Чеховой.

Автограф.

Музей МХАТ. А № 8520.

7

В.Г. Сахновский – П.А. Маркову

12 июля 1926 г.

Москва–Гурзуф

Драгоценный и чудный Пашечка, я уезжал заканчивать финал картины из Москвы и, вернувшись, увидел на столе Ваше письмо. Сейчас доложу все точно. Было у меня два разговора с Вас. Вас. [Лужским] и один разговор в бухгалтерии с ним же и двумя еще лицами. Один был в пенсне, все время подмигивал, что заставило меня тотчас же вспомнить соответствующий персонаж из «Мертвых душ». Его, кажется, представили, назвав имя и отчество, которые я забыл, и было добавлено Комиссаров⁵⁵, другой – вдохновенный, могучий, полный достоинства с убийственно меткой правдой на устах, кажется, про него сказали Николай Иванович⁵⁶. Вот эти двое были те, которые должны были решить мою судьбу. Их касалась оценка. Они должны были оценивать меня. Оба они были на высоте. Хороший хозяин так покупает среднюю лошадь. Ты, мол, не ври, что она рысиста, слышали мы, а вот как она тело держит, сколько жрет, вынослива ли, может ли пахать, а иногда в праздник свезет в церковь или недалеко от станции. Словом, лошадь сторговали. Как я ни протестовал, чтобы совсем не было этого момента, так как я на вопрос Вас. Вас. давно еще, сколько мне надо платить, ответил – столько-то я должен зарабатывать в месяц и столько я фактически получаю уже три года, но это абсолютно не обязательно для Художественного театра. Сколько дадите, столько буду получать. Но те, кто покупали меня на одну постановку, не могли к этому отнестись холодно и доказывали, что за среднюю лошадь, теперь нужную в хозяйстве, цена такая-то.

Словом, я договор подписал на 2000 рублей за постановку (обязан начать ее 10 сентября) и деньги на сезон. По существу, о «Смерти Тарелкина» во время свиданий моих с Вас. Вас. ничего, естественно, не говорилось. Я совсем еще не готов для разго-

воров. Зато оба раза много говорилось о театре, да и литературе. Почувствовал я, что о чем-то самом главном надо молчать. И что мирозерцание у собеседника общегражданское. Постепенно начинаю думать о «Тарелкине» и, черт его знает почему, ни с того ни с сего вдруг решил, что мне необходимо читать, читать и читать Диккенса. Что-то надо в себе успокоить. Задыхаюсь в кинe, мечтаю, как испанский любовник, о Художественном театре, но совершенно неконкретно. Знать ничего не хочу, ни с чем не хочу знакомиться, ни о чем узнавать. Пусть лучше обухом по голове, пусть лучше всяческое разочарование, но пока очарование.

Говорилось во время свиданий с Вас. Вас. о художнике, но я опять же ничего не могу сказать, так как ровно ничего еще не вижу. Откладываю все свои воображения до моря. Уеду к Зине в субботу или в воскресенье, т.е. 17 или 18 июля в Геленджик. Адрес, Пашечка, пишу еще раз: Красная улица, дача Киселева, № 10. Мне. Буду там до начала сентября.

Я думаю, что «Смерть Тарелкина» должна прозвучать. Но в каком лесу растут эти деревья? Не вижу. Известно, что лоси бродят преимущественно в осиннике, а осина выразительнее всего осенью над зарослями ольхи. Сосны хороши, когда в бору скользкий мох или вереск. Людей тоже нужно видеть, как сучья или стволы, в некотором антураже. Впрочем, пока на все сие – накакать.

Ангел мой, Паша, неужели вы не возбудили какого-нибудь сладостного романа с погоней, неужели не принесено на алтарь какое-нибудь растерзанное сердце?

Паша, где мудрые женщины? Где сладостная прелесть никакейшей, но так, именно так сделанной «ее», чтоб была она как только что сорванная сантифолия, чудесная тем, что, распутившаяся, она как бы увядшая, но розовая с опаленными краями? Сие знал Пушкинов⁵⁷ и Соловьев. Тоже был похабник⁵⁸. Из приятного сообщаю, что в Зоологический сад привезли замечательного тигра. Египтяне ему, наверное бы, молились. Все женщины должны сойти с ума, разобравшись, кто это. И потом, там бродит удивительный и очень странный марал – род лося. Очень похож на Глюка.

В четверг готова моя картина. Не знаю, что о ней скажут, да и говорить-то некому. Совет Госкино такое жидовское говно, что отвратно показывать. Но и с картиной случилось, что полагается. Она странная, в ней есть что-то не про то, что видится. При всей пакостности Рутц⁵⁹, вылезает еще одна жизнь, но боюсь как бы от этого ее (т.е. картину) не выбросили вовсе, а меня не заточили бы. Хотя скорей всего признают «деревенской» и выбросят в провинцию. Вся вторая половина на таком укающем стане, как бывает из болота по ночам.

Пашенька, обнимаю вас крепко. Что же писать о том, что горячо вас благодарю и никогда не забуду этого добра от вас, за Художественный театр. Прекрасно знаю, что это вы, и простите, что не пришел поблагодарить в день отъезда. Но с кино был занят почти до 8 часов, а в 8 назначил Лужский. Ольге Леонардовне [Книппер-Чеховой] поцелуйте обе ручки. Завидую вам, что вы около нее, а я буду за ней ухаживать всюю.

Ваш Базиль

P.S. Сообщаю, как ни странно, Кожебаткин набрал мою книгу и она выйдет через две недели⁶⁰.

Крым. Гурзуф. Дача О.Л. Книппер-Чеховой, Павлу Александровичу Маркову.

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. Маркова. № 2670/1462.

8

Из письма В.Г. Сахновского З.К. Сахновской-Томилиной

17 июля 1926 г.

<...> Достал текст «Смерти Тарелкина». Собираю соответственный материал. Был у Комарова в Русском Театральном Обществе⁶¹ и узнал там, что у них есть текст, исправленный самим Сухово-Кобылиным. Мне его дали. Я его внимательно читаю. Написал в Питер Клейнеру⁶², там должна быть первая рукопись 60-х годов, которую всю исчеркала цензура, рукопись хранилась в архиве бывшего министерства внутренних дел, а теперь либо в Публичной библиотеке, либо в библиотеке Академического театра в Петербурге. Худож. театр приложил к моему письму предложение исполнить это поручение. <...>

Автограф.

Музей МХАТ. А № 21086.

9

Из письма В.Г. Сахновского З.К. Сахновской-Томилиной

20 июля 1926 г.

Москва–Геленджик

<...> Работаю я над «Тарелкиным». Несколько раз был в Бахрушинском музее. И Ал. Ал. [Бахрушин]⁶³, и Прыгунов⁶⁴ очень мне помогают. Нашли интереснейшие материалы. Самое интересное это, конечно, дело о нем, самое судопроизводство и обвинительный акт. Все это в музее. – И все-таки я еще не понимаю даже просто формально, что это за вещь – «Смерть Тарелкина».

Да, спешу тебе сказать вот о чем. Веду я разговоры о возможности с нашей группой комиссаржевцев работать в помещении Поленовского дома. Там при некоторых комбинациях, сохраняя наименование и характер студийности, м.б. плюс школа, можно готовить, а если угодно и показывать то, что мы сработаем. В Москве нет Волконского⁶⁵, но, во всяком случае, я веду переговоры. <...>

Автограф.

Музей МХАТ. А № 21087.

10

Из писем О.С. Бокшанской Вл.И. Немировичу-Данченко

14 октября 1926 г.

Москва

<...> репетируют ежедневно «Смерть Тарелкина» с новым режиссером В.Г. Сахновским. Тарелкин – Москвин, Варравин – Грибунин, Расплюев – Тарханов, Ох – Добронравов, Унмеглихкейт – Вишневский, Брандахлыстова – Шевченко. Эту пьесу (или, может быть «Унтиловск», который еще не начинали репетировать) собираются приготовить к марту. <...>

2 ноября 1926 г.

Москва

<...> Похоронили «Смерть Тарелкина»⁶⁶. Постановка отменена, чему искренне радовались все занятые в ней актеры. В замену ей предположен «Унтиловск», о котором вчера вечером должно было состояться совещание. Что там решили, пока еще не знаю. Режиссером «Унтиловска», вероятно, будет тот же Сахновский⁶⁷, который был приглашен на «Тарелкина». <...>

Бокшанская. Т. 1. С. 473, 480.

Из письма Вл.И. Немировича-Данченко О.С. Бокшанской

6 ноября 1926 г.

<...> Сахновский в Худож. театре. Это ведь событие!.. <...>

Немирович-Данченко. Т. 3. С. 158.

Из писем О.С. Бокшанской Вл.И. Немировичу-Данченко

19 ноября 1926 г.

Москва

<...> В прошлый раз я Вам писала о чтении «Унтиловска». <...> Очень горячо в защиту пьесы говорил ее режиссер Сахновский. Сейчас начали уже репетиции по «Унтиловску», но, сказать по правде, в театре мало у кого лежит к нему сердце. <...>

29 ноября 1926 г.

Москва

<...> Вы пишете: «Сахновский в Худ. театре – событие!» Пока это событие никак у нас не отмечено, разве только актеры несосветимо скучали, идя на репетиции «Тарелкина», и на все вопросы о Сахновском говорили какие-то неясности. Потом «Тарелкина» отставили, и Сахновский занялся «Унтиловском». Об этих занятиях еще ничего не слыхала. <...>

30 ноября 1926 г.

<...> Кстати о Сахновском. Вчера я спросила Москвина, каков Сахновский? Он сказал: «Интересный режиссер, очень острый, ядовитый...» <...>

24 декабря 1926 г.

Москва

<...> Решение об «Унтиловске» отложено. Сахновский пока без дела. Думают ему предложить быть вообще режиссером театра без указания на какую-то определенную постановку, как это было до сих пор по контракту с ним (специально для «Смерти Тарелкина»). В Реп.-худ. коллегия же он представил предложение инсценировать «Мертвые души» и поставить. Предложение это нравится Высшему совету⁶⁸ и К.С. <...>

Бокшанская. Т. 1. С. 495, 505, 506, 538.

Многоуважаемый Константин Сергеевич!

На днях мы рассматривали эскизы и макеты для «Плодов просвещения»⁶⁹. Невольно, рассматривая то, что сделали Добужинский⁷⁰, Нивинский⁷¹ и Гейрот⁷², у нас завязался разговор – у Николая Васильевича [Егорова], Николая Дмитриевича Телешова⁷³ и у меня. После этого разговора явилась мысль писать Вам. Простите за, может быть, нескладно высказанные мысли, да и вообще за все письмо.

В сущности, в основном мысль вращалась вокруг того, как Вы будете воплощать на сценическом языке комедию, даже почти сатиру Л.Н. Толстого.

Если б это была постановка не в столетие рождения Толстого, и если б это не был Художественный театр, и – самое главное – если б это была бы работа не Ваша, чье имя в такой день заставит весь культурный мир смотреть именно сюда, в эту точку, в Москву, на сцену Художественного театра. Будут ждать, как Станиславский сценически воплотит Толстого, причем в условиях жизни новой России. Если бы не все это – тогда другое дело. Вот сколько привходящих моментов. Николай Васильевич говорит: есть мысль договориться на эту постановку с Рабиновичем⁷⁴. И вот я думаю. Конечно, сейчас в Москве из декораторов не-живописцев, наверное, самый чуткий к режиссерскому плану, к стилю писателя, готовый на совершенно неожиданную выдумку, даже декоративное изобретение, – Рабинович. Но где-то в самой своей основе – и это естественно, как и для самых больших мастеров прошлого Италии, Испании, – в самой основе своей он национален, он, как и Альтман, как Шагал, даже как Фальк (в декорации), несет в себе своеобразную специфичность еврейства. В стиле костюма, в манере понять даже Островского, судя по выставке (я говорю о Рабиновиче), влияние чего-то, может быть, и свежего для эскиза костюма и тона, но еврейского, то, что в современной литературе называют «местечковое». Даже в трактовку костюмов для «Трех апельсинов» Прокофьева⁷⁵ вошел мотив талеса⁷⁶ и орнамент синагоги. Когда он делал для моей постановки «Дон Карлоса», то бархат и серебро, чувство к испанскому костюму через Рибейру, а не через Веласкеса, с примесью чего-то восточного, очень увлекали меня, и серьезная критика отметила в нем, тогда еще начинающем художнике, силу и смелость в подходе и к сценическому пространству, и к костюму. Потом шли его две вещи – «Кармен» и «Лизистрата» у Владимира Ивановича и две работы для кинематографа⁷⁷. Здесь он преодолел в себе национальное, но – увы – что-то «рабиновическое», я бы назвал это тоже из стиля костюмов и персонажей одесской, южноеврейской толпы. Это было видно острому глазу. Для зрителя, вообще, это не бросалось в глаза. Потом была его работа для Еврейского театра «Пурим»⁷⁸, сделанная также из драпок, как сделан трактир в уездном городе в «Растратчиках», все на материале, очень остроумно, но, как и в «Растратчиках», с уклоном все типизировать. Пивная – это вообще пивная. Какую можно представить на конкурс типической советской пивной. Банк, кино, вокзал, изба – это все стандартизация явлений или предметов – это все своего рода кофры-глобтроттер⁷⁹. Конечно, это подход, декоративный стиль, это новое *современного* декоратора («оформляющего пространство») с огромным перевесом

интеллекта над непосредственным чувством. Но не опасно ли все это для Льва Толстого, гениально посмеявшегося над своей семьей, над подобными его семье семьями в Москве, в России 90-х годов, – вот, мол, вам и плоды просвещения?! Вот какие для вас дает плоды вами понимаемое и воспринимаемое просвещение! Нет ли опасности в том, что, как-никак, пусть Толстой писал сатиру, но это осмеяна московская, может быть, московская в кавычках, но все же московская жизнь 90-х годов. Это не барство Тургенева и того же Толстого, а русское «общество» из дворян, да и не так уж существенен акцент на дворян, так как нельзя же забыть, что «Плоды» написаны между «Смертью Ивана Ильича» и «Крейцеровой сонатой», а в годы, когда он особенно резко протестовал против противоречий жизненных складов людей, живущих в городах, – например, очерки переписи. Овладеет ли всем этим Рабинович? Не будет ли взят Толстой опять в плане стандартизации, в его ли средствах мудрость и гениальную иронию претворить в московский бытовой обиход 90-х годов, да еще с толстовской прямоотой и лаконизмом? Толстой эпохи «Хозяина и работника», Толстой времен «Чтo такое искусство», увлечения Ге.

Это все вопросы, которые как будто говорят против. Но за говорит то, что *только* Рабинович может, если ему заказать, задать какое-то требование, подобное тому, что я написал, потому что почему-то мне кажется, Вы, Константин Сергеевич, будете думать в этом направлении. Только, повторяю, Рабинович из существующих в Москве может найти что-то интересное и новое, внимательно Вас выслушав и поняв.

Простите, Константин Сергеевич, но Вы с художником очень мягки. Если бы Вы высказали свое определенное пожелание, нужно, чтобы за Вас добились выполнения Вашего режиссерского замысла, чтобы художник не говорил от себя со сцены, а был бы Вашим языком. Может быть, если так поставить дело, Рабинович сделал бы интересное. У меня мелькала мысль даже совсем опасная – не Виктор ли Андреевич Симов⁸⁰ мог бы дать в своей старомодной манере – мотивы, но страшно, чтоб не завопили бы о гасительстве и реакционности Художественного Театра.

Я положительно думаю, что одно совершенно неоспоримо. Неоспоримо, что русское искусство через сто лет после расцвета Пушкина снова непреклонно пойдет в сторону нового классицизма. Реалистический классицизм сменит через несколько лет все иные формы. Сейчас чуть заметно это в литературе. Если это объявить, проклянут с анафемой. Но это, конечно, так. Никакой гротеск, никакой бурлеск, ни конструктивизм, ни даже экспрессионизм, ни смелость и сила человека искусства, только таинственная глубина подлинного реализма, новизна и тот новый путь, который еще не видят и который не стал еще модой. До пушкинского реализма в той атмосфере жизни и в том темпе жизни, которыми мы живем, нам не добраться. Он слишком чист и светел. В нем ясность и гениальная простота. Но гоголевский реализм, не гофмановщина Гоголя, а реализм Гоголя, – это по силам близкому будущему русского искусства и театра в первую очередь. Без соответственного реализма к Толстому не подобраться.

Думал я еще вот о чем. Ведь одно время над «Плодами» работал Ю.Н. Анненков⁸¹. Вы им как будто интересовались. Я думаю, что он мог бы сделать интереснее Рабиновича. Он в Париже. Но ему можно написать. Он сделал очень большие успехи именно в сторону ясности и простоты. Последний раз он выставлялся в весеннем салоне. Я оттого позволяю себе так пространно об этом писать, что по-

становка «Плодов просвещения» в такую дату должна стать мировым спектаклем. А от оформления многое зависит.

Еще раз прошу извинить меня за это письмо.
Уважающий Вас,

Вас. Сахновский
Маш. копия.
Музей МХАТ. К.С. № 10222.

12

Из письма В.Г. Сахновского З.К. Сахновской-Томилиной

14 июня 1927 г.

Москва–Геленджик

<...> Я освобождаюсь в Художественном театре в пятницу, там последний [Высший] совет, подготавливающий проект художественно-политического совета, который будет на будущий год при всех аках*.

Завтра узнаю, в какую должность возведут меня, кроме режиссера, с будущего сезона. Это уже решено. Со мной говорили об этом и Егоров, и Марков. Они все в Питере. В среду возвращается Егоров. И дает мне официальный отпуск и деньги. Из всего видно, что я в субботу выехать не могу. Хочу выехать во вторник 21, если в субботу дадут деньги. Со мной в театре отъявленно мило.

Бывший театр Корш ко мне обратился с предложением постановки и вообще для художественных толчков. От последнего я отказался, а по поводу первого, т.е. постановки, торгуемся, предлагают «Волки и овцы». <...>

Когда был у Елиной⁸², был там Егоров, вел со мной тонкий разговор, вообще за мной ухаживал. Я был в полном порядке, спроси Лелю [Е.К. Елину]. Через день после у меня с Егоровым был 4-х часовой разговор в театре о том, как я понимаю управление театром и обязанности и права дирекции. <...>

Автограф.
Музей МХАТ. А № 21089.

13

В.Г. Сахновский – П.А. Маркову

15 июля 1927 г.

Геленджик–Москва

Чудный Паша, ужас моего положения в том, что я получил Ваше многоуважаемое письмо только третьего дня, а почта пойдет только во вторник, т.е. через три дня. Ваше письмо ехало с 5 по 13, а на письме написано 2, следовательно, даже между тем, как Вы его написали и Вы его опустили, прошло три дня.

Прежде всего, доклад о положении вещей здесь. С той минуты, как я Вам отправил открытку, под каждую кровлю, которых здесь семь, расположенных на протяжении 3–4 верст, если идти по берегу моря, и 2–3, если идти от берега в горы, приехали

* Аки (*разг.*) – академические театры.

люди. Я с Зиной обошел эти дома, вонзиться можно, но безрадостно. Все приятное уже обитаемо, так как дома, кроме нашего и еще одного, где нельзя поселиться, так как живет своя семья и все занято, маленькие, и когда приезжают двое, а самое большее трое + хозяева, все занято. Если Вы, милый Пашенька, приехали б, то к Вашим услугам моя комната для моего герос*, ее обитает только моя муза, письменный стол, полка, палка, два стула, ведро с персиками и букет. Физически мы живем в других комнатах. Здесь Вам можно поставить ложе, а курить и воображать мы можем вместе. Вот и сейчас я пишу Вам из этого самого апартамента – окна все раскрыты – изо всех окон вид на море. Оно синее, как на открытках, тепло, цикады орут, вниз до обрыва к морю фруктовый сад. На этом иссякает моя способность поэтического описания пейзажа. Итак, если мама Саня и Маруся⁸³ решатся ехать в комнату неважнец, причем твердо не обещают не у нашего «мистического» Ворожейкина питать, то все же необходимо дать телеграмму о том, что они приедут и в каком числе, ибо вот и сегодня вдруг из Геленджика на мажаре⁸⁴ приехало 8 человек учителей из Вологды (черт их знает, каким каком человек унюхает, где хорошо?!), каковые в силу их непритязательности и трудности получить [нрзб.], поместились в бывших и будущих домах, приладив кое-как кровлю для защиты от атмосферических осадков. Но ведь это педагоги, да еще из Вологды! Так что очень не рекомендуется приезжать без предупреждения. Сахновскому. Но Пашенька, если б Вы приехали, Вы б стали еще гениальнее аршина на два. Да, еще следует добавить к отчету. То, что называется пансион, т.е. жратва утром, днем, вечером и чай, стоит пятьдесят рублей с рyla. Комната двадцать рублей в месяц. Езда от Новороссийска до Геленджика автобус 3 р. – 1 р. багаж. От Геленджика нужно нанять извозчика – линейку или экипаж в Криницу, а в Кринице спросить Квантун, дом Ворожейкина. Стоит возница от Геленджика до нас 15–20 р. Пашенька, Вы если поедете, не надо никаких предупреждений, просто прибывайте и точка.

Письмо Ваше, Пашенька, гнусовато⁸⁵. Печально, если в театре все останется по-старому и фактически управляться театр будет шептунами⁸⁶. Да ведь Станиславский и вряд ли приедет скоро. Говорили в Москве, что он вернется из-за границы не раньше половины сентября⁸⁷.

Приехали бы! Мы б потолковали вместе. Зина целует Вас, я тоже. Здесь очень хорошо. Поклон мой маме Сане и Марусе.

Ваш Вас. Сахновский

Пшада Черноморской губернии. Квантун. Ворожейкину, Сахновскому

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. Маркова. № 26970/1463.

Дорогая, дорогая Зинушенька, пишу в крайний день потому, что хотел что-нибудь поопределеннее написать тебе о моих разговорах с Чеховым. Но сегодня

* Убежище (*фр.*).

второй раз был, чтобы заставить его, – и его не повидал. Оставил письмо, на которое Берсенева обещает завтра получить мне ответ от Чехова⁸⁸.

Теперь о Первом МХАТе – там все на том же месте, что к моменту моего отъезда. Все совещаются, заседают, но из слов Егорова и Маркова можно понять, что я и с точки зрения К.С. войду в управляющий театром орган. До 4 сентября – приезда К.С. из Кисловодска все остается по-старому. С его приездом произойдут реформы, но какие именно – точно неизвестно⁸⁹. В общих же чертах именно так, как предполагали весной. Вызывали меня не для репетиций, а для шушуканий до приезда Станиславского с Леонидовым, который замещает Станиславского в Высшем совете, с Егоровым и Марковым. Вот и хожу ежедневно, а иногда два раза в день в театр рассуждать при закрытых дверях. Но, судя по поведению служителей Конторы, Комиссарова, Трушниковой⁹⁰ и т.д., я органически вхожу в театр, так как все сугубо любезны, первые кланяются и дарят вниманием. Москвин из-за границы приехал уже недели три и живет под Каширой. Репетировать «Унтиловск» начну 30-го, во вторник. Пока запретили «Бронепоезд», «Дядю Ваню», «Турбиных»⁹¹. Хлопочем, поэтому нужно ходить в разные инстанции⁹².

В Москве паршиво – какая-то муть у всех в глазах, все пустые, скучные, вялые. <...>

Автограф.

Музей МХАТ. А № 21095.

15

Из письма В.Г. Сахновского З.К. Сахновской-Томилиной

2 июня 1928 г.

Москва–Квантун

<...> Я бываю занят целый день. Утром с 10 часов в МХАТ заседание комиссии по репертуару каждый день. Там имею удовольствие встречаться с Литовцевой, с которой у меня всегдашняя грызня. С 12 ч. репетиции «Унтиловска». Ввожу Кореневу. Мучение с ней адово. Неделю прозанимались, а все фальшиво. В Питере будут две репетиции генеральные. Одну будет смотреть Станиславский, на Кореневой он и настаивал, чтобы с ней все сделать, а не с Молчановой. Я еду в Питер 21-го июня. 22-го и 23-го репетиции. 24-го идет «Унтиловск». 25-го я уезжаю обратно в Москву.

С Немировичем у меня идет работа над «Воскресением» довольно оживленно. Собственно, пьесу и текст делаю я⁹³. Со мной он стал очень мил и запросто. В пьесе, кроме кино, 92 роли⁹⁴. Рабинович тоже уже начал кряхтеть над макетом⁹⁵. С ним на неделе я даже работал у меня дома 2 раза.

Книжку мою приняла Теокинопечатъ⁹⁶. Но денег не дают до будущей среды. <...>

Звонили мне от Корша. Я был у Морозова⁹⁷. Он меня уговаривал согласиться быть заведующим художественной частью у них. Будут ждать две недели, в это время я должен сообразить, в какой форме могла бы, не мешая МХАТу, выразиться моя работа у Корша. <...>

Автограф.

Музей МХАТ. А № 21096.

16

Из письма В.Г. Сахновского З.К. Сахновской-Томилиной

19 июня 1928 г.

Москва–Квантун

<...> Немирович мне поручил летом сделать текст «Воскресения» и мне же сценарий и монтировочные листы⁹⁸. Завтра у меня с ним и Рабиновичем окончательный, опять многочасовой разговор. Сегодня вечером я с ним один.

Возьму с собой в Квантун еще для обдумывания «Златопуза» Кроммелинка для малой сцены.

Володя Экземплярский⁹⁹ устроил мне книжку «Театральное скитальчество»¹⁰⁰. Осенью она будет издана. Я ее перерабатывал эти дни. Она стала лучше, но, по моему, острее и приемлемее.

Сейчас ухожу к Морозову в Корш. Не знаю, чем кончится беседа. Напишу. <...>

Автограф.

Музей МХАТ. А № 21099.

17

Из письма В.Г. Сахновского З.К. Сахновской-Томилиной

21 июня 1928 г.

Москва–Квантун

<...> Через три часа я уезжаю в Питер.

Вот мои предположения. 26-го я возвращаюсь. Это вторник. В среду занят еще с Немировичем. И в тот же день должен получить текст с цензурными изменениями из Текинопечати и 25% гонорара за книжку. В этот же день (я просил сегодня в театре) произведут со мной расчет, чтобы отправить меня в отпуск. Выдадут мне по 1 июля, т.е. за полтора месяца, а по 15 августа вышлют после 15 июля. Об этом я уже сговорился. Так что это меня не должно задержать. 28-го я подписываю договор с Коршем на постановку и беру аванс¹⁰¹. Предложение Морозова, которое он мне делал в последний раз, – подписать с театром договор на 3 года в качестве заведующего художественной частью. Я было склонялся на принятие на себя некоторых административных обязанностей по управлению театром Корш, но в Художественном театре, не возражая против отдельных постановок, возражают против моей годовой службы у Корша. <...>

Автограф.

Музей МХАТ. А № 21100.

18

Из писем О.Л. Книппер-Чеховой С.Л. Бертенсон

16 декабря 1928 г.

<...> Самое интересное для меня – это работа над «Дядюшкиным сном»¹⁰², которая ведется теперь довольно энергично Сахновским, с которым мне приятно работать. Он чувствует, любит и понимает Достоевского. Вероятно, этот спектакль окажется никому не нужным по теперешним временам, но все равно приятно работать, приятно думать о нем, и то слава Богу. <...>

9 апреля 1929 г.

<...> Судьба «Дядюшкиного сна» трагична. Коренева¹⁰³ все время создавала невыносимую атмосферу в работе из-за ее отношения к Котлубай¹⁰⁴. В этом сезоне пришел к нам Сахновский, работали сначала ничего, потом опять пошли недо-разумения. Что может быть интересного – все завяло, и когда смотрел несколько картин Вл.Ив., было совсем плохо. И теперь опять остановка. Сахновский ушел в «Бесприданницу»¹⁰⁵, где и я занята, и Хмелев. <...>

12 октября 1929 г.

<...> С начала сентября сразу попала в работу, и вот тянем, тянем «Дядюшкин сон» – аж набрыдло! Думаем кончать все же. <...> Какая мучительная была работа с «Дядюшкиным сном»! Ох! Если сойдет благополучно – будет чудо. Атмосфера недопустимая во время работы. Сначала возмутительные взаимоотношения Коренева–Лужский, а уж Коренева–Котлубай – невыносимо. Ушел Лужский¹⁰⁶, вступил Сахновский, не выдержал дуэта с Котлубай – ушел, остались мы одни. Теперь немного вправляет в колею Вл.Ив.¹⁰⁷ <...>

10 декабря 1929 г.

<...> Ну, у меня полегчало. Сдали «Дядюшкин сон»¹⁰⁸ и, представьте, с большим успехом. Меня поздравляли и захвалили. Я очень рада, т.к. работа была мучительная. У меня давно не было такого ощущения радости на сцене распоряжаться ролью и купаться в ней. <...>

Музей МХАТ. Ф. К.-Ч. № 90.

19

Из письма В.Г. Сахновского З.К. Сахновской-Томилиной

19 июня 1930 г.

Москва–Таруса

<...> Был я у Леонидова. Это было бесподобно. Почти весь вечер (до 2-х ночи я у него был) проговорили о Гоголе. Он мне замечательные вещи рассказывал о себе – как играет, как видит людей, как приходит образ. Потом, конечно, говорили о Пушкине. Я с ним советовался о плане «Мертвых душ». Был у меня Булгаков два раза. Раз обедал со мной. Оба раза мы работали над «Мертвыми душами». Как будто выходит¹⁰⁹. <...>

Автограф.

Музей МХАТ. А № 21101/1-2.

20

Из письма В.Г. Сахновского З.К. Сахновской-Томилиной

27 июня 1930 г.

Москва–Таруса

<...> В театре тоже дел порядочно. Каждый день я занимаюсь «Мертвыми душами». Думаю, что числу к 10 июля текст Булгаков по моим планам сделает. Смолин пишет какую-то ахинею¹¹⁰. Горе-сочинитель, прямо горе! Работаю я и над костюмами и типажам с Гремиславским по массе материала, который достает театр. Собственно,

все планировки я сделал. Раза три я говорил с Николаем¹¹¹, и, знаешь, чем больше с ним и подробнее говорил о «Мертвых душах», тем – неинтереснее. В таких сложных вещах он все же и в театре, и вообще ужасающий примитив. Как-то он громадно талантлив своим, своей человеческой талантливостью, и в нем расплавлено, плавает, кипит стихийно живописное, но не театральный декоратор, а тут нужно быть еще и декоратором-постановщиком, с режиссерским воображением. Вот-с!

Приехал Иван Михайлович [Москвин]. Завтра уезжает на дачу и придет в Москву одиннадцатого или десятого июля, чтобы 14-го быть в Хотькове.

Видел я его в театре. Очень ласково встретились. Но его осаждают разные друзья в кавычках и вообще приятели. Спрашивал о Крымчуге Задонском¹¹², спрашивал, как ты, довольна ли. Тут прервали. Я ушел домой. <...>

Автограф.
Музей МХАТ. А № 21103.

21

Из письма В.Г. Сахновского З.К. Сахновской-Томилиной

1 июля 1930 г.

Москва–Таруса

<...> У меня в кабинете сидели Смолин и Булгаков. У Булгакова «Мертвые души» почти готовы. 3-го читает мне черновик. Зовут на заседание. Пока обрываю. У нас в театре опять скандал с сокращениями и Рабисом. Вызываем Гейтца¹¹³. <...>

Автограф.
Музей МХАТ. А № 21104.

22

Из письма В.Г. Сахновского З.К. Сахновской-Томилиной

8 июля 1930 г.

Москва–Таруса

<...> Эти дни я очень занят был (и сегодня тоже) в театре. Здесь Гейтц. Невыносимо отвратительно держится. Все заседаем и заседаем. Близится по «Мертвым душам» работа к концу, но все же пришлось вновь переделать план. Теперь каждодневно работаем вместе: я, Булгаков и Смолин. Приезд мой откладывается. Вчера на заседании Художественного совещания в театре Гейтц и представители комячейки обратились ко мне с вопросом, как я отнесусь к предложению их поставить в 10-дневный или максимум двухнедельный срок агит-пьесу для бригады из состава Художественного театра, отправляющейся на уборочную кампанию в Крым или на Северный Кавказ. Они заявили, что режиссером наметили меня и ждут моего к этому принципиального отношения. Я ответил, естественно, что считаю такую общественную нагрузку своим долгом, так как от такого определенного обращения с предложением комячейки вряд ли кто-нибудь откажется. Словом, понятно. Пьесы еще нет. Говорят, будет завтра. Надо прочесть и с 10-го числа ставить, если перепишут роли. <...>

Автограф.
Музей МХАТ. А № 21106.

23

Из письма В.Г. Сахновского З.К. Сахновской-Томилиной

13 июля 1930 г.

Москва–Таруса

<...> В МХАТ для уборочной хлебной кампании ставлю пьесу «В степи»¹¹⁴ с говенным составом. Заплатят за две недели сверх жалованья, т.е. 125 рублей. <...>

«Мертвые души» вышли изумительно! Чудный текст. Написал Бородулину письмо, он пердит в Берлине, дальше не едет¹¹⁵. Не знаю, как одобрит план постановки и самый текст пьесы или нет. Ивана [Москвина] еще в Москве нет. Боюсь его пропустить. Он что-то крутит с «Мертвыми душами». Вот хитер, стерва, никак его не поймешь.

Скажи Тошеньке¹¹⁶, что вчера видел в Парке культуры замечательный фейерверк. Я был вызван от Главискусства или от союза дать свое заключение о пантомиме Радлова, которая там вчера в виде массового действия давалась партсъезду¹¹⁷. Ну, о сем спектакле умолчим. Об этом будет рассказано особо, и особо Николаю [Крымову], думаю, что рассказом ему потрафлю, а вот фейерверк – это Тошеньке. Скажи, что пальба была из орудий. Пушки ночью были расставлены по всему берегу, пулеметы, по реке плыли броненосцы, крейсера, целая флотилия лодок, истребителей, моторов. Все с красными флагами и красными фонарями, а флотилия с фашистскими знаками на белых флагах. Все было освещено прожекторами. Сначала все застлано было дымовой завесой, потом побежали тревожные огни, взорвалась ракета и началась пальба. По берегу неслась конница, была настоящая атака. Потом взорвали на реке баржу, где был величиной с трехэтажный дом папаримский и его гвардия и служки. Потом били огненные фонтаны и каскады, разноцветные шары и звезды лопались в воздухе, цветные взрывы неприятельских сооружений. Красные победили, а белые бросились в воду, и их настигала наша флотилия. Кончилось все это в половине второго. Я был с Павлом Марковым, который шлет тебе привет. <...>

Автограф.

Музей МХАТ. А № 21107.

24

Из письма В.Г. Сахновского З.К. Сахновской-Томилиной

24 июля 1930 г.

Москва–Таруса

<...> 28 числа генеральная «В степи» – колхозной пьесы, 29-го бригада уезжает. Завтра вчерне пьеса будет готова. Играют так себе, дерьмовый четвертый акт. Натерпелся я [за] два дня всякой тормошни. Представь себе, в самый разгар моих сложнейших ходов и отношений на Радио¹¹⁸ и во время репетиций Главрепертком передал телефонограмму о запрещении пьесы. Пришлось хлопотать, бегать, переделывать, искать автора. Слава Богу, сегодня утром с разными изменениями разрешили. <...>

Автограф.

Музей МХАТ. А № 21108.

25

Из письма В.Г. Сахновского З.К. Сахновской-Томилиной

14 августа 1930 г.

Москва–Таруса

Дорогая Зихен, пишу тебе, мой золотой, в веселом настроении. Веселье мое заключено в том, что я два дня и сегодня до вечера занимался переклейкой и перемаркой своей книги «Очерки сценического искусства». В прошлый раз я не застал Ионова в ЗИФе¹¹⁹ и, встретив одного мудрого человека, после пересмотра с ним моей книги решил окончательно ее обезвредить перед приносом в издательство ЗИФ, сиречь «Земля и фабрика». Эта операция с подклейкой и с вырезанием сомнительных абзацев, с замарыванием таких страшных слов, как: аромат таланта, перевоплощение, вчувствование, формальное восприятие и т.д., не только не болезненна для авторского самолюбия, а настраивает весело, но если б ты видела, какие настоящие, горячие и, смею думать, наинужнейшие куски текста летят в корзину. Посмотрим, что из этого дела выйдет и как отнесется к этому произведению полноправный глава издательства¹²⁰. <...>

Приехал Булгаков из Крыма, звонил мне, с завтра начнем с ним операции над текстом Смолина по «Мертвым душам». Сейчас звонил Смолин, тому неймется сделать свидание с Качаловым, чтобы укреплять текст «от автора». Сама видишь, все меня нашли – ближайшие спутники. Да, Батьков¹²¹ у меня был по «Взлету» с еще новыми проектами изменений роли Петровой. Насиловал меня часа 3 по «Взлету». – Невыносимый господин! Все умно, все по Станиславскому, все «от искусства» – говнюки! <...>

Автограф.

Музей МХАТ. А № 21111.

26

Из письма В.Г. Сахновского З.К. Сахновской-Томилиной

18 августа 1930 г.

Москва–Таруса

<...> Вчера я был у Булгакова, сочиняли мы с ним тексты для Качалова в «Мертвые души». Сегодня после Радио (я занимался сегодня рано, с 9 ч. утра) были Булгаков и я у Качалова, часа два обсуждали что и как. В самую жару, в 5 часов, вышли от него, и я пошел домой обедать, а Булгаков пошел в Ленинку. Вас.Ив. просил передать тебе его привет и что соскучился-де, давно не видел. <...>

Свою рукопись в ЗИФ я отправил. Дали ее на прочтение марксистам. Ответ дадут 1 сентября. <...>

Автограф.

Музей МХАТ. А № 21112.

Из письма В.Г. Сахновского З.К. Сахновской-Томилиной

1 июня 1931 г.

Ленинград–Москва

<...> Сейчас так нужен Иван [Москвин]. Иван задерживается. Но задерживается в Москве и царица души¹²². Оказывается, уже сложилась целая трагедия. Я, как вам и естественно предполагать, вообще ничего не видел и не знал. Мне рассказал Боря Израилевский¹²³, что Люба¹²⁴ хотела довести дело до самоистребления, но что она в полном отчаянии, а Иван деспотически заявил дома, что Люба не смеет в это дело вникать, и запретил ей рассуждать на эту тему. Царица же души крутит ураган страстей с Афиногеновым¹²⁵, который уже отпустил свою жену, на которой только что женился. Вот раковая женщина оказалась Алла [Тарасова]. Оказывается, у них очень «углубленный» роман¹²⁶, и Иван произнес, что умертвит Аллу, если установит факты измены его лицу. Израилевский утверждает, что, при всей скаредности Ивана, он так захвачен переживаниями с этой девой, что даже под видом помощи по случаю «кончины папы» у Аллы и еще по целому ряду случаев делится своими скудными средствами, не говоря о кадо*, которые принимаются как знак бескорыстной чистой векомости. Представляешь себе, что такое, если Иван истратит рупь! И вот будто предостоят некие роковые дни для испытания этой девы в ее хорошем отношении к Ивану, так как влечения Афиногенова тоже огромны. Здесь идет его «Страх», вчера была премьера¹²⁷. Я не пошел, хотя Певцов¹²⁸ звал, пойду как-нибудь на днях. Говорят, какие-то идиотские декорации завинтил Акимов – под Мейера¹²⁹, но тупо. Афиногенов здесь караулит Аллу. И вот при сомкнутии этого треугольника должна произойти трагедия. А мы с тобой и не знали, что такие еврипидовы темы около нас?! <...>

Автограф.

Музей МХАТ. А № 21117.

Из письма В.Г. Сахновского З.К. Сахновской-Томилиной

8 июня 1931 г.

Ленинград–Москва

<...> Здесь живу хмуро, хотя был в опере в Мариинском театре на «Гибели богов» Вагнера¹³⁰. Хотел послушать музыку. Но такое дерьмо здесь театры, да и люди около искусства и науки об искусстве: заштатные лакеи. Все чего-то лгут, путают. Наши москвичи перед ними – столица и твердыня мысли. Здесь наши актеришки бродят по театрам и говорят, что поразительная дрянь. Все пытаются на Мейерхольда или являют пышность бывших императорских театров и театра Буффа 20–30 лет назад. Такой весь город фальшивый. Холод здесь собачий, по утрам рано идет снег. Днем каждый день дождь и ветер. Многие на улицах ходят в зимнем.

* От *cadeaux* (фр.) – подарки.

Спектакли наши принимают с треском аплодисментов. Конечно, после местного говна все покажется мармеладом. Вообще-то театр подтянулся, но на мой вкус – не интересно. Молодые и середняки играют в ансамбле. Каждый день тыкаюсь днем в репертуарную контору что-нибудь распорядиться, потом в какой-нибудь из домов культуры на монтажку или репетиции и вечером смотреть. Смотреть такая тоска – смерть. Был один вечер после раннего спектакля у Нелидова¹³¹. Ничего не пид. Пил крепкий чай – было даже оригинально, как когда-то Леонид Андреев. Пригласил меня Нелидов, потому что опять ведет какую-то интригу о назначении меня в Александринский театр заведующим художественной частью. Пригласил каких-то месткомов, партийцев. Потом провожал меня. Я ему сказал, что если Главискусство и Ленинградский совет официально пригласят, дадут 1000 р. в месяц, дадут полномочия и предоставят квартиру, буду разговаривать, иначе мне нет смысла, и разговоров никаких быть не может. – Как станет полегче, хочу сходить в музей и съездить в Царское село. <...>

Автограф.
Музей МХАТ. А № 21118.

29

Из письма В.Г. Сахновского З.К. Сахновской-Томилиной

9 июня 1931 г.

Ленинград–Москва

<...> Я был в директорской ложе. Там сидел литературно-театральный свет! Вот смеху подобно – все это зрелище. Идиоты! Это стилизованный ренессанс Носовых, Рябушинских а la Soviet. Все ложь, все фиглярство! Радлов, Мокульский, Петров, Гвоздев что-то изображают, будто люди живой жизни¹³², будто связаны со страной. Грабители и фигляры. Дамы в шелках (их дамы, а в партере [пролетариат] запросто на балете), в тюрбанах, с сентенциями из умных книжек. Вот говно!

Зихен, милый, как печально ты пишешь про Ваню [Москвина]! Он здесь до того нервный. А эта сука ходит, как черте что. Сволочь. Иван мне дал твое письмо. А телеграмму я послал в тот же день до встречи с ним. Я его благодарил. Я уже писал тебе об этом. Постараюсь с ним быть поближе. Но очень нервен. Приехал Афиногенов и крутится вокруг Аллы. <...>

P.S. Был в Музее изящных искусств, видел полотно раннего Крымова¹³³ – вот француз! Прямо Моне! Интересно! Ничего общего с теперь.

Автограф.
Музей МХАТ. А № 21119.

30

Из письма В.Г. Сахновского З.К. Сахновской-Томилиной

13 июня 1931 г.

Ленинград–Москва

<...> Сегодня у нас был в театре gala-спектакль «Хлеба». Путиловский завод празднует 25-тысячный трактор¹³⁴. В Нарвском доме культуры, где мы играем, был

колоссальный митинг. МХТ оформлял и торжественное заседание, и поднесение знамен, и, наконец, играл спектакль с приветствием и замечательным выступлением Качалова – он читал стихи Фалеева¹³⁵. Вышло, по-моему, очень хорошо. Но самое интересное это зритель. Об этом расскажу подробно, когда увидимся. Здесь совершенно не московский пролетариат. Вообще, это совсем-совсем другой, чем Москва, город.

Внезапно уехал в Москву Гейтц. Будто поехал, чтобы увидеться с Немировичем до его отъезда за границу и чтоб всем директорам иметь свидание. Однако здесь есть заведующий искусством Ленинграда Рафалович¹³⁶ (он пишет что-то по искусству), так вот он сказал (у нас было заседание с рабочими и представителями искусства по вопросам театра) во время чая, разговаривая со мной и Марковым: «кажется, ваш Гейтц в состоянии неустойчивого равновесия». Мне кажется, что он поехал спасать свое положение, так как, по слухам, Немирович и Станиславский опять разругались на почве оперного театра¹³⁷. <...>

Автограф.
Музей МХАТ. А № 21120.

31

Из письма В.Г. Сахновского З.К. Сахновской-Томилиной

17 июня 1931 г.

Ленинград–Москва

<...> В газетах и журналах здесь нет ни одной статьи, ни одной заметки о наших гастролях. Есть дни, когда идут спектакли: два утренних и три спектакля вечером. Зачем это, кому нужно так утомлять всех и наводнять собой город – непонятно. Гейтц уезжал в Москву на свидание с директорами. Приехал мрачный. Было у меня с ним длительное заседание – он сказал, что уходит из театра¹³⁸. И что это окончательно решено. Но я так понимаю, что сие ему очень не по душе. Произошло в Москве какое-то колоссальное столкновение между Влад.Ив. и Конст.Серг. Кажется, из-за их оперных студий. Гейтц мне сказал, что Влад.Ив. поставил себе задачей разъяснить и «проработать» К.С. Как я понял, он идет на все: он раскроет его идеализм, консерватизм, нежелание узнать нашу современность. Понимаешь, чем это пахнет. Я еще не все пишу, но, как я понимаю, это просто мерзость. Немирович не поехал за границу, будто потому, что ему дали право взять долларов по норме, т.е. по 150 р. на человека. Не знаю, так ли все это. Немировичу предложил Рейнгардт поставить по-немецки в Берлине «Воскресение». Он потребовал три месяца¹³⁹. Рейнгардт послал его к ..., и дело разошлось. Станиславский на июнь уедет куда-то под Москву.

Живу я здесь нудно. С Иваном [Москвиным] почти не вижу, только на спектаклях, когда он занят. Встречаясь со мной, он как-то всегда смущен. Он очень много «выезжает». Алла около него крутится неотступно, но тут же с тортами, цветами, конфетами Афиногенов.

Зато очень ко мне нежен: каждый день ко мне звонит, когда я свободен, я захожу к нему, или мы заходим вдвоем в Эрмитаж или в отделение Музея изящных искусств, – это Леонид Мироныч [Леонидов]. Это единственный у нас в театре

человек, с которым можно говорить, думать вслух, который увлекается мыслью, сутью, искусством. Он рассказывает мне о своей прошлой жизни. Какие у него были эпизоды?! Замечательно говорит об искусстве и, совершенно как никто, о театре.

С Марковым составляю положение и программу для Студии при МХАТ для актеров и техников сцены.

<...> Здесь все люди другие: и рабочие, и интеллигенты, кондукторши и газетчики. Все, все другое. Какая-то особая Европа с русским языком и с неевропейским уклоном. Но город красив. Все, что вокруг мостов, набережных и дворцов, – изумительно. Но все мертвое. <...>

Автограф.
Музей МХАТ. А № 21121.

32

Из письма В.Г. Сахновского З.К. Сахновской-Томилиной

24 июня 1931 г.

Ленинград–[Москва]

<...> кроме идиотских ездки из конца города в другой на спектакли и репетиции прибавилось новое: нужно выступать на заводах с культбригадами. Я уже произносил [речи] на трех: на турбинном имени Сталина, на «Красном путиловце» и на «Красном треугольнике». Делается это так. В 10 часов утра подходит автобус к тому месту, где у нас репертуарная контора, и человек 15–20 актеров со мной и Марковым, а также с агентом ГПУ выезжаем на завод. Там разбиваемся на бригады и обходим цеха. Выступлений с 11-ти до 3-х бывает четыре-пять по разным цехам. Причем шум от машин на заводах невероятный. Сходятся рабочие около останавливаемых машин, и начинается концерт-митинг. Сначала говорю я, а в другом цеху в это же время Марков, потом выступают актеры с агитационными номерами из современных авторов. Кончим, перейдем в соседний цех и т.д. Потом сходимся в конторе завода. Это очень утомительно. Заводы расположены на окраинах города. Мостовая там ужасная. Всю душу выматывает дорога и четырехчасовые выступления в копоты, пыли, шуме и невероятном напряжении, когда завод в ходу.

Еще удовольствие. Это обслуживание активистов и рабкоров. Бывает это так. 200–300 молодых пролетариев слушают доклад о Художественном театре, а потом начинается прят. Теперь это часа 3–4. Эти доклады бывают в центре, бывают в районах. Буду читать о режиссуре в Центральном доме искусств и в Доме культурной пятiletки нечто вроде больших лекций. Это слияние с массами. Тезисы уже представлял. Завтра театр выезжает в Гатчину: культпоход МХАТ к авиаотрядам ленинградских войск. Тоже нужно произносить речи, а потом концерт и спектакль. Завтра же в Ленинграде у нас 3 спектакля: «Бронепоезд», «У царских врат» и «Вишневый сад». Представляешь себе, до какой степени замучена труппа и все мы устали. И все это дела Гейтца. Сам же он, кроме отвратительных и грубых выходок у себя в номере, ничем себя не заявил. Заседания он назначает у себя в гостинице «Европейская» в номере, так как он болен и на улице не выходит. <...>

Как хорошо, милый Зихен, что мы с тобой совершенно в стороне живем от театра. Какой гнилью и блевотиной он набит, если б ты знала. Единственный человек, с кем можно говорить, – Леонидов. Как я свободен, видимся.

Я не помню, писал ли я тебе, что был приглашен на обед к «молодым». Иван [Москвин] вызывал меня, чтобы сочинить письмо Станиславскому. За обедом (обедали в номере у Тарасовой) имел возможность воочию убедиться во всей печальной действительности «простых и милых» отношений двух любовников. Зловонно!

Все печальнее и печальнее у меня на душе, когда думаю о театре и разных затеях для него. Чем дальше от этого святого искусства, тем, пожалуй, лучше. Ой, как плохо, как неважно, как не похоже на то, чем занимались на заре нашей жизни. <...>

Автограф.

Музей МХАТ. А № 21122.

33

Из письма В.Г. Сахновского З.К. Сахновской-Томилиной

28 июня 1931 г.

Ленинград–[Москва]

<...> И потом знаешь, не объяснишь, но что-то до того невыносимое в самочувствии всех. И играют паршиво, и все кое-как. И по совести говоря, никому-то, в сущности, никомушеньки до так называемого искусства МХТ – дела нет. Да и черт его знает, что это за искусство. Удивительно было только на моем докладе о режиссуре МХТ, когда до 300 рабочих активистов с поразительной разумностью и тактом обсуждали мой доклад. Длилось 4 часа.

Всякий раз, как мне встречаться и обсуждать с Гейтцем, каковой все еще лежит полуумирающий (но это, по-моему, фокусы, зачем, не пойму), настроение говенское до бровей. Сегодня у меня был такой «доклад», который длился много часов. И все он вертелся, хитрил, интриговал и глал. <...>

Автограф.

Музей МХАТ. А № 21123.

34

Из письма В.Г. Сахновского З.К. Сахновской-Томилиной

3 июля 1931 г.

Ленинград–[Москва]

<...> Вчера смотрел Певцова в «Страхе». – Ерунда! – И вообще, какое дерьмо это сочинение. Чуть собачья. Раздули. Никакой пьесы. Неинтересно. Он не драматург – Афиногенов, – и не художник. Такой же протоколист и программщик, как и Киришон. Трус! Боится в жизнь глядеть зорко, лупит чужими словами. Бравада на обобщения, а внутри пустышка. Певцов играет, как все играл до сегодня. Но знаменит, особенен, единственен – глупо, смешно¹⁴⁰. Зашел я к нему в уборную два раза – точно через 25 лет заехал к тете в Дорогобуж. Там, оказывается, все то же, а мне уже 45 лет. <...>

Автограф.

Музей МХАТ. А № 21125.

35

Из письма В.Г. Сахновского З.К. Сахновской-Томилиной

7 июля 1931 г.

Ленинград–[Москва]

<...> по приезду я должен видеть Станиславского, который прислал через Москвина мне целый ряд очень сложных по существу задач: продумать и даже написать кое-чего к моменту свидания нашего вот теперь же. Все это касается воображаемых им возможностей для театра. – Выход один: нужно просить Сталина, а Станиславский это может, взять Художественный театр в ведение ЦИКа, тогда только можно положить предел всяческому развалу и, главное, грызне Немировича с К.С. Вчера уехал Москвин, и я с ним послал в качестве прелюдии эту единственную заповедь К.С'у. Все остальное ничего не даст. Художественный театр даже здесь заработал большие деньги сверх намеченного по плану, а мы все их отдали, а вся группа нуждается. ЦИК может все изменить. <...>

Автограф.

Музей МХАТ. А № 21126.

36

В.Г. Сахновский – Вл.И. Немировичу-Данченко

11 июля 1931 г.

Ленинград–Берлин

Глубокоуважаемый Владимир Иванович!

Через пять дней мы кончаем спектакли¹⁴¹. Вчера в последний раз шло «Воскресение», с колоссальным успехом. И надо сказать, что – хотя даже молодые наши товарищи очень устали – но все-таки спектакль шел серьезно и крепко. Слабее шли «Бронепоезд» и «На дне». Сначала «На дне», после первого хорошего спектакля, даже испугало нас в слабом составе, но мы на третий же спектакль усилили состав, и спектакль пошел благополучно. Очень слабое место в «На дне» – Бубнов–Топорков и Сатин–Шульга.

Было утомительно играть в четырех помещениях, налаживая спектакль на одной сцене и через 3–4 дня переноса его в новое помещение. Все же и наш актерский состав, и монтировочный очень серьезно отнеслись к работе. Были у нас маленькие трагедии вначале с осветителями, потом они подтянулись.

Весь Театр тяжело перенес смерть Василия Васильевича [Лужского]¹⁴². Где-то, в глубине, по-моему, еще до сих пор кое-кто не оправился после этого удара. Но все же работа идет, все на месте, и я бы сказал, последние дни гастролей протекают в Ленинграде с большим успехом, чем первые.

У меня, Владимир Иванович, к Вам покорнейшая просьба: как Вы помните, у нас есть на будущий сезон план репетиций и выпуска пьес. Илья Яковлевич [Судаков] очень волнуется, когда он может приступить к работе по «Страху». Я помню, что Вы предполагали без себя не назначать репетиций «Страха». Мне М.С. [Гейтц] передал, что Вы намерены приехать в Москву не 10 сентября, а позже. И вот в связи с этим возникает вопрос – начинать без Вас репетиции «Страха» с Судаковым, или, если Вы приедете 15–20 сентября, – отложить репетиции, т.к. Леонидов категорически возражает против репетиций с Ильей Яковлевичем без Вас. Я очень прошу Вас, Вла-

дмир Иванович, телеграфировать – и даже, может быть, лучше в Москву, в Театр – т.к. 16-го мы уезжаем отсюда, Ваше распоряжение¹⁴³. Это очень нам важно с Евгением Васильевичем [Калужским] при распределении работ: откладываются репетиции «Страха» до Вашего возвращения или «Страх» репетируется сейчас же после ввода в старые пьесы? Предполагаете Вы возвратиться в половине сентября или позже? Не откажите ответить телеграммой. Я пробуду в Москве с 17-го по 19-е.

До свидания, дорогой Владимир Иванович. Поправляйтесь и отдыхайте.
Искренне Вас уважающий,

Сахновский

Подписанный маш. текст.
Музей МХАТ. Ф. Н.-Д. № 1153.

37

Из письма В.Г. Сахновского З.К. Сахновской-Томилиной

14 июля 1931 г.

Ленинград–[Москва]

<...> Вчера у меня была странная многочасовая аудиенция с – ?? Мамошиным¹⁴⁴. Он просил, чтоб я ему отчислил несколько часов для конфиденциальной аудиенции. Я отчислил. Он ведь у нас в театре секретарь ячейки, иначе – секретарь парторганизации. И вот, предварив, что будет говорить со мной в его лице Московский Комитет партии, он долго совещался, заявляя, что партийные органы (по директивам которых он со мной говорит) пришли к выводу, что в моем лице они считают правильным сохранить художественное руководство театра за мной и поэтому хотят и по партийной линии укрепить мой авторитет и обязательство подчинить мне всю художественную сторону театра. Разговор был очень необычным и интересным. Чуешь, что это новое течение воздуха? Это все с комментариями можно рассказать, только когда будем вместе.

Отчего я, пожалуй, больше всего устал, это от многочисленнейших объяснений с режиссерами, актерами, портными, электротехниками, помощниками и проч. С каждым надо делать новое лицо. Приходят на дом, нужно назначать часы в репертуарной конторе, в театре, где только можно. Кто плачет, кто гневается, кто выпрашивает. Ой, как утомительно! Сегодня уезжает в Москву Марков и тоже просил вчера двухчасовой аудиенции. Хитрая была речь, делал петли, как заяц, чтоб запутать следы. Но, судя по характеристике Мамошина, он в партийных кругах не проходит. <...>

Автограф.

Музей МХАТ. А № 21129.

38

П.А. Марков – В.Г. Сахновскому

27 июля 1931 г.

Верея–Вешки

Дорогой Вася, перебрался в Верею – это дыра зеленая, красивая, нищая, дорожная – с колокольным звоном, козлами на покрытых травой улицах, узкой и мелкой

речкой Протвой; добираться сюда нужно с необычайными трудностями – а газеты, наоборот, получаются в тот же день к 1 часу. Здесь одиноко, отдохновительно, я очень доволен. Перевез маму Саню, и она отлеживается на гамаке. У Завадского¹⁴⁵, к нашему развлечению, колит – и он лопается от зависти нашему жранью.

Мы говорили, что ты долго вдалбливал по телефону какие-то соображения об авторах – видимо не вдалбил – потому что от наших я ничего толком не добился.

Горький отдал пьесу вахтанговцам, туда же отдает пьесу Бабель¹⁴⁶, [очень] жалко.

О пьесе Горького говорят, что хорошие роли, что 9 женщин и что Горький сам предложил пьесу вахтанговцам.

Боюсь за Олешу, хотя перед отъездом он уверял всеми правдами-неправдами, что пьесу к 10 сентября дает¹⁴⁷.

Как свидание с К.С.?¹⁴⁸ Какие кандидатуры в директора?¹⁴⁹ В Главискусство, говорят, назначают старца Галкина – из судейских¹⁵⁰.

Привет Зинаиде Клавдиевне.

Мама Саня, Завадские кланяются...

Читал в газете, что К.С. «оживленно беседовал» с Б. Шоу¹⁵¹. Вот было занятно. Вероятно, смешно.

П.М.

Гор. Верея, Московской губ.

1-я Спартаковская ул. дом 57. (Абрамовой) мне.

Автограф.
Музей МХАТ. А № 8521.

Дорогие и драгоценные Евгений Васильевич и Елизавета Сергеевна, сегодня десятый день моих находений в натуре, и наконец-то совесть победила мою свиноподобную плоть. Ей-богу, не мог написать вам письмо в Москве. На всех парах спешил уехать и тысяча дел держали. А как приехал, вдруг оказалось, что так устал, так устал, что лежал, сидел, глядел и слушал тишину и ни-ни воли к чему-нибудь разумному. <...>

Дорогой Евгений Васильевич, теперь несколько слов о поручениях, которые Вы мне изволили приказать при выезде моем из Ленинграда. У САМОГО был. Был ведом Рипсией¹⁵² с аккомпанементом Марии Петровны [Лилиной]¹⁵³. Доложил подробно о ленинградском периоде. Высказал наше предложение Шуйского дать Орлову¹⁵⁴. Согласие дано. Спрашивал о том, получили телеграмму¹⁵⁵. Доложил, что да. Сказал, что неудобно Булгакову давать мимо Прудкина Мозглякова, – согласился. Сказал, чтоб искать другую роль для Булгакова¹⁵⁶ и никак у Прудкина роль не брать, а, наоборот, готовить с ним¹⁵⁷. Да, боится, что если одному Орлову – это опасно. Нужно еще кому-нибудь, чтоб был дублер. Шульга – слабый Шуйский¹⁵⁸, по его мнению. Желает он сейчас же, как только пойдут старые пьесы,

репетировать на сцене «Мертвые души». Причем хочет также просмотреть все картины от начала до конца, как маленький директор смотрел.

Да, самое главное! – я получил письмо от маленького, бородатенького. В письме пишет: «Мы с Конст. Серг. договорились, что не будем мешать друг другу. Он может сразу приступить к “Мертвым душам”, а “Страх” должен репетировать сначала Судаков в репетиционном помещении (“у него много дел и без Леонидова”), а потом я (т.е. он – Немирович)». Причем мое впечатление из письма, что поездка его в СССР состоится не скоро. Там такие фразы. До лечения хочу отдохнуть, а еще не начинал, а чтоб лечиться, нужны деньги, а денег нет, поэтому придется согласиться на «гастроли» (т.е. его личные гастроли), я уж не знаю, в каком качестве, но, наверное, за деньги. Все это – ландшафт довольно туманный. Льшу себя надеждой в одном отношении. Я десять дней не видал газет, м.б., в Германии происходит такое, что старик Касьянчик уже в Москве на Никитской¹⁵⁹, и старик его назначил сторожем в новые помещения столовой.

Когда я был у Патриарха Сергеевича, он говорил, что вопрос о переходе нашем в ЦИК решенный, что только уговаривают республики Вселенной о том, чтоб все было по слову Станиславского, и де Правительство стоит только на его точке зрения и МХАТ начинает с осени новую эру всесоюзного театра с иными задачами, чем досель, превращаясь частично в Театральную академию при большой сцене. Я не задавал конкретных вопросов, оставляя до осени, – но он полон активности и уверен в одержанной победе. Вы уже, наверное, знаете, что у него был Авель Софронович¹⁶⁰ и уже не знаю из каких источников знает Константин, что именно такова точка зрения на Художественный театр Иосифа Виссарионовича.

Прощание мое с Мишей [Гейтцем] было раздирательно! Мы рыдали друг у друга на плечах, причем он перед этим дал мне два лобзания. Мы пожимали друг другу руки, клялись никогда долее не расставаться, и если Провидение унесет его на туманные берега Невы, то первый мой пугливый шаг без него, и пусть шлетя телеграмма к нему – и мы снова вместе, и тогда уже до гроба. Однако он посулил, что в сентябре, а может и еще месяц, он будет украшать собой залы Камергерского театра. Прощание с Никитиным¹⁶¹ было еще безнадежнее. Мы молча пожали друг другу руки – и разошлись.

Да у меня предчувствие, что Леонтьевский переулочек думает все пространство заполнить близкими и родными. Одно меня держит в нормальной температуре, что Константин очень серьезно и с полной уверенностью говорит о Вас, Евгений Васильевич. И продолжает настаивать на незаконной связи моей с Елизаветой Сергеевной. Он говорит: Я этого требую. Я говорю: пожалуйста. Он говорит: такая-то и такая-то пьеса. Я говорю: с удовольствием.

Требуется остановиться.

Напишите, что происходит вокруг театра, как живете? <...>

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. Телешевой. № 5098/185.

В.Г. Сахновский – П.А. Маркову

6 августа 1931 г.

Вешки–Верея

Дорогой Паша, mit grösstem Vergnügen* получил твое многоуважаемое письмо. Однако был настолько предоставлен отдохновению и лени, что не имел никаких возможностей предаться письменным занятиям, хотя бы в форме начертания сих строк.

Блаженствование мое настолько коренно, что вывести себя из бытия неделания и неведения уже насиллие.

Населения здесь нет, одна флора; или, если население и числится на данной местности, то это при непосредственном столкновении являет вид скорее фауны. Флора же здесь прелестна, орошена реками, пейзажи дивные, тишина полнейшая.

Дорогой Паша, то, что пытался выразить бедным языком моим в телефон, было следующее. Иду в театр по Тверской. Встречаю одного человека¹⁶², которого знал еще в студенческие годы, он сочинял тогда рассказы для крестьянской газеты (ты еще тогда не родился и потому этого не знаешь). Этому лет 25–26. Теперь он не студент, но сочинитель, однако в драматическом роде, пишет туда и сюда. Я помню, что он был очень талантливый человек. Схватываю телефон (уже в театре), звоню тебе. Мама Саня говорит: ты только что выехал в Верею, я наказываю передать, что переговорил с этим бывшим талантливым студентом о комедии для осенней полевой экспедиции так, как было произнесено в Михайловском сквере в Питере. Мчусь к Мише Гейтцу. Он видит во мне ревностного слугу. – Вот, говорю, Миша, служу не за страх, а за совесть, не нужно мне этого, чтоб ловить авторов, а по жару бегал весь день и привел, а Марков, говорю, гад, уехал с Вульф¹⁶³ за адюльтерами и будет с ней жить исподтишка от Завадского, у которого колит, а когда у него колит, он не может жить с женщинами так, как этого требует Вульф. А я говорю, Миша, знаю, какая она бóрзая в этом деле, она мне, говорю, все шептала на ухо в Питере: продай меня Мише или Паше, а Завадского отрави, я ему, говорю, послал колитных лепешек и он в среду умрет.

Бывшего студента обласкали, он говорит, я с планом комедии поеду в Верею к Маркову. Я говорю, нет, вас, говорю, Вульф не примет, а Завадский, если еще жив, сейчас же поставит вашу пьесу в театре своего бывшего имени. Сейчас же позвони Никитину и в будуаре Миши [Гейтца] заключи соглашение с б. студентом, чтоб написал комедию для крестьянских вкусов, но при условии, если нам пондравится, возьмем, а если Марков и Вульф скажут, что это плохое сочинение, то вышвырнем на мостовую. Собственно, об этом доложить я имел намерение по телефону, а в настоящее время письменно.

Обнимаю вас, дорогой мой друг, отстраняя жарко сплетенные объятья Вульф вокруг вашего торса и выи. Поцелуй иудиным поцелуем холодные уста Юрия Завадского. Мой привет маме Сане. Засим тебе кланяется

Твой В.С.

* С преогромнейшим удовольствием (нем.).

Поэма в прозе

Паша Марков родился в прекрасное весеннее утро. Ребенком никто не мог смотреть на него без ласковой улыбки. Гимназистом он учился очень хорошо. Он получал награды, и по окончании гимназии был награжден золотой медалью. В Университете все профессора наперерыв умоляли его работать в своих семинариях. По окончании университета его имя было высечено над кафедрой в аудитории № 1. Первый год по окончании был усыпан лилиями. Не было того уголка Москвы, где бы он ни почитал лекции об искусстве. Следующие годы были годами борьбы всех печатных органов из-за Маркова. Наконец, наступил 1925 г. Все театры звали его занять кресло руководителя. Это был апофеоз русского театра. Марков протянул руку и возопил. – Солнце остановись! Настал вечный полдень, и все возликовали.

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. Маркова. № 26970/1465.

41

П.А. Марков – В.Г. Сахновскому

13 августа 1931 г.

Верея–с. Вешки

Дорогой Вася, получил твое письмо. Живу здесь приблизительно как-то. Очень красиво кругом – сосны, обрывы, леса, реки, луга – хорошо. Народу много, но его не видно. Заведения тихи. Завел банду из вузовцев, с которыми изредка пьянствую, а ночью жгу костры. Мама Саня поправилась. Семейное счастье в разгаре.

Убил меня твой сотрудник, ученик и поэт Булгаков. Он написал новую пьесу – по заказу из Красного театра. Известил меня об этом в Ленинград 6-го июля, а 8-го подписал договор с вахтанговцами¹⁶⁴. Не знаю, как будет пьеса (тема – будущая война) – но все же противно, что он не подождал встречи ни с кем из нас. Из-за этого ли брали его в театр! Он – злодей, гад и предатель – ничем не прикрытый.

На мои личные театральные вопросы, о которых мы с тобой говорили накануне отъезда, – ты ничего не ответил. Как прикажешь понимать – я очень подозрительный. И ничего не написал о разговоре с К.С. Горчаков¹⁶⁵ писал мне о переходе в ЦИК, о том, что, может быть, не будет «третьего» директора – помимо двух основных и т.д. Что правда и что неправда?

Серьезно – я очень волнуюсь перед зимой. Ваше безразличие меня расстраивает. Вы стали холодны и суровы! За что? Мне нужно решить, что делать зимой и как быть. М.б., все-таки улизем из alma mater, поддавшись соблазнам «молодых» театров?¹⁶⁶ Мудрый – дай совет такой же простой и мудрый, каким ты стал. Здесь все время жара, только последних два дня – дождь.

Ирина [Вульф] с восторгом вспоминает встречи с тобой в Ленинграде, мама Саня кланяется, Юра [Завадский] ревнует.

Привет Зиночке.

Целую тебя, вождь, мистагог и диалектик.

П. Марков

Сейчас получил дурную весть о смерти Лили Шик¹⁶⁷.

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. Маркова. № 8523.

В.Г. Сахновский – П.А. Маркову

23 августа 1931 г.
Село Вешки (Верея)

Дорогой Паша, ты напрасно гневаешься на меня, что я тебе не ответил на вопросы разговоров с К.С. Все, о чем я говорил с ним, сводится к ничему. Вернее, на мое понимание – все разговоры до осени ровно ничего не стоят. Я говорил с ним на все темы, которые мы наметили. Он бредил полной реформой внутри театра, убежден, что переход МХТ в ЦИК решенное дело, что МХТ может стать академией театрального искусства с классической большой сценой, а малая сцена только педагогическая лаборатория, может быть, даже не всегда открытая зрителям. Он уверен, что все им предложенное и рассказанное Андрею Сергеевичу [Бубнову]¹⁶⁸ и Авелю Софроновичу [Енукидзе] принято правительством и уже декретировано. Я думаю, что будет все по-старому, что Гейтц не уйдет¹⁶⁹, что старцы будут все так же грызться и проч. Я потому и не писал тебе об этом, что я сказал К.С., повторив дословно наш разговор в Питере, что он ответил (а он ответил уклончиво, многозначительно подчеркнув, что не только это, а и многое другое нужно будет решить, когда осенью мы окажемся в ведении ЦИКа), что все мое собеседование с ним было несерьезно. Считаю, что тебе лично ничего не нужно предпринимать до нашей встречи. Начало сентября не за горами. Все будет видно через неделю. Я давно не имел писем из Москвы, но две недели тому назад я получил известие в том смысле, что никаких реформ в театре не будет, несмотря на разговоры и ожидания. Но ведь ты сам знаешь, что все дело случая. Я как-то спокойно себя настраиваю на любые крушения и несовпадения с планами. Какую ты хочешь подымать кутерьму?! Какие-такие новые театры? Куда переть и лезть на рожон? Если нужно будет тебе прирабатывать или дорабатывать – бери, не стесняясь, что угодно, как бы ответственно ни называлось то, на что тебя зовут. Но «дела» все равно пока никакого нигде не будет делаться.

Следовательно, сиди спокойно, незаметно и мудро будь спокоен. А вот, что ты не хочешь ничего сочинять, хотя для посмертия, – это неверно, Паша, поверь мне – неверно.

Целую тебя крепко. До свидания.

Твой В.Г.

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. Маркова. № 26970/1466.

Из писем О.С. Бокшанской Вл.И. Немировичу-Данченко

10 октября 1931 г.
Москва

<...> Сегодня у К.С. первые четыре картины «Страха». Там же Афиногенов, Марков и Сахновский. Я слышала (передаю это только как слух), что будто бы толкаемый жалобами исполнителей на беспомощность режиссера, К.С. назначает Сахновского в «Страх» для того, чтоб довести спектакль до выпуска, взяв, вероятно, в

это время «Души» на себя. На мой взгляд, мера эта вряд ли сможет дать ожидаемые результаты. Не думаю, чтоб Сахновский оказался менее беспомощным в этой не известной ему достаточно пьесе. В нашем театре Василию Григорьевичу не удалась ведь ни одна самостоятельная постановка. Нельзя же говорить об «Унтиловске», который был как-то вытянут до возможности показа спектакля только огромнейшими трудами К.С. над постановкой. <...>

30 декабря 1931 г.

Москва

<...> вчера Вас. Григ. диктовал мне довольно подробное изложение плана на будущее, вплоть до лета. Этот «проект», или трактат, пойдет к К.С., и если он с ним согласится, я Вам пошлю его копию¹⁷⁰. <...>

Бокшанская. Т. 2. С. 15, 69.

44

В.Г. Сахновский – Н.В. Егорову

5 июля 1932 г.

Село Вешки

Дорогой Николай Васильевич, вот уже пошла третья неделя, как я в Вешках. Тишина, необъятные просторы, ароматы с лугов и птиц-птиц целые хоры и в лесу, и в полях, но скоро уже все замолчит.

Я блаженствую. Людей – ни души. Редко проедет телега на мельницу или пройдут ребятишки за ягодами. Лежу и отдыхаю. Но проклятое сердце все время дает себя знать. Чуть немного лишнее проплывешь, а я купаюсь только минуты 3 или 5, – боль. Бывает, что ни с того ни с сего с утра начинается, как нарыв нарываешь в сердце, только тупо. Лишнее пройдешь – опять боль. Надеюсь, что отлежусь. Уж очень у нас тихо и расчудесно. Незамысловато, но деревня настоящая, русская: и полынью пахнет, и сеном, и липой. Луга как ковры французские, рожь спеет и шелестит. Единственно добираться до нас паршиво, а то рай земной. Приезжайте с Ниной Васильевной¹⁷¹! Ночью садитесь в 12.50 по Брянке до Калуги, берите билет до разъезда Кошняки, если хотите пройти полями 10 верст. Очень хорошо. Через деревню Леоново, спрашивайте, как пройти в Вешки. Или берите билеты до станции Мятлево, там наймите воз и 12 верст доедете, где шагом, где рысцой незаметно. Спать пойдем или оба на сено, или я вам уступлю свою постель – настоящую, а я в сарай на сено. Отдохнете, Николай Васильевич! Купание здесь прекрасное у мельницы – луг, вокруг запруды роща – никого нет.

Ну а как наши дела? Уехал ли сам? И какой его адрес за границу? Я ему хотел попозже написать письмо. Как его было настроение перед отъездом, какие планы? – Я ведь так и не знаю результат Ваших разговоров с Москвиным и Качаловым. Как же решился вопрос с «Советом стариков»¹⁷²? Как наше строительство¹⁷³? Как Ваше здоровье и самочувствие? Что вообще новенького? Что делается в театре? Еще никто не приехал из ЦИКа? Что нового по этой линии? – Здесь нет газет. Пишем я еще ни одного ни от кого не получал.

Такое свинство. Просил Павла Маркова прислать мне бандеролью три книги. Он, свинья, наверное, забыл, а еще хотел послать мне письмо про пьесу Ал. Толстого¹⁷⁴. Но я ему сегодня же напишу. – Не было ли у Вас еще разговора с Марковым и Мордвиновым¹⁷⁵? И вообще, дорогой Ник. Вас., напишите. Целую Вас, дорогой Ник. Вас. Дай Вам Бог успеха в делах. Зинаида Клавдиевна Вам кланяется.

Ваш Вас. Сахновский

Автограф.

Музей МХАТ. А. №18554.

45

В.Г. Сахновский – П.А. Маркову

5 июля 1932 г.

Вешки

Паша, ты змей, гиена и кентавр!

Сердце мое! Ну как же тебе не совестно обливать меня таким презрением и даже иронией, иронией потому что без хотя бы капли иронии я не представляю себе, ради чего бы столь продолжительно безмолвствовать?! И самое главное! Ты же – самец! – ты не переслал мне бандеролью трех книг: Веселовского, Бенвенуто и Тальма. Вот адрес, вот адрес!! Негодяй!!!

Западная область. Станция Мятлево, село Вешки Ворсобинского сельсовета. В.А. Добродотовой для В.Г. Сахновского.

Что ж ты прикидываешься, будто забыл. О pestis*!

Пашечка, напиши мне обо всем. Что и как. Здесь нет никаких газет, никаких радио, не пролетают самолеты, не слышно ни поездов, ни автомобилей.

Ты бы, например, здесь мог прислушаться только к биению сердца любящего тебя мальчика, если бы ты его с собой привез, потому что люди здесь – редчайшая роскошь природы. Впрочем, в пяти верстах от нас, перейдя речку, луга, поля и рощи, цветет Фаина. Живет она на хуторе у самого леса, и ее водят погружаться в холодный ручей, тогда во всех притоках Угры поднимаются волны, и наступает половодье, бьют в набат, уносит скот, сено и пастухов.

Пашечка, у меня все болит сердце. Вот и сейчас пишу тебе, а оно сволочь! Ноет, дерет что-то внутри него, как зубами, в разные стороны, и я опять буду лежать.

Напиши мне про театр, про себя. Нет ли пьес. Что прислал Алексей Толстой? Не слышать ли чего про Олешу¹⁷⁶? Строят ли наш театр, ломают ли что? Как в Москве? Как в мире? Как у тебя на сердце? Что мое золото – Мордвинер¹⁷⁷? Как его успехи на оперных вершинах. Были ли у тебя и у него собеседования с Николаем Васильевичем еще? Попроси моего ангела Бориса Мордвинера мне написать и дай мне его адрес. И непременно узнай и напиши мне иностранный адрес Василия Ивановича, разумеется, Качалова, а не Немировича-Данченко¹⁷⁸, а то ты сдуру напишешь, потому что ты, наверное, без моего благотворного влияния все дуешься в покер и выпиваешь с Шостаковичем¹⁷⁹. Пашечка, не забывай меня, а то вдруг я скоро умру и тебе будет жалко, что ты так [низменно] относился ко мне при

* Чума (лат.).

жизни. Крепко тебя целую. Видел еще раз Константина [Станиславского]? Что он? Уехал? Как тебе кажется?

Поклонись от меня всей гвардии.

Твой Вас. Сахновский

P.S. Мордвинера целую крепко.

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. Маркова. № 269760/1467.

46

П.А. Марков, О.С. Бокшанская – В.Г. Сахновскому

16 июля 1932 г.

Москва

Дорогой Вася!

Прости, пожалуйста, что я тебе так долго не писал. Но мы так замотались с «Колоколами» в Музыкальном театре¹⁸⁰, что я даже долгое время не играл в покер. Работали с утра до ночи, совершенно остервенело, и 12-го числа все-таки выпустили спектакль. Прошел он прекрасно, с очень большим успехом, только твой друг и сноб Волков¹⁸¹ морщил нос. Зато наш ангел Ольга Сергеевна благословила и спектакль, и Мордвинова, и меня за компанию. Благодаря своей музыкальности она теперь оглашает стены старого МХАТа легкими ариеттами из «Колоколов», вызывая восхищенные аплодисменты у всех капельдинеров и курьеров, которые пока являются ее единственными слушателями. Надо думать, что к осени она натренируется и пропоет тебе все эти арии на хорошо поставленном звуке. За границу она еще не уехала, но надо думать – уедет.

Милый Василий Григорьевич, теперь это уж я, Ольга, пишу. Я не только не уехала и не только не думаю, что уеду, а совсем измоталась от неизвестности, от того, что все еще продолжаю работать, так что не только я пою ариетты, но и оплакиваю помещение, развожу сырость, как говорит навещающий меня единственный уцелевший друг Мака [М.А. Булгаков]. Даю слово Маркову, который совершенно отбился от рук с Муз. театром. Было бы ошибочно с Вашей стороны рассчитывать на него в МХАТ, раз он для Музыкального театра даже покер забыл!!

В результате мы все оступели, измотались и, как говорит Ахматова, «стала желтой и припадочной, еле ноги волочу»¹⁸². Вдобавок мною овладела неистовая зубная боль, от которой я потихоньку зверею. Трудность положения усугубляется тем, что неизвестно когда и неизвестно куда я еду.

Теперь о делах. Толстой прислал 3-й акт, который тебе и препровождается. Он приезжал в Москву, и я с ним довольно долго разговаривал. Мне кажется, что недостатки этого акта, да и всей пьесы следующие: слишком прямая речь – отсутствие подтекста, истеричность Рудольфа и картонность всех защитников современных принципов. Он с этим согласился, очень ждет твоих замечаний, клянется и божится, что будет работать беспредельно добросовестно.

По словам Сухотина¹⁸³, Горький написал 3-й акт для нашего Вечера, – настолько плохой, что Сухотин сказал ему, что все в МХАТе уехали и поэтому никто об этом акте

судить ничего не может. Сам я этого акта еще не читал, т.к. после этого сообщения Сухотин незамедлительно пропал и, несмотря на все усилия, разыскан быть не мог.

На Олешу расчеты малы, читал новую пьесу Кулиша¹⁸⁴, которую собственной властью отверг по причине ее глупости. В Эрмитаже меня поймал Киришон и грозился пьесой¹⁸⁵. Но я улизнул. От Афиногенова ни слуху, ни духу¹⁸⁶, а Малышкин перед отъездом подтвердил сентябрь месяц¹⁸⁷. Появился Тренев, который собирается писать пьесу¹⁸⁸, но ему помешало прочесть мне план воспаление надкостницы, от которого он отбыл в неизвестном направлении.

К.С. уехал 5-го числа¹⁸⁹. Мы с Борисом [Мордвиновым] его почтительно проводжали, но никакой встречи с ним до этого у нас не произошло. Не виделись мы и с Ник. Вас. [Егоровым], т.к. Борис был занят 24 часа в сутки. Сегодня я довольно долго говорил с Ник. Вас. и завтра или послезавтра буду иметь продолжение этого разговора. С Борисом мы очень подробно обсуждали твои последние предложения, но они связаны для нас с массой дополнительных вопросов: и о путях планирования работы в Театре, и о новом здании, и о лозунге «вширь и вглубь» и о репертуаре, и о степени личной инициативы режиссера, – одним словом, с целой уймой вопросов. Т.к. ни Борис, ни я не можем к этому делу подойти с кондачка и легкомысленно. Поэтому нам кажется, что мы должны договориться очень точно и определенно и о функциях каждого и главным образом – о той линии, которую принимает Театр. Мы условились с Борисом, что обо всем этом напишет он тебе. Он уехал вчера в Kisлoвoдск, и, значит, на днях ты от него получишь письмо.

В.И. возвращается в Москву в октябре. Он виделся со стариками и с К.С., с которыми они обо всем договорились. Он прочел там «Самоубийцу» и очень увлекся пьесой¹⁹⁰.

Это опять Ольга пишет по поручению Маркова. С «Самоубийцей» было так: К.С. сказал, чтоб я написала В.И., не хочет ли он ставить эту пьесу. Я написала. В.И. ответил, что он не отказывается, хотя плохо помнит пьесу. Но считает, что, м.б., Х.т. сможет принять вызов Мейерхольда «положить МХТ на обе лопатки». Я выслала ему пьесу для знакомства. Он прочел, и сегодня я получила от него письмо, что пьесу он находит превосходнейшей, прочел ее два раза кряду, – смущает его только конец. Он спрашивает, кто играет, и я ему напишу.

Опять Марков: О строительстве тебе напишет подробно Николай Васильевич, который твое письмо получил и собирается тебе писать.

С книгами очень грустно, т.к. Веселовский у меня исчез, а Эрдмана я не видел и никак не могу добиться от него Челлини. Поэтому могу послать только воспоминания Тальма.

Поправляйся хорошенько и поменьше думай о делах, а то из твоего письма видно, что ты там еще больше волнуешься за МХТ, чем здесь. Между тем осенью все образуется, если ты только выгонишь на время существование этого Театра из твоего сознания. Я по крайней мере решил с 18-го числа предаваться животной жизни, ничего не писать и ни о чем не думать. Тем более, что даже если б я и захотел, я бы этого не смог сделать, благодаря полному отупению. Привет Зине. Крепко тебя обнимаю. Как только приеду на место – сейчас же напишу тебе и свой адрес и может быть даже более сознательное письмо.

Крепко и нежно целую. Очень тебя любящий,

П. Марков

Теперь я с Вами прощаюсь, я – Ольга. Милый Василий Григорьевич, я бы с радостью написала Вам большое письмо, и даже не глупее, чем марковское, но меня засадили за переписку убийственной вещи – промфинплана на 33 г., который Чернявский¹⁹¹, торопясь в отпуск, так художественно переврал на каждой странице, что приходится его заново переписывать срочно. Будьте здоровы – умоляю вас – берегите себя как драгоценность и постоянно заботьтесь о себе, чтобы приехать веселым и бодрым. Привет Зин. Кл.

Ваша О. Бокшанская
Подписанный маш. текст.
Музей МХАТ. А № 8522.

47

Б.А. Мордвинов – В.Г. Сахновскому

20 июля 1932 г.

Дорогой и любимый Василий Григорьевич!

Наконец, я вырвался из Москвы и вот уже третий день дышаю испарины Кислых вод.

Последний месяц, т.е. отрезок времени от момента нашего расставания до въезда в Кисловодск, был поистине чудовищным... Но все хорошо, что хорошо кончается и мы «рассудку вопреки, наперекор...» и т.д. 12-го сего месяца выпустили новую постановку «Корневильских колоколов», которая на 3-х закрытых спектаклях имела безусловный успех, а будучи к осени ужаты, представят собою довольно интересный спектакль и, к радости дирекции (они, видите ли, «против форм искусства, не связанных с содержанием касс»), кассовый.

За всю проделанную работу вешаю себе Анну (Абрамовну)¹⁹² на шею и выезжаю на Кислые воды.

Сами понимаете, июнь-июль месяц, вздыбить не только себя, но и весь коллектив, начиная от рабочих и кончая «милейшим оркестром», который, устыдясь работоспособности актеров, репетировавших с 10 утра до часа ночи с двухчасовым перерывом, сам поставил собственный рекорд и прорепетировал 6 часов подряд... все это требует великой затраты сил и энергии. А потому взоры мои молитвенно обращены к св. Нарзану. Да восстановит он утраченное и да вернет измученного раба Бориса к прежним качествам его. Аминь! Ко всем бедам и терзаниям моим, мальчик наш Паша [Марков] к концу сезона совсем скис, стал слабеньким-слабеньким, нервочки распустил, то сидит полузакрывши глазки, а то как вдруг запищит, да дискантом, и сам дрожит и все кругом трясется. Я уже и так, я уже и этак, и на дачу его возил, и папироски ему дарил, [но] изредка только улыбочки его добивался. И на том спасибо. А вот письмецо Вам написать совместно так и не удосужил, хотя с чрезвычайной скорбью прочел о болезни и жалобах сердца Вашего, и оба мы мысленно и вслух пожелали Вам скорейшего выздоровления на дальнейший тройственный союз жизни нашей на благо лицедейского искусства нашего.

Кстати о последнем (союзе тройственном). Гнев великий изверг (2 раза) Пашенька в ответ на мое принципиальное согласие и беседу со мной имел превеликую.

Думали мы думали, и свелась наша думушка к следующему. Последние годочки управляют нами князья великие, князья мхатовские, и не далек тот час, когда нам

самим управлять придется. Мне кажется, что в настоящий момент принципиально важно следующее. Не мы идем помогать старому руководству и поддерживаем его. А мы разворачиваем свою программу и говорим, что вот дальнейший МХТ мы представляем в таком-то виде, верим в это и сумеем его таким вести, а вы, князья наши, прокорректируйте это, помогите вы нам и поддержите, закрепив таким образом нас как вожаков театра. Иначе, Вас. Григ., отпадут они, отпадем и мы. А из серьезнейших на настоящий момент возражений. Первое – это постройка 2-го большого здания МХТ – отсутствие режиссуры, репертуара и даже недостаточность труппы приведет к тому, что из одного выдающегося театра будет два приличных. Кому это надо. Числом поболее – ценою подешевле. Возможно, что это интересно для крупных администраторов. Но в таком случае [нрзб.] достаточно широкое поле деятельности. 2-ое, театр, т.е. обе сцены одновременно репетируют не более 4-х пьес по 2 на каждой, причем мое предложение разбить труппу на 3 части, и, таким образом, в каждый данный момент 2 части работают, а одна отдыхает. Выпускается 4 пьесы в сезон (2 сцены). Продолжительность изготовления сезона. Одна начинается с середины, другая с начала. Каждая треть труппы имеет в 2 сезона – одну сделанную пьесу, одну заготовленную и ½ сезона передышка. Конечно, актеры могут комбинироваться. Приступая к 3-й пьесе, состав Вы можете комбинировать из актеров не востребовавшихся от 1-ой пьесы и + отдохавших (вернее, наоборот). Здесь, конечно, могут быть исключения из правила, но в основном это дает более рациональное использование состава и плановое начало работ. Категорически выражаю против многочисленных пьес, находящихся в работе, против необходимости занятия всех и каждого, а также считаю необходимым еще раз просмотреть историю болезни (веяние Кисловодска) каждого актера и установить более четкие оценки и виды на каждого, как актера, так и режиссера. Это два серьезнейших момента, кои считал бы необходимым разрешить, прежде чем приступить к какой-либо работе. Очень хотел бы получить Ваши соображения по этим вопросам, а также черновик намеченного Вами плана работ большой и малой сцен на будущий сезон.

В Москву въеду, вероятно, 14-го – 15-го числа. К какому числу Вы собираетесь? Есть ли у Вас какие-либо сведения от Ник. Вас. насчет ремонта? Мне так и не удалось с ним встретиться, и слухи у меня самые неблагоприятные, будто отсутствие материалов может задержать на неопределенное время.

Вчера отбыл отсюда И.Я. Судаков с супругой. Увы, встретиться нам с ним не довелось. М.Н. Кедров, В.А. Ершов, М.И. Прудкин. Здесь находятся. А.М. Коренева, Шереметьева, Тихомирова, Карев, Станицын, Соколова, Алеева, Дорохин, Ливанов, Андерс (разбогатевшие, они на «Белугине»¹⁹³ заработали в 1 месяц по 2 ½ тысячи), ну и т.д.

Жду с нетерпением Ваше послание.

Привет супруге. Отдыхайте и поправляйтесь.

Горячо любящий Вас,

Б. Мордвинов

P.S.

В Берлине состоялась встреча В.И. и К.С.¹⁹⁴ Есть ли у Вас какие-либо сведения? В.И., говорят, собирается осенью в Москву.

Автограф.
Музей МХАТ. А № 8535.

7 августа 1932 г.

Вешки–Кореиз

Милый Паша, конечно, нужно приехать вовремя, т.е. быть 20-го в Москве. Но если ты еще будешь не в порядке и не сможешь всерьез заняться работой – задержись. Но приезжай в нужном виде. Я боюсь, ты развинтишься и не соблюдешь себя. Смотри! Дела много будет.

Паша, думай о какой-нибудь большой классической вещи! Я перечел «Стюарт» – невозможно! Этого нельзя сыграть¹⁹⁵, Паша! Таких сил нет ни у Клавдии [Еланской], ни у Веры [Соколовой]¹⁹⁶! «Обломов» тоже нельзя – прочел. Нужна жизненно увлекательная, современная тема, как Олеша, и даже же по силе интересности классическая – огромная! Понимаешь, я считаю, что с малой сценой спокойно!

Твой В.Г.

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. Маркова. № 26970/1468.

30 августа 1932 г.

Москва–Баденвейлер

Дорогой и глубокоуважаемый Константин Сергеевич, вернувшись в Москву, сейчас же сел писать Вам письмо о том, как начались репетиции в театре, в каком состоянии труппа после отдыха, как репетируются: «Страх», «Турбины», «Хлеб» и «Вишневый сад», с которых начинаем, как идут репетиции «Вечера Горького», «Талантов» и «Самоубийцы», но внезапно так сложились дела в театре, что пришлось заняться ими в первую очередь, чтобы поскорей сообщить Вам о результатах. Поэтому письмо пришлось отложить. Теперь все ясно и можно писать с полной определенностью.

Когда бываешь так далеко, как Вы сейчас от нас, всегда все кажется сложнее, чем когда участвуешь в событиях непосредственно, оттого прежде, чем не наступила полная определенность, мы, Николай Васильевич и я, решили Вам не писать, чтобы не волновать Вас. Теперь, повторяю, картина ясна и нужно только Ваше разрешение.

Хотя я чувствую, что томлю Вас отступлениями, но все же, прежде чем перейти к главному, еще маленькое примечание.

Репетиции «Самоубийцы» пришлось отложить. Причины в следующем. Мейерхольд, вопреки запрещению, полученному им от Бубнова, репетировал «Самоубийцу» и показал три последних акта в очень неготовом виде на сцене, причем актеры не знали ролей, а показ был задержан из-за опоздания актеров на час, представителям партии и правительства (т. Кагановичу, т. Постышеву, т. Стецкому, т. Боярскому, т. Агранову и пр.). По частным сведениям, пьеса произвела в истолковании Мейерхольда неблагоприятное впечатление, и ему, опять же по частным сведениям, предложено репетиции прекратить. Мейерхольд хлопочет. Пока ре-

зультаты неизвестны¹⁹⁴. Боярский сказал, что пьеса запрещена вообще и показана быть не может. Горького, как Вы знаете, в СССР нет. К пьесе сложилось, как говорил Эрдман и кое-кто из участников спектакля, у приглашенных (а были ответственнейшие лица партии) неблагоприятное отношение, и вокруг «Самоубийцы» по Москве идут кривотолки. Я звонил секретарю т. Стецкого, у которого только что был Мейерхольд; у него выясню, имеет ли к нам отношение запрещение, данное Мейерхольду, так как по смыслу прошлогоднего письма Вам работа над пьесой разрешена. Вот почему пока «Самоубийцу» не репетируем.

Теперь о главном.

Дальше мы пишем вместе – Николай Васильевич и я.

Как только собрались все входящие в состав художественной части, а это было 20 августа, т.е. я, Калужский, Марков, Мордвинов, Гремиславский¹⁹⁸ и Шверубович (Дима)¹⁹⁹, составили план репетиций и монтажных работ, просмотрели, кто не имеет работы по труппе, собрали режиссеров, выяснили, в каком порядке пойдут репетиции Мольера, «Талантов», Горького, «Самоубийцы», возобновленной для Малой сцены «Битвы жизни» и текущего репертуара, и занялись работой по обоим сценам.

Через день или через два я был вызван в Правительственную комиссию при ЦИКе, в ведении которой находится наш театр, по вопросам производственного плана. Николай Васильевич был два дня болен, и он направил со мной Чернявского. Авель Софронович [Енукидзе] был очень благожелателен к театру и, только что я вошел, сказал, что заседание, назначенное сегодня, – частное совещание, а Комиссия будет заседать через две недели, так как еще Бубнова нет в Москве, а Ворошилов нездоров. На заседании были, кроме Авеля Софроновича: Шмидт, Терехов и Петерсон²⁰⁰. Заседание вел Авель Софронович. Присутствовавшие принимали участие в обсуждении.

Первая часть заседания была очень краткая. Она касалась новых цен на места, казенных мест в театре и справки о получаемых жалованиях всех служащих и главным образом артистического состава – от народных артистов до самых младших членов труппы. Когда эти вопросы закончились, Чернявский был отпущен, а меня А.С. попросил остаться. Он задал вопрос о настроениях труппы и планах организации художественного управления в театре после заседаний производственных совещаний весной. Я подробно рассказал, как проходили заседания. В чем заключалось содержание речи Тарханова, в чем Судакова и тех лиц, которые высказались в одном с ним направлении, что я ответил и какие после этого следовали меры, Вами принятые. Сообщил, что было решено в ответ на пожелание труппы создать должность режиссера, следящего за выполнением производственного плана, что постановлено дать работу всей труппе, установив очереди выхождения пьес, что по этому поводу были переговоры мои и Ник. Вас. с Судаковым, что по Вашему поручению я предлагал ему вхождение в Художественную часть заведовать именно этим плановым отделом с ответственностью за точность и срочность выполнения плана, но что Судаков отказался от предложения, желая самостоятельности в работе по художественной части. Сообщил далее, что эта работа была предложена Мордвинову и что он с осени текущего года приступил к своим обязанностям. Затем рассказал о всех переговорах с Ив. Мих. [Москвиным], Вас. Ив. [Качаловым] и Леон. Мир. [Леонидовым] в целях создания «Совета трех», сказал, что пока этот

совет не работает, но есть предположение, что он будет работать на основании положения, утвержденного Вами, о чем Вы с Влад. Иван., очевидно, договорились. Это мое сообщение не вызвало никакого интереса и внимания со стороны Ав. Софр. и Комиссии. Относительно нас, Ник. Вас. и меня, заместителей, у Авеля Софроновича никаких сомнений не возникало²⁰¹. Он сказал, что Вы для него, а через него для партии и правительства, неоспоримый художественный авторитет, что Вам партия и правительство доверило театр в том его виде, каков он есть и был, и что таким они хотят его видеть и в дальнейшем, что никакой другой линии театру не ставится и, наоборот, задача театра свою культуру передать Союзу. Сменой Художественного театра должны быть замещены мнимые театральные направления сначала в Москве, а потом во всем Союзе, отсюда огромная задача для каждого спектакля, который должен стать образцовым, а также той Академии, которая должна возникнуть при театре по Вашей системе непременно. Он сказал, что он это заявляет при товарищах по Комиссии с полной ответственностью и просит это твердо помнить и знать. Поэтому для него Ваше письмо, где Вы сообщаете ему о своем решении назначить себе заместителей, равнозначно их решению. Абель Софронович считает правильным, что Вы указали на лиц, кому доверяете дела управления театром с ответственностью за то, что делается в театре. Затем он вернулся опять к вопросам, поднятым на производственном совещании, и стал подробно в присутствии других членов Комиссии обсуждать кандидатуру Судакова на должность, как он сначала назвал, заведующего художественной частью. Абель Софронович знает все подробности наших опасений, споров, группировок и даже частных совещаний. Он еще раз повторил, что для него, а следовательно, для партии и Правительства единственная линия в театре – это линия Станиславского, поэтому, сказал он, раз Вы его заместитель, Вы и ответите, если линия Художественного театра, созданная Станиславским, продолжаемая и хранимая стариками и основным ядром театра, будет искривлена. Но, сказал он, по мнению правительственной Комиссии, в составе: его, Ав. Софр., Бубнова, Ворошилова, Шмидта и Смирнова и Комиссии исполнения во главе с Тереховым и Петерсоном, Судаков полезен и должен быть использован Театром в той должности, какая ему предлагалась весной; что его, Судакова, Комиссия ЦИКа выдвигает и предлагает назначить, а Мордвинова освободить от взятых на себя обязанностей.

Я совершенно прямо и точно высказал все опасения, связанные с тем, если Судаков войдет в художественное руководство, а с другой стороны, все основания, почему по Вашему распоряжению и по нашему (Ник. Вас. и моему) мнению ему весной было предложено работать в художественной части. Абель Софронович сказал, если бы Конст. Серг. был в Москве, я бы поехал к нему сам и убедил бы его в серьезности предложения Комиссии ЦИКа. Разговор был очень длинный, почти два часа. Я ушел. Мы долго совещались: Ник. Вас. и я. Мне сказал Абель Софр., что он вызовет после разговора со мной Судакова, передаст наш разговор в Комиссии, поговорит с ним и опять вызовет меня.

После того как подробно все обсудили, мы, Ник. Вас. и я, решили, что у меня должен состояться разговор с Судаковым, где я должен буду узнать всю историю этого вопроса и его отношения к этому предложению. Разговор этот состоялся. С Ил. Як. я говорил так же прямо и обо всем, ничего не затеяя, как и с Ав. Софр.

Ил. Як. сказал, что он все лето думал о своем положении в театре и о театре. Обдумав все, он принимает те условия вхождения в художественную часть, подчиняясь мне как заведующему всей художественной стороной производства и зная твердо, после повторенных мною слов Авель Софроновича, что я отвечу перед Комиссией ЦИКа за какое-либо нарушение поставленных Вами задач Театру и Вашей художественной линии. Но я прибавил, что какое бы распоряжение ни было дано мне Комиссией, я исполню его только после обмена телеграммами или письмами с Вами, что Вы мне доверили Театр, точно указав, как и кто, по Вашему мнению, должен работать, и что этот вопрос принципиальный и без Вашего решения я не могу исполнить распоряжения Комиссии ЦИКа. Это же я сказал и Авелю Софроновичу.

После свидания с Судаковым у нас (у Ник. Вас. и у меня) снова было долгое совещание и мы думаем, что все основания за то, чтоб Судаков на указанных условиях, как режиссер, заведующий проведением производственного плана в составе художественной части, вошел в художественное управление Театра. Однако, при свидании с Авелем Софроновичем, я должен буду постараться ему разъяснить природу руководства Художественным Театром и три следующих пункта: 1) почему я отказался вывесить распоряжение о Судакове на основании требования Комиссии ЦИКа без договоренности с Вами; 2) что значит в Художественном театре художественная часть и 3) что мы, Ник. Вас. и я, будем писать Вам в том смысле, что наше строго обдуманное решение за то, чтоб Судаков вошел в управление Театром на указанных условиях.

Авель Софронович вызвал меня к себе вместе с Судаковым. Все, что я Вам пишу, я прямо и точно сказал им обоим. Я обсуждал вслух все «за» и все «против». Сказал, что для Вас, как для руководителя Театра, и для нас, ответственных за управление Театром, было важно сказать Авелю Софроновичу наши опасения в прошлом, что Судаков войдет в управление Театром для оппозиции и для взрыва художественной линии Театра. Теперь же, после детального обсуждения при Авеле Софроновиче, мы уверены, что он входит работать по задачам, данным Вами, так как он знает, как партия и правительство смотрит на Ваш авторитет в Театре и проч. и проч. Я договорился с Авелем Софроновичем, что напишу Вам подробное письмо. Он просил меня Вас не пугать телеграммой или воздушной почтой, просил передать о том, как серьезно и долго он говорил о Художественном театре, что говорил о Вас, просил написать, что Комиссия ЦИКа выдвигает Судакова и что он согласен ждать Вашего ответа нам. Я сказал Авелю Софроновичу, что мы оба, Ник Вас. и я, обсудив все положение, будем советовать Вам согласиться и действительно просим Вас об этом. Пожалуйста, дорогой и милый Константин Сергеевич, верьте, что ни одного шага не будет сделано, который бы заставил вкрасься к Вам подозрение, что мы можем не оправдать Ваше доверие. Будьте спокойны, набирайтесь сил и, пожалуйста, телеграфируйте Ваш ответ, согласны Вы или не согласны на назначение Судакова.

Искренно Вас любящие,

Вас. Сахновский и Н. Егоров

Подписанный маш. текст.

Музей МХАТ. Ф. К.С. № 10235/1.

6 октября 1932 г.

Москва–Баденвейлер

Дорогой и глубокоуважаемый Константин Сергеевич, все еще вопрос о помещении театра б. Корш не приобрел должной ясности, и поэтому, хотя нет полной ясности, Николай Васильевич и я Вам пишем, чтобы Вы знали, как обстоит дело.

Приблизительно в те же числа, когда пришло Ваше письмо к нам, где Вы пишете о желательности большого помещения вместо Малой сцены, Авель Софронович, вызвав меня и Судакова по очередным делам Театра: репертуарным, материально-го положения труппы, снабжения для постановок: холст, материя и проч., сам заговорил о необходимости предоставить нам другое помещение вместо Малой сцены, сохраняя последнюю за нами для репетиций и будущей Академии.

В день, когда я был вызван в Кремль для сообщения постановления Президиума ЦИКа о присвоении Художественному Театру наименования МХАТ СССР имени М. Горького, Авель Софронович вновь заговорил о втором помещении для МХАТ, сказав, что этот вопрос обсуждался партийными товарищами и членами Правительства и что признано целесообразным ввиду того, что МХАТ по своему методу работы и по мастерству исполнения тот театр, который может быть по праву назван лучшим театром, заслуживает забот Правительства об укреплении его материальной базы и предоставлении ему помещения, где бы развивалась его труппа на классическом репертуаре и репертуаре лучших современных пьес. Был вызван И.Я. Судаков. Судаков говорил о том, что по размерам и близости к МХАТ помещением, удовлетворяющим этим потребностям МХАТ, могло бы быть здание театра Корш.

Авель Софронович вышел из кабинета и сказал, чтоб мы подождали. Вернувшись, он сообщил, что по этому вопросу было совещание членов Правительства, Московского Комитета Партии и Московского Совета и что решение этого вопроса будет сообщено Художественному театру, однако будут выдвинуты некоторые условия Художественному театру и ЦК Союза Рабис.

Через день я и Судаков опять были вызваны, вот тогда было сказано, что с государственной точки зрения МХАТ должен иметь вторую большую сцену.

Тогда я Вам телеграфировал высказанные предварительные условия.

В Правительственной Комиссии полагали, что так как Коршевский театр не показал ничего ценного в работе как коллектив и так как до сих пор не организовано подлинное художественное руководство, а тем не менее этот театр включает в себе отдельных прекрасных артистов, обратиться к Художественному театру о включении в его состав Блюменталь-Тамириной, Поповой, Кторовой, Соснина и Петкера как лучших актеров группы. Остальных предполагали распределить по театрам Москвы. Я и телеграфировал Вам об этом. Я сообщил о телеграмме, Вам отправленной, и о полученном от Вас ответе Авелю Софроновичу.

После этого были совещания, на которые меня не вызывали. По словам тов. Боярского, были совещания партийных товарищей, вызываемых Авелем Софроновичем. Тов. Боярский передал, вызвав меня к себе, что будет опубликовано прави-

тельство по поводу театра Корш, помещение которого будет передано МХАТ, но каково его содержание – он не сообщил.

По Москве ходят слухи. Рассказывают, что будет издан документ, где сказано о слиянии «Корша» и МХАТ.

Я предупреждал и Боярского, и Авеля Софроновича, что без Вашего решения по вопросу, кто из артистов театра Корш мог бы войти в состав Художественного театра, этот вопрос ни «старикам», ни мы, Николай Васильевич и я, на себя не возьмем.

Дорогой Константин Сергеевич, извините меня, что я Вам не пишу. Но я так загружен, у меня столько работы с раннего утра до ночи, что я – приходя домой – совершенно без сил.

Николай Васильевич и я работаем в полном контакте. Со «стариками» я и Николай Васильевич видимся каждый день. Все основные вопросы решаем, переговорив и обсудив вместе.

На совещаниях у Авеля Софроновича Николай Васильевич не присутствовал, так как его не вызывали.

Любящие Вас,

Вас. Сахновский, Н. Егоров

Подписанный маш. текст.

Музей МХАТ. Ф. К.С. № 10238, 10227.

51

К.С. Станиславский – В.Г. Сахновскому

30 октября 1932 г.

Баденвейлер–Москва

Дорогой Василий Григорьевич, я Вам не пишу, т.к. завален корреспонденцией. Теперь же берусь за перо не для того, чтоб говорить о наших художественных делах, о которых поговорим в самом скором будущем, а для того, чтоб сообщить Вам, благодаря болезни жены мы задерживаемся здесь, а следовательно, задержимся и с выездом из Берлина.

Жена очень тяжело переносит мысль о близком расставании с детьми²⁰². У нас была надежда, что мы вернемся с ними. Но доктора не разрешают этого делать, и мы возвращаемся опять одни. Конечно, это удручает нас обоих.

У меня это выражается в обычных моих явлениях, а у жены на этот раз это отражается на сердце, и Шверер²⁰³ вместе с д-ром Шелогуровым²⁰⁴ настояли на том, чтоб подправить больную перед отъездом.

Я думал сократить нам пребывание в Берлине и приехать все-таки до юбилейных торжеств, чтоб лично поздравить начальство²⁰⁵. Но боюсь, что мне это не удастся из-за билетов ж/д. Мне пишут, что наплыв очень велик и что едва ли удастся устроить меня так, как мне необходимо для дороги. По-видимому, такое переселение будет продолжаться до 7-го числа. Но 8-го ноября в Берлине выборы²⁰⁶, и потому в этот день лучше сидеть дома. Поэтому нам удастся выехать из Берлина не раньше 9, 10 ноября, чтоб быть в Москве 11, 12. Не откажитесь при случае и при возможности доложить об этом Ав. Софр. и просить его разрешить мне это опоздание на несколько дней (мой отпуск кончается 4), которое происходит против моего

желания. Деловых вопросов не поднимаю, т.к. скоро переговорим лично. Обнимаю Вас и всем кланяюсь. Не откажите сообщить мое письмо Тройке²⁰⁷.

Любящий Вас,

К. Станиславский

Поздравительное письмо театру и Ав. Софр. по случаю юбилея пришлю из Германии.

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. К.С. № 5562.

52

Из письма В.Г. Сахновского З.К. Сахновской-Томилиной

18 июня 1933 г.

Ленинград–Москва

<...> «Турбины» играли замечательно²⁰⁸, но никакого энтузиазма в зрителях это не проявило. Говенный театр, говенная сцена, говенный свет. Вчера этот почтенный дом культуры собрал с нашего спектакля 20 000 – недурной сбор в голодный год! Но зритель странный какой-то. Я даже не пойму, кто они, которые платили такие бешеные деньги за билеты. <...>

Автограф.

Музей МХАТ. А № 21130/1-2.

53

Из письма В.Г. Сахновского З.К. Сахновской-Томилиной

20 июня 1933 г.

Ленинград–Москва

<...> Спектакли идут с подъемом – у исполнителей – и так же странно принимаются зрителями, как и на премьере. Сидят с растарашенными глазами, плачут, ходят по коридорам возбужденные, а не аплодируют. Только в конце, и очень сдержанно, и прилично. <...>

Автограф.

Музей МХАТ. А № 21131.

54

В.Г. Сахновский – К.С. Станиславскому

[На бланке:] МХАТ Союза ССР им. А.М. Горького

21 июня 1933 г.

Ленинград

Дорогой Константин Сергеевич!

Телеграмма Рипсимэ Карповне [Таманцовой], по существу с некоторой проборкой по нашему адресу, меня совершенно окрылила. Из телеграммы было ясно, что Вы настолько поправились, что уже требуете докладов о Театре. Если б Вы зна-

ли, дорогой Константин Сергеевич, в каком мы были все отчаянии и горе, когда у Вас внезапно поднялась температура. В особенности было тяжело уезжать из Москвы. Все мы счастливы, что Вы поправились, и я от всего сердца крепко целую Вас и поздравляю с выздоровлением.

Теперь позвольте сообщить, как идут спектакли и какое настроение труппы.

17-го июня, в день первого спектакля, днем была репетиция «Вишневого сада» – 3-го акта, и было уже ясно, что с обслуживанием сцены, и в особенности света, – неблагополучно. До спектакля, т.е. между 3 и 8 часами, Шверубович достал рампу, которой не было, так как Щуко – консультант Выборгского дома культуры по театральному делу – отменил рампу и у них только американский свет²⁰⁹; перedelывали подзор, который у них с золотой бахромой, перевешивали занавес, искали щитков, чтоб не было тьмы на сцене (а сцена здесь тесная, нет боков, нет глубины, нет места для мебели, нет комнаты для бутафории). Все это – бутафорскую, мебельную, гардероб оборудовали из уборных. Михальский²¹⁰ и Леонтьев²¹¹ добились чистоты и тишины за сценой, в уборных и коридорах. Но каждый спектакль приходится выдерживать целую баталию с дирекцией Выборгского Дома за те требования, которые ставят наши режиссеры и исполнители. Здесь до такой степени театр – нечто ремесленное, что трудно убедить местных руководителей смотреть на него нашими глазами. Это касается и театров крупных – быв. Александринского, Михайловского и Мариинского. Все сводится к форме, технике, трюку, внешности. Поэтому, должно быть, на зрителей исполнение нашего театра производит впечатление глубокое и захватывающее. Я все спектакли «Турбиных» смотрел из ложи то на сцену, то на публику. Публика смотрит на спектакль как на действительное происшествие. Они плачут. Шикают друг на друга, если кто-нибудь кашляет или, не расслышав, спросит соседа. Лица у всех такие, как бывает, когда идет судебный процесс или смотрят на хирурга во время операции. После картины «Гимназия», «Принос Николки», 2-й картины с «Боже, царя храни» – страшное, подавленное молчание во всем двухтысячном зале.

На «Вишневом саду» – иное. Лица или величайшего любопытства, или когда человек только что проснулся и видел сон, где он был молод, на что-то надеялся, верил в жизнь и был счастлив, а когда проснулся – знает, что он уже не молод и что жизнь прошла.

Очень интересно бывать на спектаклях и смотреть на зрительный зал.

Теперь о том, как шли спектакли. Первый спектакль «Турбиных» играли с огромным подъемом. Было за кулисами так волнительно, как на премьере. Были накладки со светом, очень опасно шел занавес. Я знал, что он может в каждой картине задеть софит, и он задел и задержался на секунду в одной картине. Но, тем не менее, спектакль, по общим отзывам всех наших смотревших – и Москвина, и Книппер, и Судакова, и Леонтьева, и по моему впечатлению – шел с захватывающей силой. И.М. Москвину не понравилась Соколова²¹² (он говорил, что она играет непросто), зато ему очень понравилась на следующем спектакле Тарасова²¹³, чего бы я не сказал – играла, как всё, решительно: уверенно, громко, как-то ясно, туго, что называется, вся тут, с полной уверенностью в себе, но красива со сцены – очень. И зрителям она больше нравится, чем Соколова. На мой же вкус – Соколова играла очень тонко, с прекрасной сосредоточенностью, и вместе легко, с хорошим вниманием, изящно. Но некрасива.

Народные сцены шли отлично. В первый раз загнал темп оркестр в сцене «Петлюры» с «Яблочком». Глухо начали финал с оркестром. Но все это мелочи, которые исправили на втором спектакле. Вызывали 12 раз в конце премьеры.

Следующие спектакли играли легче по актерскому самочувствию, но всякий спектакль с хорошей собранностью, кроме того, подтянулась монтировочная часть. Я с Леонтьевым отправился к зав. Домом культуры. Я.А. Леонтьев, кроме того, переговорил с зав. Культ. отделом Ленинградского Совета. Я очень крепко поговорил о том, что мы не можем играть при таком отношении их монтировочной части к нашим требованиям. И теперь все налажено.

Первый «Вишневый сад» играли вяло первые два акта. Были очень большие антракты. Один антракт был больше получаса. Первый акт задержали на 14 минут – не пускали публику, потому что мы были не готовы; в этот день в шестом часу кончили «Турбиных» – утренняя, а в 8 часов был уже первый спектакль «Вишневого сада». Третий акт играли крепко. Четвертый шел совсем легко и после спектакля были хорошие овации. При выходе в первом акте Ольги Леонардовны – ее встретили аплодисментами. Иван Михайлович очень нажимал, но не принималось это²¹⁴.

Второй спектакль вчера «Вишневого сада» шел прелестно. Играла Степанова²¹⁵. Таким чудесным ароматом веяло от всего спектакля, рассказать трудно. Но неважно играл Блинные Яшу²¹⁶, и вчера как-то плохо шла сцена второго акта с Шарлоттой. Все остальное прекрасно. Очень тонко и просто играла вчера Ольга Леонардовна. Очень благородно играл, очевидно сам этого не замечая, Ершов²¹⁷. Был гораздо мягче Москвин. Спектакль имел успех совершенно явный.

Пока рецензий нет. Был от здешнего театрального журнала «Рабочий и Театр» Мокульский на «Турбиных». Ему поручена большая статья в 4 страницы о «Турбиных»²¹⁸. Мокульский – культурный человек, филолог, пишет хорошие работы о театре, но с уклоном в ученость.

Настроение в труппе хорошее. Все отлично устроены в смысле жилья и питания. Всем платят вовремя деньги. Держатся все дружно. Очень рады, что Вы выздоровели. До свиданья, дорогой Константин Сергеевич.
Любящий Вас и Вам преданный,

Вас. Сахновский

Подписанный маш. текст.
Музей МХАТ. Ф. К.С. № 1228.

[На бланке:] МХАТ Союза ССР им. А.М. Горького

22 июня 1933 г.

Ленинград–Москва

<...> Приехал вчера из Москвы Мамошин, черт его знает зачем, по-моему, это егоровские идеи – создавать единение с милой его сердцу организацией, и сообщил, что прибавки к жалованью они проакакали. Сообщил крайне конфиденциально. А дело ясное, что даже такого пустяка, как довести уже налаженное с Бубно-

вым дело, – не может. Видите ли, по его словам, нужно дождаться приезда Авеля Софроновича. Эта сволочь – Егоров – ничего не может, ничего не понимает, как делается в наших условиях. Как можно такую было вещь допустить, когда Большому театру уже выдана с марта разница до отпуска, а у нас 800 человек в театре, не поехавших в Ленинград, сидит буквально без денег, так как по его же дурацкому проекту у них вычли в ожидании прибавок из летнего жалования взносы на мифические квартиры, которые когда-то будут строиться для сотрудников МХАТ. <...>

Играют наши все так же – очень отлично.

Я написал вчера письмо К.С. Он поправился.

Был я вчера в Эрмитажном театре – осматривал его устройство. Его, оказывается, изговняли еще при Николае, только видимость зрительной залы и парадных комнат сохраняет черты екатерининских затей, а сцена переделана. И вчера же ходил я в Юсуповский дворец – там тоже театр крепостного времени. Тот чудный. И, главное, все окружение, весь план сохранился. Да и в комнатах много еще старой мебели, хотя весь дворец называется клуб работников просвещения. <...>

Автограф.
Музей МХАТ. А № 21132.

56

Из письма В.Г. Сахновского З.К. Сахновской-Томилиной

[4] января 1934 г.

Москва–Тетьково

<...> На другой день у меня была в 1 час репетиция²¹⁹. Репетиция шла отлично. 2-го смотрел Вл. Ив. III акт очень одобрил. 3-го репетировали без него, исправляя после его замечаний. 4-го он опять репетировал III акт. Все принял, и 7-го мы переходим на сцену с III актом. Завтра, 5-го, он репетирует за столом 1 и 2 акты. Сегодня распределяли «Врагов» Горького. Будут заняты и Качалов, и Москвин, и Тарханов, и Книппер. Немирович воображает, что спектакль пойдет через 3 месяца. Ставит Кедров.

Вчера было у меня заседание в РТО. Пришел домой в 11 часов. Был у Веры Викторовны 2-го. Она рассказала мне историю с Аркадьевым²²⁰. Все дело в том, что он меня не знает и ему плетут. Я сказал, что нужно бы, чтоб она меня с ним познакомил. А все остальное сплетни и чепуха. <...>

Автограф.
Музей МХАТ. А № 21133.

57

Из письма В.Г. Сахновского З.К. Сахновской-Томилиной

[На бланке:] МХАТ Союза ССР им. А.М. Горького

10 января 1934 г.

Москва–Тетьково

<...> волнуясь смертопоносно за «Булычова». Эта дура Вера²²¹ сделала вчера себе балетный грим красавицы из гарема в «Бахчисарае» Брюллова²²². Я ее обло-

жил – говно! Дивный грим у Мироныча²²³. Замечательная Степанова²²⁴, никуда Пузырева²²⁵, Слостенина²²⁶, почти все мужчины. Нужно все переделывать и в костюмах, и в париках, и в гримах. Вокальная часть бузит, не хочет идти за замечательными предложениями Володи Попова²²⁷ в шумах. У меня чуть сердце не лопнуло, так я крыл эту сволочь с Израилевским вместе. Потребовал мстком и Леонтьева заставить это говно понять настоящие вещи в искусстве. Одолевают меня «Советское искусство», «Литературка» и «Драматургия и театр». Всем я написал – но плохо. Борода²²⁸ репетирует по телефону. Этот сукин сын каждый день справляется, как проходят репетиции, в самых элегантных тонах, но в театр не прибывает и до 21-го в театре не будет, а генеральная 23-го. Хорош выпускающий спектакль!! Наш коллектив, т.е. все исполнители во главе с Леонидом Мироновичем, работают замечательно, все работаем дружно, все помогают друг другу. Только «друзья» ни хрена не понимают, и твердят, что их хотят потопить. Кому это нужно? Все дело в том, что они не понимают как нам здесь нужно? Вера играет многое чудесно, но в сумме это гастроль японской актрисы в «Каширской старине»²²⁹ в боярских костюмах. <...>

Автограф.
Музей МХАТ. А № 21135.

58

Из письма В.Г. Сахновского З.К. Сахновской-Томилиной

[На бланке:] МХАТ Союза ССР им. А.М. Горького

11 января 1934 г.
Москва–Тетьково

<...> Сегодня днем работал над шумами и звуками. Грандиозно работает Володя Попов. Заезжал Вл.Ив. вечером. Потерял, повертелся вечером, поговорил и уехал к себе в оперу.

Еще прибавилось у меня одно дело. Выпускаем мы книжку к спектаклю «Булывчов»²³⁰. Там целый отдел материалов, как я предполагал в Ежегоднике²³¹. Никто ничего не понимает, не увлекается, не хочет, и приходится всю эту организационную и редакторскую работу даже вести. Но, по совести говоря, это мне нравится, и я очень бы был в восторге, если б это вышло, как я задумал. <...>

Автограф.
Музей МХАТ. А № 21136.

59

В.Г. Сахновский – Вл.И. Немировичу-Данченко

28 апреля 1934 г.
Москва

Дорогой Владимир Иванович, я не могу Вам выразить, с каким волнением я пишу эту записку.

Пожалуйста, прочтите два протокола, которые я Вам посылаю.

Для меня поведение актерского цехкома настолько оскорбительно, такого тру-

да мне стоило и стоит до сих пор взять себя в руки, чтобы продолжать работать, не проявляя своего отношения к кому-либо из участников мартовского заседания, что мера моего терпения переполнилась.

Дорогой Владимир Иванович, Вам лично я приношу сердечную, глубокую благодарность за Ваше отношение ко мне, поддержку и твердость решений, но работать в такой атмосфере, пока мамошинские угрозы меняют мнения представителей труппы через день, – не могу.

Я не могу, именно не могу работать, пока не будет разъяснена и обезврежена деятельность секретаря парторганизации, которого и Авель Софронович [Енукидзе] характеризовал в беседе со мной как неподходящего секретаря парторганизации МХАТ.

Я не в состоянии приходить в Театр, не понимая, с кем я встречаюсь. Очевидно, они ждут, чтобы им разъяснили, что такое корректное отношение к официальным лицам в обстановке работы и напряженного творческого труда.

Уважающий и любящий Вас,

Вас. Сахновский

Подписанный маш. текст.

Музей МХАТ. Ф. Н.-Д. № 5643.

60

Заявление зам. директора В.Г. Сахновского на заседании Треугольника МХАТ СССР им. Горького 30 апреля 1934 г.

29 апреля 1934 г.

На заседании актерского цехкома 25 апреля, при обсуждении кандидатов на премирование к 1-му мая, я как режиссер спектакля «Егор Булычов и другие»²³², поставленного в ударном порядке к XVII партсъезду²³³, был выдвинут в качестве такового.

Вопреки моему заявлению о снятии моей кандидатуры по мотивам несогласованности этого вопроса с парторганизацией, нежеланию дать повод к муссированию мнений вокруг своего имени, а также исходя из опыта выступлений на мартовских заседаниях производственного сектора цехкома, – моя кандидатура голосовалась и была принята единогласно.

После того как президиуму цехкома стало известно мнение парторганизации о том, что она считает такое решение отрывом цехкома и месткома от масс, а в случае, если цехком будет настаивать на моей кандидатуре, – поставит вопрос о роспуске цехкома, – 28-го апреля цехком признал свое постановление неправильным и отказался выдвинуть меня как кандидата, полагая, что оценке моей работы режиссера мешает оценка, сделанная в резолюции от 22 марта моей административной работе.

Заявляю треугольнику, что такое поведение как цехкома, так и парторганизации дезорганизует художественную работу в Театре, что вместо спокойного внутри треугольника разрешения этого вопроса, – такое поведение указанных организаций проявило нездоровые тенденции, породило необдуманные решения и перерешения, а все это вместе взятое есть проявление некорректного отношения ко мне как официальному лицу в Театре, работающему в обстановке напряженного творческого труда. Все это содействует снижению моего авторитета в художественном

руководстве и продолжает неудачные выступления отдельных товарищей, способствующие развалу творческого режима в Театре.

Вас. Сахновский

Подписанный маш. текст.

Музей МХАТ. А № 8647.

61

Из письма Вл.И. Немировича-Данченко К.С. Станиславскому

30 июня 1934 г.

<...> Настроение в театре в последние месяца три было тихое. *О взрыве против Сахновского* Вам, конечно, писали. В своем выступлении на общем собрании он сказал что-то лишнее²³⁴, этим воспользовались, мысли его исказили, пошли выступления, горячие, резкие, нелепые. Главным заводилой был Мамошин, который вел с полной уверенностью (по партийной линии) о немедленном смещении Сахновского с должности зам. директора. К сожалению, его поддерживал в этом, – хотя и не явно, – Егоров, который никак не может ужиться с Сахновским. Сколько я ни разграничивал их области, – вечные столкновения. Судаков почти не выступал против Сахновского, т.е. держал себя в тени. Но, кажется, тоже был уверен в падении Вас. Григорьевича и затем в том, что он сядет на его место. Я умышленно не посещал этих бурных собраний, чтоб иметь руки развязанными; следил за всеми событиями и по рассказам и по стенограммам. Затем, составив себе ясное мнение, повидался и с Авелем Софроновичем [Енукидзе], и с Андреем Сергеевичем [Бубновым]. Наши мнения вполне сошлись, после чего я – сначала дал понять, а потом при случае и заявил, что ни о каких переменах в администрации не может быть и речи, – в особенности в отсутствие Конст. Серг. (Сахновский считается Вашим ставленником). Да кроме того, – заявил я громко, – я и не вижу никого ни в театре, ни вне его, кто мог бы сейчас заместить Сахновского. Наконец, я добился свидания Сахновского с Авелем Софроновичем – и инцидент растаял. Вас. Григ. с тех пор работает с утроенной энергией. В театре тихо.

Калужскому с Сахновским очень трудно управлять репертуаром в виду болезней, претензий и такого состава труппы, при котором на одни роли излишек исполнителей, а на другие – недочет. И хотя труппа славится лучшей в Союзе, но одни уже пережили эту славу – старики, – другие переоцениваются, третьи – заурядные. А в то же время много действительно хороших сил. <...>

Немирович-Данченко. Т. 3. С. 419–420.

62

Из письма В.Г. Сахновского З.К. Сахновской-Томилиной

[*На бланке:*] МХАТ Союза ССР им. А.М. Горького

20 июля 1934 г.

Кисловодск–Тетьково

<...> Занимался я тут дня три «Чайкой» и «Ромео». Показалась мне эта «Ромео» до того неинтересной пьесой для работы. А «Чайку» я всю обдумал и записал

как и что, и еще позанимаюсь. Через некоторое время опять возьмусь за «Ромео» – может, чего-нибудь еще подсображу. В «Чайке» можно сделать интересное кое-чего. Я, по-моему, угадал замечательную мечту, внутренний оптимизм, какую-то думашшую, прозорливую волю Чехова. Я и Заречную Нину понял. А Аркадина – говнядина, баба, настоящая. Как это еще внутреннее, чем Мопассан, Чехов унюхал то, что называется «женщина» в чистом виде. <...>

Автограф.
Музей МХАТ. А № 21142.

63

В.Г. Сахновский – П.А. Маркову

31 июля 1934 г.
Кисловодск–Бийск

Дорогой Пашенька, не знаю, завидовать тебе или нет. Здесь как тебе неизвестно, кабак, бардак и прочее. Но я здесь очень поправил свое сердце. Жить здесь в Гранд-отеле – ужасно. Я устал убегать отсюда. Все-таки далеко уйти на Лермонтовскую скалу, где я много провел времени. Беру с собой книжки подмышку, тетрадку, письменный снаряд и ухожу часов на 5, на 6. Так же и на Синие камни, также и в район Кабана-горы. Но это все далеко. Потом надо сноровиться так, чтоб не каждый день вымокать, а здесь за малым исключением каждый день дождь. Лечусь, как осел, во что бы то ни стало. Между прочим, к концу ванн мне стало плохо с сердцем. Но говорят, так полагается. Хочу 3-го уехать. Но с билетами здесь беда. Так что, когда выеду – не [ведаю]. В Москве хочу не останавливаться. Днем приеду, а ночью уеду в Тетьково.

Про различные дела ничего не знаю. Приехал сюда Судаков, Мордвинер, Алла [Тарасова], ну и разные другие, но все, что рассказывают, известно.

Что Константина [Станиславского] ждут в конце июля или в начале августа – известно²³⁵. Что Книпперова ездила в Париж к Константину – известно, а о чем говорила – не известно. Произойдет ли свидание двух старцев в Берлине – не известно²³⁶. Что Леонтьев был очень болен. У него колики в почках, как у Москвина, – известно. Что ему стало лучше: он чуть выходит. Вот это не знаю, знаешь ли ты. Про то, что будем новое делать, так же не знаю, как и весной. – Мне надоели эти два старца. Черт их побрал бы. На самом деле, что это все за фокусы? – почему нельзя теперь же осенью делать «Чайку»²³⁷? Я ей занимался. И, по-моему, если б я один ставил, кое-что нашел в самый раз. Замечательная, современная, чудная, нужная нам пьеса. И мы ее одолеем. А вот «Ромео» я читал, что-то ничего не понял. Думал, ходил, опять читал и как-то в самую мне суть не западает, посмотрим, что надумает Немирович²³⁸.

Вообще, какая ерунда! Почему театр должен изобретать из себя какого-то фалетора²³⁹, который скакал впереди, когда возили по Москве Иверскую? Ни смысла, ни плана, ни желаний театр не имеет. Почему? Потому что ни тому, ни другому недосуг подумать, чем может быть Художественный театр сейчас. Да, я считаю, что ни Конст., ни Вл.Ив. уже и не могут предвидеть, и чего-нибудь жадно хотеть. Я решил так. Пусть Константин сам начнет – чего он хочет. А я ему скажу, что так я не

могу. И пусть или рассчитают меня с должности. Или пусть знают и в Комиссии [ЦИК], и в Партии, что это они разрешают Константину и Владимиру юродничать.

Крепко тебя целую. Будь здоров. Напиши в Тетьково.

Твой В.Г.

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. Маркова. № 26970/1470.

Из письма О.С. Бокшанской Я.Л. Леонтьеву

9 сентября 1934 г.

<...> Так вот: 7-го К.С. был на приеме у Ав.С. [Енукидзе], ездил туда с Н.Аф. [Подгорным] в качестве сопровождающего. После приема он приехал в Театр, о чем мы узнали случайно <...>. Пробыл он в Театре недолго и уехал кататься с Н.В. [Егоровым] и Н.Аф. Вот тут, вероятно, и было изложение всего разговора с Ав.С. В тот же вечер на спектакле Линочка [А.И. Степанова] сказала Евгению [Калужскому], что перед спектаклем она видела Клавдию [Еланскую], которую спросила о судьбе Евгения и моей. Клавдия сказала, что К.С. будто бы получил полное одобрение своим планам, все утверждено, и Евгения снимают и с зав. труппой и с зав. репертуаром, а дадут какое-то другое занятие, и меня снимают с секретарей дирекции и, оставив секретаршей В.И., дадут какую-нибудь маловажную должность. Представьте себе, что это нас насколько не обидело. Конечно, настроение было немного приподнятое, но Евгений, взвесив волновавшую его материальную сторону, решил, что он найдет возможность заработать где-либо иначе, и успокоился. Меня же даже утешило, что предположен такой явный показ сведения счетов со всеми фрондирующими. Я не сомневалась, что такая расправа принесет нам общее сочувствие и покажет всем настоящие мотивы действий. Весь следующий день прошел в тех же слухах, с добавлением об ликвидации Маркова. Отставка Вас. Гр. [Сахновского] с самого начала слухов и разговоров была вне всяких сомнений. Относительно Вас говорили, что ничего не ясно, увольнения быть не может во время отпуска, но как будет дальше – неизвестно. Вас. Гр. находил положение для себя неприемлемым – К.С., побывав в Кремле, даже не счел нужным сообщить ему о тех или иных решениях по художественной части. Кроме того, действительно было нелепо приходиться все эти дни только для видимости, не имея оснований (хотя бы своих личных, внутренних) для работы. Поэтому Вас. Гр. стремился соединиться с К.С. по телефону, но весь вчерашний день неудачно, никак не заставал К.С. Так он и ушел из Театра, рассчитывая на разговор вечером и обещая на следующий день (он сегодня выходной) как-нибудь дать нам знать о разговоре. Я же решила так: если В. Гр. добьется разговора и выяснит дела у К.С., я получу от него сведения, если нет – пойду прямо к Н. Вас. и спрошу его в лоб, не скрывая, что это мне нужно, чтоб написать В.И. [Немировичу-Данченко], к которому сегодня выехали с громадным моим письмом Мордвинов, Марков и Шлуглейт. 7-го я написала громаднейшее письмо В.И., три вот таких листа с обеих сторон густо так исписанные. <...> Я задержала письмо до сегодняшнего дня, т.к. его повез Мордвинов²⁴⁰ и я хотела дополнить письмо дальнейшими новостями. <...> Вас. Гр., который накануне поздно засиделся на банкете фестиваля в Метрополе²⁴¹, позвонил поздно и сказал,

что накануне час говорил с К.С. по телефону, придет в Театр и все расскажет. Он пришел настолько поздно, что написать В.И. о слышанном я смогла только весьма кратко. Но Марков и Мордвинов слушали его рассказ, так что они на словах передадут. К Вас. Гр. позвонил К.С. первый и начал с разгрома – кто разрешил Лесли²⁴² вести самостоятельные репетиции хотя бы по народным сценам, он никакой режиссер, развязный мальчишка и т.п. <...> И уж после этого разговор пошел (его начал В.Г.) о Театре. В.Г. сделал упрек, что он после приема у А.С. одному заму сказал обо всем, а другому нет. На это К.С. сказал, что и В.Г. скрыл от него свой визит к А.С.²⁴³, он узнал о нем от А.С. Тут пошло: К.С. сказал, что вот, мол, В.Г. отказывается работать, а В.Г. сказал, что он отказывается работать в ТАКИХ УСЛОВИЯХ, т.е. при абсолютном доверии к одному заму, не имеющему для него авторитета в области художественной, и недоверии к другому. Во время этого разговора В.Г. услышал в трубку голос Н. Вас., который подсказывал К.С.-чу: «Факты, факты!» Из этого он понял, что Н.В. присутствует при разговоре. И еще в нескольких случаях он слышал его шепот. Разговор был веден В. Г-чем в весьма крепком тоне, с полной откровенностью. После ряда интереснейших пререканий, о которых В.Г. Вам расскажет при встрече как о характерных для всей ситуации, В.Г. сказал, что считает разговор излишним о себе, т.к. при этих условиях он твердо решил уйти из замов и просит его поскорее освободить, но что его интересует структура в дальнейшем, главным образом судьба его ближайших сотрудников. К.С. сказал, что без замства при нем будут состоять Судаков в качестве зав. производством, Кедров как зав. спектаклями, Н.Аф. – зав. труппой. Женя [Калужский] – зав. репертуаром до выработки ему достойного заместителя, и ему будут кроме того предлагать директора филиала, т.е. договоренности с театрами (Хмелева и Завадского и наш, конечно), которые там будут подвизаться, представительство и т.п. (Женя решил от этой должности отказаться, она его не интересует ни морально, ни материально). Марков остается, т.к. К.С. не знает, кем его заменить. Вы по возвращении из отпуска в Театр не вернетесь (тут на Вас был вылит ушат грязи решительно в тех же выражениях, в каких Вас аттестовал в свое время Н.В. В.И.-чу, с добавлением того, что максимально, на что Вы пригодны, – это разве краски достать или автомобили, – невелики, мол, достоинства, и главное – это все, что Вы можете. Боже, до какой мерзости могут дойти люди в своей злобе и ненависти! Между прочим, К.С. сказал В.Г., что ему известно, что его злоба на Н.Вас. происходит от зависти, что тот получает на 150 руб. больше, словом, из-за оклада – видали Вы мерзость? В.Г. сразу даже не понял, так он был далек от этого, а потом сказал: Фу, какая гадость, фу, как стыдно, К.С., что Вам это говорят и что Вы это слушаете и повторяете. В.Г. спросил, когда и как все это будет, наконец, проведено. К.С. сказал, что все эти решения будут зафиксированы протоколом, который они («мы», сказал он) сейчас составляем. Протокол этот пойдет к В.И. и к Ав.С. При этом про В.И. он сначала сказал, что не может же без него решать, а потом сказал, что если он этого не утвердит, то К.С. заявит Ав.С., что пусть В.И. тогда и остается единым директором, потому что К.С. уж столько сделал для Театра, и если В.И. с этим не согласится, то пусть и правит театром как хочет. Вот Вам изложение беседы, которую любопытно было бы зафиксировать еще подробнее, потому что в ней попадались совершенно исключительные эпизоды, рисующие полную зависимость взглядов К.С. от «нашептываний» окружения. В.Г. с полной откровенностью высказал К.С. свои взгляды и на систему «шепотков»,

которую К.С. так усиленно разводит, и на качество окружающих его лиц, которые, собственно, и являются теми, кому поручается К.С.-чем время от времени шептать ему то про одно, то про другое. В заключение разговора К.С. спросил, а как же будет с выступлениями от Театра, с представительством, ведь нельзя давать этого делать Судакову, который слишком скор в своих высказываниях и не всегда тактичен. Что К.С. в этих случаях будет обращаться к В.Г. В.Г. сказал, что совершенно категорически отклоняет такие предложения и заверяет К.С., что он ни в коем случае выступать в качестве представителя Театра не будет. <...>

Маш. копия.

НИОР РГБ. Ф. 562. К. 50. Ед. хр. 12. Л. 16–19.

65

Из письма К.С. Станиславского Вл.И. Немировичу-Данченко

11 сентября 1934 г.

[Москва]

<...> В.Гр. Сахновский был у меня. Он говорил долго, взволнованно, не очень приятно для меня. Он просил освободить его от занимаемой должности заместителя директора. Причина та, что Н.В. Егоров продолжает вторгаться в художественную часть. Я не мог выяснить и сейчас не знаю, в чем заключается это вторжение. В.Г. говорил о каких-то костюмах, которые не были сделаны, и еще о других претензиях, касающихся материальной стороны, которая находится целиком в ведении Ник. Вас. Ясно, что Вас. Григ. и Ник. Вас. не могут ужиться, и чтоб разрешить вопрос, придется выбирать того, кто более необходим для дела. Мне очень жаль Вас. Григ., но без него еще можно будет как-то устроиться. Но без Ник. Вас., при существующих условиях: при моей болезни и при Вашем отдалении от хозяйственной стороны дела – я не мог бы обойтись. Лично мне необходим человек, которому я мог бы целиком довериться. Я верю в честность Егорова и без него побоялся бы оставаться в деле и отвечать за него. Вот причины, почему я не мог уговаривать Сахновского и отдать ему предпочтение. К сожалению, он очень непопулярен в театре, и раздражение против него большей части труппы и партийных людей очень велико и остро. <...>

Оставалось одно – снести с Ав. Софр. Но для этого требовалось представить на его рассмотрение какое-нибудь предложение. У меня ж никакого не было – на место уходящего Вас. Григ. Я только понимал, что если нет одного, то придется делить его должность на составные части и на каждую из них ставить заместителей Сахновского. <...> Таковыми людьми я считаю: Кедрова, Судакова (!) и Подгорного. Об первом я высокого мнения – он подлинный художник и твердый человек. Мое мнение о Судакове Вы знаете. Мне очень трудно было примириться с необходимостью работать с ним. Но я поборол недоброе к нему чувство. Этого требуют многие обстоятельства. Приходится пробовать его еще раз. Мое мнение о Подгорном Вы знаете. Я считаю его деловым, и за это мнение о нем мне придется еще многое вытерпеть. Но что же делать. Я поклялся выполнить то, что считаю нужным для дела, которое находится в большой опасности.

С этим предложением я отправился к Ав. Софр. и получил его одобрение (меморандум прилагается). Обо всем случившемся сообщаю Вам. Если Вы найдете

мои действия неправильными и захотите исправить дело по своему, более верному плану, я тотчас же и с радостью уступаю Вам и очищу место. <...>

Станиславский. Т. 9. С. 606–607.

66

Из письма О.С. Бокшанской Вл.И. Немировичу-Данченко

13 сентября 1934 г.

<...> Как я Вам писала третьего дня, К.С. после репетиции в Леонтьевском сцене Плюшкина вел с В.Г. беседу, в которой К.С. проявил некоторую растерянность в смысле отношения к новой структуре. Он говорил, что хотя структура уже намечена, но чего-то объединяющего худож. часть у него не получается, что больше всего ему хочется превратить свою систему в науку, и потому необходимо организовать при театре научно-исследовательскую лабораторию или кабинет, что он хотел бы, чтобы В. Гр. принял участие в этом деле и вообще не уходил бы из управления. После репетиции В.Г. вернулся в театр, и, когда собрался домой, Рипси [Таманцова] догнала его в переулке и сказала, что К.С. просит его зайти к нему на просмотр учениц Зин. Серг.²⁴⁴ (из которых К.С. как будто предполагает выбрать новеньких на замену ушедших Вульф, Полонской²⁴⁵, Варзер²⁴⁶ и для разговора). После просмотра учениц опять начался разговор в том же плане, что и днем. Для начала К.С. сказал, что не хочет обидеть В.Г., на что тот сказал совершенно искренно, что он и не чувствует себя обиженным, ведь К.С., как это было сказано Н.В-чем в разговоре с секретарем ЦК Рабис Пашковским²⁴⁷, относительно Леонтьева, вправе подбирать себе сотрудников по своему выбору. Из разговора выяснилось, что К.С. уже послал Ав. С. (стало быть, и Вам) проект новой структуры, что Ав. С. при свидании с К.С. сказал, что на МХАТ смотрят как на академию, что такое отношение обязывает, а у К.С. нет уверенности, что работа всех отделов будет нужным образом объединена. И, наконец, что, желая оставить В.Г. в управлении, он хотел бы, чтобы тот сказал, в какой роли он себя там видит. В.Г. сказал, что ведь структура уже выработана, уже послана Ав. С., никакой роли там для себя он не видит и предлагает К.С. освободить его от дальнейшей работы в управлении. Наконец, в тот же вечер, когда В.Г. был у Москвина, около часу ночи В.Г. известили из дому, что дважды звонил К.С., разыскивая его. В.Г. позвонил К.С., и тот спросил, не приедет ли В.Г. сейчас к нему. В.Г. спросил о теме предстоящего разговора и опять услышал те же мысли и сомнения, которые высказывались днем. Только тут еще прибавилось то, что К.С. как-то так выразился, что ему надо иметь от В.Г. заявление с просьбой о снятии его с должности зама, ну хотя бы по причине болезни сердца, и так вышло, что это надо для представления Ав. С. У В.Г. есть предположение, что когда К.С. был у Ав. С., то он сказал, что В.Г. заявляет о своем уходе по болезни, и вот тут Ав. С., вероятно, и сказал, что В.Г. иначе говорил, будучи у него на приеме, что его, Ав. С., сведения не совпадают с сообщаемыми К. С-чем. В.Г. сказал, что не видит основания подавать такое заявление, т.к. оно не соответствует ни тому, что он говорил Ав. С., ни тому, что он говорил К.С. Тогда К.С., в порядке просьбы о помощи, попросил В.Г. составить проект структуры, как он ее видит²⁴⁸. (Сначала он просил снова сказать, на какой работе он себя видит в управлении, но В.Г. отказался.) В.Г. обещал подумать и ответить относительно структуры. И вот сегодня он на-

писал К.С. письмо, копию которого он просил переслать Вам. Возможно, что такие же копии он перешлет Ав. С. и Боярскому, с которым он сегодня утром советовался. Боярский в этом утреннем телеф. разговоре сказал, что В.Г. ни в коем случае не должен подавать заявления об отставке или плана, в котором он может быть использован в будущей структуре, а лишь должен написать свои соображения об управлении театром вообще, т.е. советовал сделать то, что и хотел В.Г. При этом Боярский сказал, что театральная общественность имеет совершенно определенное отношение к снятию Леонтьева и к предполагаемой отставке В.Г., далеко не в пользу К.С., и при этом прекрасно понимает пружины, которые в этом деле действовали. Сегодня К.С. предполагал вызвать к себе для разговора Евг. Вас. [Калужского], но утром Рипси сообщила, что он себя плохо чувствует и ни репетиций, ни приема у него не будет.

Попутно из очень верных источников стало известно В.Г., что эти реформы были задуманы давно, еще до приезда К.С., причем Г.Г. Шпету²⁴⁹ делалось предложение в новой структуре занять должность зав. литературной частью с присоединением к ней обязанностей, выполнявшихся В. Г-чем по выступлениям, представительству и т.п. Таким образом, можно было бы отказаться от Маркова и вместе с тем полностью заменить Сахновского, остальные функции которого распределялись между Подгорным, Судаковым и Кедровым. И что напор на К.С. в смысле необходимости отставки В.Г. был сделан в таком плане: В.Г. в смысле своих политических установок совершенно ясен (в смысле отрицательном), против него резко настроены партком театра и райком, настаивающие на его снятии. В.Г. – ставленник К.С. Теперь для К.С. экзамен – будет ли он защищать В.Г. или отмежуется. Но в этом суфлировании К. С-чу не учли того, что В.Г. был и весной, и осенью у Ав. С., что Ав. С. совершенно определенно говорил с В.Г., проявив доверие к его политическим установкам, и что Ав. С., вероятно, не скрыл этого и от К.С. <...>

Бокшанская. Т. 2. С. 152–156.

67

В.Г. Сахновский – К.С. Станиславскому

[*На бланке:*] МХАТ Союза ССР им. А.М. Горького

13 сентября 1934 г.

Многоуважаемый Константин Сергеевич!

Я долго думал над тем, какова должна быть структура управления Театром, и пришел к тем же выводам, о которых уже говорил и Вам, и Авелю Софроновичу.

Раз Вы и Владимир Иванович не имеете возможности постоянно быть в Театре, у Вас должны быть ваши заместители, но такие, которым Вы вполне доверяете.

Как в разделе хозяйства, администрации и финансов Театра есть Ваш заместитель, который в каждую минуту жизни Театра самостоятельно распоряжается в делах управления им, принципиально и по существу согласовывая все с Вами, так и в разделе художественной части Театра, т.е. разделе того, ради чего существует и хозяйство, и администрация, и финансы Театра, должен быть Ваш заместитель, который в каждую минуту жизни театра должен самостоятельно распорядиться в делах управления Театром, принципиально и по существу согласовывая все с Вами.

Если у одного вашего заместителя такие отделы, как хозяйство, администрация и т.д., имеют своих заведующих, то тем более заместитель по основному разделу театра – по его искусству – должен иметь ответственных заведующих. Они совершенно ясны: заведующий труппой, заведующий литературной частью, заведующий музыкальной и шумовой частью, заведующий наблюдением за текущими спектаклями обеих сцен; функции каждого из этих заведующих ясны: заведующий производственной частью Театра, – его функции – наблюдение за согласованной работой постановочной части и работой режиссеров над готовящимися спектаклями; он должен знать, что сделано в каждый из репетиционных дней, а отсюда его связь с заведующим труппой и репертуаром, с одной стороны, и с заведующим постановочной частью, с другой; заведующий музеем, потому что работа музея по обслуживанию труппы и режиссуры, а также по обслуживанию очень большого количества лиц, изучающих Художественный театр и пишущих о нем, прямо связана с искусством Театра, который занимает такое серьезное место в культуре страны и в театральной политике партии; заведующий постановочной частью, в том ее разделе, который касается не расчетно-материальной части оформления и оборудования Театра, а разделе стиля и формы изготавливаемых в мастерских вещей, способов изготовления их, идей оформления и оборудования Театра, и, наконец, заведующий разделом педагогических и научно-исследовательских учреждений при Театре.

Я не упомянул об огромном разделе шефской работы и о выездных концертах и спектаклях, для чего должен быть при художественной части обязательно секретарь, который бы вел, по поручению зам. директора по художественной части, наблюдение за выездными спектаклями и концертами и держал бы связь с нашими режиссерами и иными работниками Театра, занятыми в наших подшефных заводах, военных частях, колхозах и т.д., а также работал бы в комиссиях по программам для общественных концертов, которых у Театра целые десятки в сезоне.

Все эти части каждодневно и совершенно неопределенное время требуют ответов на мелкие и крупные вопросы текущей жизни Театра. Для этого должен быть все время в Театре ваш заместитель по художественной части. Я не говорю уж об участии его в съездах, о выступлениях в научных и художественных обществах, среди представителей печати и выступлениях и беседах по вопросам обмена художественным опытом театров, институтов и др. учреждений Союза ССР. – Все это требует постоянного присутствия в Театре лица, следящего за специальной и общей литературой, политической, общественной, научной и художественной жизнью в нашей стране, а также достаточно авторитетного, чтобы иметь право говорить от имени Художественного театра.

Я понимаю, что лица, могущего вполне заместить Вас или Владимира Ивановича, нет – и поэтому необходимо лицо, в энергию и авторитет которого вы можете поверить. В вопросах управления Театром главное – это знать, что данное лицо укреплено Вашим авторитетом, что это лицо действует на основе полного доверия с Вашей стороны.

Такой пример в Театре есть. Н.В. Егоров обладает полнотой доверия с Вашей стороны, и он вполне авторитетен в своей области.

Иного положения не может быть в Театре.

Пусть ваш заместитель, у которого столько работы и ответственности по главной части – по художественной части Театра – действует с таким же доверием с вашей сторо-

ны, как Николай Васильевич в своей части, и пусть эта его работа будет подкреплена Вами заявлением, что Вы считаете его авторитетным, – тогда структура управления Театром окажется вполне отвечающей смыслу дела и Вы будете твердо и спокойно управлять.

Искренно Вас уважающий,

Вас. Сахновский

Подписанный маш. текст.

Музей МХАТ. Ф. К.С. № 10232.

68

В.Г. Сахновский – К.С. Станиславскому

[*На бланке:*] МХАТ Союза ССР им. А.М. Горького

16 сентября 1934 г.

Многоуважаемый Константин Сергеевич, сегодня Николай Васильевич передал мне Вашу просьбу, чтобы я сам сформулировал текст приказа о моем отстранении от должности зам. директора. Поймите, Константин Сергеевич, что более обидного предложения я себе не представляю. Я ведь совершенно ясно несколько раз говорил Вам о том, что прошу освободить меня от должности зам. директора по художественной части в том случае, если фактически зам. директора по художественной части будет поставлен в зависимое от зам. директора по административно-хозяйственной части положение. Другой причины для освобождения меня от должности я не заявлял, поэтому иной формулировки предложить не могу²⁵⁰.

Искренно уважающий Вас,

Вас. Сахновский

Подписанный маш. текст.

Музей МХАТ. Ф. К.С. № 1023.

69

К.С. Станиславский – В.Г. Сахновскому

[*На бланке:*] МХАТ Союза ССР им. А.М. Горького

17 сентября 1934 г.

Дорогой Василий Григорьевич, я искренне сожалею о том, что своим неудачным обращением причинил Вам большую обиду. Если после долгого знакомства Вы могли истолковать мои намерения так, как Вы об этом пишете в своем письме, то едва ли мой короткий ответ может переубедить Вас. Остается пожалеть о случившемся и положиться на время, – надеюсь, что оно поможет мне.

Пока же спешу принести Вам выражение самого искреннего сожаления по поводу неудачного моего обращения к Вам и сердечно извиниться за невольное и ненамеренно причиненную Вам обиду.

Искренне уважающий Вас,

К. Станиславский

Подписанный маш. текст.

Музей МХАТ. Ф. К.С. № 5567/1.

Из письма О.С. Бокшанской Я.Л. Леонтьеву

19 сентября 1934 г.

<...> сначала К.С. уговаривал В.Г. самому назвать ту роль, в которой он видел бы себя в управлении, т.к. говорил, что не хочет его отпускать из управления. В.Г. категорически от этого отказался. Затем выяснилось, что К.С. хотел бы получить от В.Г. заявление об уходе, с какой-нибудь устраивающей мотивировкой, например по болезни сердца. В.Г. посоветовался с Боярским и отказался от подачи такого заявления. Боярский сказал, что для позиции В.Г. выгоднее, чтобы его отстранили, а не он ушел. Тогда К.С. попросил В.Г. составить проект новой структуры. В.Г. и от этого отказался и в письменной форме представил К.С. свое заключение, что Художественная часть не может управляться одним К.С., при помощи зав. Отделами, что необходимо ему иметь непременно зам. директора по Художественной части, с таким-то и таким-то авторитетом и при обязательном условии независимости от заместителя по административной части, тогда К.С. сможет твердо управлять. Этот зам. должен иметь такое же доверие со стороны К.С., как и другой зам., т.е. Н.В. Послано это письмо было 13-го. 15-го К.С. по телефону спросил В.Г., почему он не присылает обещанных сообщений. Тут выяснилось, что, хотя Сережа снес письмо непосредственно в Леонтьевский, Р.К. [Таманцова], отдавшая приказ не передавать К.С. писем без ее ведома, это письмо получила (вероятно, сестра милосердия имела такое распоряжение и задержала передачу письма К.С.) и решила задержать. Затем 16-го К.С. ни слова не сказал В.Г. после прочтения того письма, а часа в 4 Ник. Вас. передал В.Г., что К.С. просит его самого составить текст о своей отставке, т.к. К.С. не хотел бы писать в распоряжении ничего обидного для В.Г. В.Г. страшно разволновался, отказался написать, а позднее написал К.С. письмо, в котором вновь ему изложил, в виду каких условий работы он принужден заявлять о невозможности работать (зависимое положение от зам. директора по административной части), что только такую мотивировку своего отстранения он может указать. <...> 17-го приехали из Ялты Марков и Мордвинов и рассказали, что В.И. безумно взволнован всем происшедшим и происходящим, что главные его сообщения сводятся к тому, что: 1) он категорически протестует против одного зама в лице Егорова, что этим все же театр ему передается и неминуемо это приведет его к внедрению в Художественную часть, а он этого делать не может, он и со своей частью не справляется, она у него хромает на все 4 ноги; 2) что В.Г. настолько великодушный администратор по Художественной части, что его нельзя было ни в коем случае отстранять, что он обладает такими административными качествами, каких нет ни у Кедрова, ни у Судакова. (Кроме того, он просил передать персонально Сахновскому, что просит его до его приезда из Ялты не принимать никаких предложений со стороны); 3) что совершенно неправильно замена Евг. Вас. Подгорным. У Е.В. есть свои недостатки, но все же он очень хорошо справлялся со своими обязанностями, поддерживая в то же время прекрасные отношения с труппой и хорошие в ней взаимоотношения. Ник. же Аф. по свойствам своего характера не годится для этой должности, несколько раз в ней состоял и всегда неудачно; 4) что в деле с Вами это было сведение счетов, было то, когда «человека съел другой человек», но что форма, в которой это было сделано, совершенно недостойна и возмутительна

даже при условии, что Н.В. не мог ужиться с Вами. Вот Вам сжатый пересказ всего того, что больше всего у нас обсуждалось и обговаривалось. <...>

Маш. копия.

НИОР РГБ. Ф. 562. К. 50. Ед. хр. 12. Л. 21–23.

71

Из письма Вл.И. Немировича-Данченко К.С. Станиславскому

20 сентября 1934 г.

Ялта

<...> Основным пунктом реорганизации является устранение Сахновского. И как следствие этого – автоматическое расширение прав Егорова. Я нахожу ошибку и то и другое.

Я считаю Сахновского единственным среди людей театра человеком, который может объединять заведующих отдельными частями в художественном управлении нашего театра. Сам по себе культурный, образованный и театральный, он успел хорошо изучить Ваше искусство и мои приемы; он очень работоспособен; он единственный, который может заменять нас во всех ответственных выступлениях без риска, что наши литературные, художественные, общественные и специально-театральные идеи будут искажены или вульгаризированы. Я бы прибавил еще – он достаточно обстрелян, чтоб не повторять своих ошибок. Словом, я не вижу никаких – ни художественно-административных, ни личных, ни политических поводов для его устранения. Подчеркиваю, «политических», потому что подозреваю в этом пункте неверно данную Вам информацию. Что касается его малой популярности в труппе, то делать какие-нибудь выводы из этой крайне колеблющейся величины рискованно. Недовольство заведующими художественной частью – явление в современных театрах гораздо более глубокое, чем это кажется, и распространено оно по всем театрам, кроме тех, где управление находится в руках самих создателей.

Остаются конфликты между ним и Егоровым. Эти конфликты я хорошо знаю. Если вина за какие-нибудь из них и была на стороне Сахновского, то разве лишь вина в его излишней подозрительности к поведению Егорова. Большинство же конфликтов происходило по вине последнего: Николай Васильевич часто держит себя в театре не как зам-директор, а как зам-Станиславский²⁵¹. Я это даже испытал на себе. Но ни этому, ни конфликтам между двумя зам. директорами я не придавал решающего значения. От нашей мудрости зависело бы всегда, ценя обоих, улаживать их столкновения. Вы резко становитесь на одну сторону. Тройка, призванная заменить Сахновского, каковы бы ни были достоинства каждого из ее членов, все равно должна возглавляться в бесконечном множестве повседневных вопросов. Вы не можете брать это на себя; стало быть, хотим мы этого или нет, а решать, в конце концов, будет единый теперь зам. директор Егоров.

Отдавая Николаю Васильевичу должное, решительно не вижу в нем качеств, дающих право на вмешательство в художественную область. При этом было бы большой ошибкой отрывать его от административно-хозяйственных дел. Там во все уж не так все замечательно. Кроме финансовой и бухгалтерской частей, остальные не на такой высоте, как этого хотелось бы. Разбухлость аппарата; типичная

картина устарелого казенного учреждения, где из года в год создаются новые штаты для подпорки слабо работающих старых; медлительность; отсутствие инициативы и гибкости; у нас нет даже до сих пор дома отдыха... Притом же Н.В. всегда жалуется на то, что он перегружен, да он и действительно не крепок по здоровью... (А тут еще Вы собираетесь устранить Леонтьева!!) <...>

К сожалению, и морально от Вашей реорганизации веет победой той группы, которая вела травлю против Сахновского. <...>

Немирович-Данченко. Т. 3. С. 430–432.

72

Из письма О.С. Бокшанской Вл.И. Немировичу-Данченко

21 сентября 1934 г.

<...> Потом разговор перешел на Сахновского. И тут К.С. сказал, что по заявлению сверху он должен оставить В.Г. и.о. замдиректора, зав. худож. частью, а вот Сахновский ставит свои условия. Он сказал, что, приехав к Ав. С., он не привез готовой новой структуры, но, сидя там долго, часа 2½, они вместе выработали структуру, всячески обсуждая характеристику каждого кандидата, и только тогда после долгих обсуждений расставили фигуры. Я так поняла, что этих фигур было 4: Судаков, Кедров, Подгорный и Сахновский, а вот последний ведет борьбу тем, что желает, чтобы его сместили, а сам, не желая работать в этих условиях, не подает заявления об уходе. Я сказала, что, вероятно, Вас. Гр. не может поступить против своей совести и говорит то, что действительно крепко считает правильным.

К.С. много говорил о том, что мы все не понимаем, не отдаем себе отчета, над какой бездной мы все – театр – стоим. Что все мы держимся, только пока живы Вы и он, а без этого мы полетим в такую пропасть, опустимся до положения самого маленького театрала. И вахтанговцы, и второмхатовцы нас обойдут, потому что они умеют устраивать свои дела, а мы не умеем. Что мы все, а особенно работающие в худож. управлении, должны быть настолько высококультурны, а у нас есть для этого данные, чтобы работать только для пользы дела, а не заводить партии и устраивать между ними борьбу. <...>

Бокшанская. Т. 2. С. 163.

73

В.Г. Сахновский – К.С. Станиславскому

[На бланке:] МХАТ Союза ССР им. А.М. Горького

1 октября 1934 г.

Многоуважаемый Константин Сергеевич, прочитав Ваше распоряжение о моем освобождении от должности с 28. IX, для полной ясности, которая всегда должна быть в такого рода делах, я решил обратиться Ваше внимание на то, что из текста распоряжения может показаться, будто я подавал Вам заявление или просьбу о своем увольнении. Я же очень ясно не только сказал, но и написал Вам в ответ на предложение Николая Васильевича мне самому составить текст приказа о моем отстранении, что прошу освободить от должности зам. директора по художествен-

ной части в том случае, если фактически зам. директора по художественной части будет поставлен в зависимое от зам. директора по административно-хозяйственной части положение. Это я пишу для того, чтобы не могло быть никаких сомнений в том, что мое увольнение произошло не по моей инициативе.

Уважающий Вас,

Вас. Сахновский

Подписанный маш. текст.
Музей МХАТ. Ф. К.С. № 10234.

74

В.Г. Сахновский – Вл.И. Немировичу-Данченко

[На бланке:] МХАТ Союза ССР им. А.М. Горького

1 октября 1934 г.

Дорогой Владимир Иванович!

Простите, что пишу Вам по в достаточной мере противоположному вопросу. Но написать необходимо, чтобы Вы были в курсе всех наших дел. Особенно это необходимо потому, что после приказа о моем увольнении Константин Сергеевич заявляет, будто я ушел вопреки его желанию и желаниям Авеля Софроновича, будто он мне сулил стать исполнителем обязанностей зам. директора, а я отказался. Кроме того, из самого текста распоряжения может показаться, будто я подавал какое-либо заявление о своем отказе быть зам. директора по художественной части. Никакого заявления о своем увольнении я не подавал. Текст моего письма Константину Сергеевичу по этому поводу я посылаю.

Теперь еще несколько слов. Дорогой Владимир Иванович, по своему возвращению из Ялты Павел Александрович мне рассказал о Вашем с ним разговоре в связи с последними моими неприятностями в Театре. Я узнал, как Вы ко всему этому относитесь и, в частности, как ко мне. Ваше отношение ко мне было для меня колоссальной поддержкой. Мне было очень трудно в Театре в эти последние недели. Теперь, когда я понемногу прихожу в себя, мне захотелось написать Вам, дорогой Владимир Иванович, о том, что на целую жизнь запоминаются такие моральные поддержки. Я не забуду всю свою жизнь Ваше мудрое и гуманное отношение ко мне. Очень благодарю Вас.

Преданный Вам,

Вас. Сахновский

Подписанный маш. текст.
Музей МХАТ. Ф. Н.-Д. № 5643.

75

В.Г. Сахновский – Вл.И. Немировичу-Данченко

27 августа 1935 г.

Москва–Берлин

Дорогой Владимир Иванович, извините – не мог ответить сразу. Должно быть, простудился, когда шел за гробом Симова²⁵² без фуражки и без пальто, а от самого театра полил дождь.

Все три дня знобило, ломало, и была какая-то слабость, поэтому решил принимать аспирин и лежал.

Письмо Ваше, замечательное, чудесное письмо несколько раз перечитывал²⁵³.

Если бы удалось так глубоко и сильно, с такими внутренними взрывами и вместе с тем психологически тонко и красиво (и мне особенно нравится, что красиво) сделать спектакль – была бы победа.

Вы правы, Вы глубоко правы, когда пишете: – зерно спектакля это Анна, охваченная страстью, и цепи общественные и семейные. Или – Красота живая, естественная, охваченная естественным же горением, и красивость искусственная, выдуманная, поработщающая и убивающая.

Когда я думал над романом и над инсценировкой Николая Дмитриевича [Волкова], я тоже приходил к выводу, что надо показать, как разбивается живая любовь и страсть о фальшивую и вместе с тем победоносно и парадно вытягивающуюся холодность светских и церковных законов и условностей.

Я набросал в своей тетрадке как бы линию душевных событий в жизни Анны и Вронского, которые приводят их к неминуемой катастрофе, потому что, на самом деле, от природы оба живые, страстные, да, в сущности, они хотят правдивых, прямых отношений, они хотят просто и свободно жить, а жизнь складывается так, что они вынуждены лгать и они не свободны. И это не только потому, что их связывает «свет», мораль их круга, их воспитания и законы, но потому что они сами другими быть не могут.

Колоссальны в романе эти куски, где забываешь, что светскость, лакированность, «спокойствие» Вронского, правила Каренина – это их второе «я», без которых их нет, и где ясно видишь: – нет, это просто их язык, это нотные знаки выражать мелодию сердца и вместе с тем эта светскость и лакированность воспитания так срослись с их нутром, что живыми и естественными они оказываются только в манере своей среды, своего круга. Надо добиться, чтобы это стало органическим у актеров.

Я так и намечаю в своем плане – начать с бесед с Прудкиным, Хмелевым, Тарасовой. Я хочу начать с Вронского, потому что это Прудкин. С ним необходимо отдельно до Анны, до его встречи с Тарасовой разобраться в зерне роли.

Потом с Хмелевым и тогда уже их соединять по двое или по трое. И с Тарасовой я думаю начать отдельно.

Сцены вдвоем – Анна и Вронский, Анна и Каренин – собственно и начинаются во втором акте.

Мне не приходила в голову такая смелая мысль – вычеркнуть первый акт, потому я боюсь сказать – я так думаю. Но я согласен, что сущность спектакля – это страсть Анны и препятствия, которые ставит ей жизнь. Поэтому все, что заслоняет эту тему, хорошо выбросить.

Да, кстати, по линии Анны и Вронского картина вокзала ничего не дает. Сыграть по материалам инсценировки то, что описывает в романе Толстой, – нельзя. Это не вышло у Волкова, а может быть, вообще невозможно.

Сцена приезда Вронского вечером к Облонским (когда его слышит Анна), такая важная в романе, в инсценировке пропадает. Сцена бала в том виде, как написана для спектакля, ничего не объясняет в отношениях Вронского и Анны. На-

конец, «Бологое». Без сцены в вагоне (Анна одна) боюсь, что актрисе нечего играть в этом куске.

Эту сцену («Бологое») можно разукрасить режиссерскими выдумками, но по плану, который набросали Вы, – это будет не в стиле спектакля. А *играть* в куске «Бологое» (как он составлен Волковым) – нечего.

Словом, мне первый акт не жалко. А чем меньше будет отвлекающих или параллельных действий (Долли, Кити), тем лучше.

Теперь о том, что Вы называете – частности.

Как быть с Соколовой, которой Вы не дали роль Бетси? Ей в гастрольной поездке в Ленинград дали пьесу. Она, кажется, очень хочет играть в этом спектакле и видит себя в Бетси. Что ей сказать? Весной на Вашей беседе об «Анне Карениной» Вы, говоря о замысле, обращались и к ней. Она, по-видимому, поняла, что эта пятерка: Тарасова, Хмелев, Прудкин, Соколова, Станицын Вами решена. Словом, буду ждать от Вас письма, где Вы напишете, как это сказать, как от Вашего имени тактичнее сказать, чтобы вышло не очень грубо.

Теперь о Хованской. Вы не думаете, что Хованская наиграет, будет «стараться», и это как раз окажется не простым и не по-толстовски. Если уж не Соколова Бетси, то может быть Степанова, наконец, Андровская²⁵⁴. Все же все они будут сильнее для спектакля, чем Хованская. У Бетси кроме ее основной сцены – гостиная, еще – скачки, у Карениной и театр.

Во всяком случае, пожалуйста, напишите, как об этом сказать Соколовой.

Кажется, Вам Вера Сергеевна [Соколова] писала, что она не может взять режиссерской работы по «Анне Карениной». Пока Ливанова в Москве нет. Кедров здесь. Они оба читали роман весной или летом. Нужно ли им говорить, чтобы еще раз они перечитали его. Вы знаете, какой трудный человек Кедров, да и Ливанов не легче. Если эти двое начнут думать, а может быть про себя и готовить Каренина²⁵⁵ и Вронского, будет невыносимо трудно на первых порах с Хмелевым и Прудкиным*. Я бы просил Вас разрешить подождать** им это говорить. Пусть Прудкин и Хмелев (тем более, что оба так хотят играть, так волнуются и столько думали летом) начнут, а через месяц, через два можно будет сказать и следующей паре.

Дмитриев²⁵⁶ под Ленинградом. Завтра пишу ему короткое письмо с вопросами, что он сделал, и сейчас же напишу Вам.

О работе буду писать, как только начнем. Сейчас ввожу в «Мертвые души» и репетирую всю пьесу. 4-го спектакль.

Будьте здоровы.

Искренне уважающий Вас,

Вас. Сахновский

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. Н.-Д. № 5645/1.

* ...про себя и готовить Каренина и Вронского, будет невыносимо трудно на первых порах с Хмелевым и Прудкиным. – Фраза отчеркнута красным карандашом по левому полю.

** ...разрешить подождать... – Подчеркнуто красным карандашом.

В.Г. Сахновский – Вл.И. Немировичу-Данченко

6 сентября [1935 г.]

Москва

Дорогой Владимир Иванович, вчера начали заниматься «Анной Карениной». Встретились мы в таком составе: Тарасова, Хмелев, Прудкин и я, помощник Лесли²⁵⁴.

Все просят передать Вам свои горячие приветы и что с огромным подъемом приступают к работе.

Должен сознаться, что я шел не без волнения на репетицию.

Был свежий солнечный день, на улицах оживление, все радовались хорошей погоде, я боялся, что войду на репетицию, и если и будут говорить о спектакле и теме репетиции, то неискренно, и что душа у каждого еще не здесь.

Оказалось совсем не так.

Я сказал два-три слова о работе, о плане, выразил уверенность, что все хорошо отдохнули и подумали каждый о своем в романе, и начал беседовать.

Все трое много и каждый по-своему думал и работал над романом и каждый над своим образом.

Прудкин сразу впал чуть-чуть в истерику всяческих опасений, но сейчас же согласился пойти по дороге вскрытия Вронского, которую я ему предложил.

Роман он изучил, над Вронским, как мог, долго думал.

Хмелев отложил в сторону инсценировку и сразу стал говорить о зерне Каренина.

Тарасова, видно, волновалась. Было ясно, что она занималась ролью. Роман очень хорошо и внимательно прочитала.

Из первых фраз как-то пахнуло, что она очень живет только страстью Вронского. Между ними – Вронским и Анной (Прудкиным и Тарасовой) – завязался горячий спор, причем каждый из них по-своему не уступал друг другу. [Тарасова] понимала XI главу 2-ой части – Анна у Вронского: «То, что почти целый год для Вронского составляло исключительно одно желание его жизни, заменившее все прежние желания...».

Мы совершенно незаметно побеседовали три с лишним часа с огромным увлечением, однако, определив для каждого из трех основные узлы в линии роли и наметив темы для нахождения зерна роли.

Сегодня буду заниматься с Тарасовой, так как Прудкин перед «Турбинами» просил его не трогать. 8-го занимаюсь с Прудкиным.

От Дмитриева пока нет никакого ответа. Я просил Шверубовича дополнительно к моему письму ему телеграфировать.

Многие куски романа исполнители цитируют наизусть. Я им рассказал, с каким интересом читал я Ваше письмо, рассказал им о Вашей основной мысли плана – они были увлечены и захвачены.

Я не поблагодарил Вас за пересланное письмо, кажется, югославского режисера к Вам по поводу «Мертвых душ». Я передал это письмо Булгакову. Не знаю, ответил ли Булгаков по указанному адресу или нет.

С Соколовой я ничего пока не говорил, так как она до конца месяца, по видимому, в работе участвовать не будет. Ей делают какую-то операцию в горле,

после которой надо молчать довольно долго. Иверов²⁵⁸ ее уже устроил в больницу.

На днях слушал у Булгакова его новую пьесу «Пушкин»²⁵⁹ – очаровательная вещь.

Ему удалось написать пьесу о Пушкине, наполнить ее обаянием его образа, заставить слушателя любить его, восхищаться Пушкиным на протяжении всех четырех актов – и не показав его ни разу на сцену. Чудесные роли. Небольшие, но великолепно сделанные. Пьеса написана живо, умело и очень занимательно. Я бы прибавил еще, что пьеса написана современно. Не нравится мне предпоследняя картина – на улице против дома Пушкина, но это мелочь.

Театральные наши дела перешли в фазу комического. А может быть, это мне так кажется, потому что я очень вдалеке от всех занятых в организационной толкотне.

Но пока все течет для невооруженного глаза нормально.

Пока актеры чувствуют себя отдохнувшими и потому спокойно сидят, острят и нигде не слышатся истерические вопли.

Говорят, что будто бы у нас очень хороший Дом отдыха. Но, к сожалению, он уже закрылся и пока поехать туда на день или два во время работы не представляется возможным.

Был я как-то в Толстовском музее, смотрел разные иллюстрации к «Анне Карениной». Ничего интересного там нет. Единственно, что очень хорошо – Врубель – свидание Анны с сыном²⁶⁰. Я сказал Шверубовичу, чтобы разузнал, где все Врубелевские иллюстрации. Это очень пригодится и для Тарасовой, и для Лаамановой²⁶¹. Замечательное платье.

Будьте здоровы, дорогой Владимир Иванович.

Ваш Вас. Сахновский

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. Н.-Д. № 5645/2.

Из письма О.С. Бокшанской Вл.И. Немировичу-Данченко

18 сентября 1935 г.

<...> Суд, мне сказал, что, по его сведениям, Топорков останется зав. группой, в случае же его ухода уйдет из управления и Судаков, т.к. работать в прошлогодней тройке он не согласен. Он рад, что в управление им втянут Марков как равноправный член управления. При такой комбинации (он, Марков, Топорков) четвертый Кедров не представляется ему невыносимым. Я знаю, что Животова²⁶² имела большой разговор с Сахновским, приглашая его в управления, но Вас. Гр. отказался, обещая помогать советами в случаях кооптирования его. Но и то только при том условии, если эта четверка будет в таком равноправном виде сохранена. Если ж зав. худчастью и самым старшим в управлении будет назначен Кедров, о чем одно время говорили, то Вас. Гр. ни за что не примет участия ни в каких работах управления. <...>

Бокшанская. Т. 2. С. 248.

78

Из письма В.Г. Сахновского З.К. Сахновской-Томилиной

5 июня 1936 г.

Киев–Москва

<...> Имели большой успех «Мертвые души»²⁶³. Сегодня в «Вистях» хорошая рецензия.

Вчера «Турбины» прошли слабее «Мертвых». Но играли прекрасно – не дошло. Действие происходит в Киеве. Для них что-то не так. <...>

Автограф.

Музей МХАТ. А № 21148.

79

Из письма В.Г. Сахновского З.К. Сахновской-Томилиной

5 июня 1936 г.

Киев–Москва

<...> В «Вечерке» на украинском языке появляются отчеты, что делают «артисты» МХАТ. Кто играет в теннис, кто фотографируется, как лечится Ершов, кто и что осматривает. Летучие фотографии на улицах. Ливанов оскорблен и раздражен – фото Кедрова, даже Станицына, а его нет. Газеты говорят, что театр набит украинскими академиками, профессорами, писателями и прочей интеллигенцией.

В городе, мне рассказал сегодня Новиков²⁶⁴, спектакли МХАТ производят в интеллигентской части потрясение умов. – А мы в Москве ходим и ничем не потрясаемся. Правда, на первых порах все подтягиваются и играют много приличнее, чем в Москве, но не очень намного. <...>

Автограф.

Музей МХАТ. А № 21149.

80

Из письма В.Г. Сахновского З.К. Сахновской-Томилиной

26 июня 1936 г.

Кисловодск–Москва

<...> Я ведь контракта не заключил, денег не брал. Так что все на словах. Они хотели прислать мне подписанный официальный договор сюда. Но ничего не прислали. Так что можно считать переговоры не состоявшимися. – Что меня поражало, так это сообщенное Бобылевым²⁶⁵ и эти 600 рублей!? Это может быть для меня великолепным основанием разорвать с ними отношения. Действительно хамство. Я получил письмо от Дынник²⁶⁶. Она пишет, [что] благодаря Режиссерской лаборатории в ВТО²⁶⁷ приезжают из Комитета искусства: приезжали Имас²⁶⁸, Литовский²⁶⁹, был Ангаров²⁷⁰, ждут Керженцева²⁷¹. Мой проект отпечатан: показываются чертежи, проект постановки, макет, эскизы. Вот, мол, что! И все ходят и грызут себя почти от зависти, что не они выдумали. Письмо тревожно в том смысле, что без меня их (т.е. Режиссерскую лабораторию) оберут, некому их защитить и их выкинут. И за все за это, оказывается, за

все летние месяцы – шестьсот рублей!! Да после того безобразного отношения, помнишь, когда у меня сделался припадок. – Я даже совершенно холоден: украдут мое изобретение, передадут его кому-нибудь, авторизируют именем ВТО... Так тошно с ними работать!

Лаборанты приписывают – просят, чтобы я написал Керженцеву, а то они (т.е. ВТО) без меня искалят проект. А я пока что думаю – черт с ними. Если поступят паршиво – расплущусь и не стану с ними работать. А по приезде зайду к Керженцеву или напишу в «Советское искусство», как было все это сочинено, кем и при каких обстоятельствах. <...>

Автограф.
Музей МХАТ. А № 21154.

81

В.Г. Сахновский – П.А. Маркову

23 июля 1936 г.

Кисловодск–Киев

Милый Паша, какие тебе дать описания? О Москве, наверное, ты больше знаешь, чем теперь я, так как питаюсь газетами. С Владимиром Ивановичем не виделся, а говорил по телефону. Он кислится. Легкомыслием и слишком ажурным отношением к себе и к старцам незабвенного Аркадьева-Тэннишанского разгневан. По-моему, никто из них за границу не поедет, ни «маленький», ни Леонидов, никто. Ольга Сергеевна, всегда верно передающая колебания духа В.И., Тэннишанским недовольна. В театре отделяются под дуб, орех и апельсин директорские лоджии: Аркадьеву-Тэннишанскому – зал раздумий, зал или кабинет приемов с чаем или для неглубокомысленного обмена мнений, кабинет задумчивости, комната для смены белья и верхнего платья, сортир. Митилю²⁷² – кабинет вблизи Аркадьева и пивного прилавка. Егорову – над кабинетом Немировича.

Два дня виделся с Дмитриевым. По-моему, теперь выйдет лучше внешность спектакля, чем до переделок для Филиала. К К.С. недопускали. Рипси [Таманцова] утверждала, что с каждым днем ему все лучше и лучше, Вл. Ив-чу о настоящем положении вещей никто не говорил.

Что здесь? Старцы и старицы, проникнутые океанами наук. Такая сволочь, такое дряхлое говно и не описанное ни в каких поэзах глубочайшее уважение к себе.

Но мне хорошо. Насрать на всех! Тишина. Воздух фри. Лечат массажем, возят в ванны, полощут пузо какой-то тухлой водой и о сердце заботятся днем и ночью. Вообще если Вы лично превратитесь когда-либо в такое же состояние дряхлости, как я, я Вам советую взобраться на гору Ксу и подвергнуть себя всем издевательствам медиков. Но воздух блаженно-блаженный и целящий, как и тишина. Ну, об этом на фиг!

Пиши мне немедленно, как уважают вас во 2-ой половине гастролей в Радянской Украине, кого увенчали каким почетом, какие подарки нагружают на чумацкие обозы, щоб вызли до коцябской Москвы.

Как ты себя чувствуешь? Где [нрзб.] встреч после моего отбытия?

Целуй всех сподвижников последнего заседания в 41-ом номере. Да, – спроси Петкера, что же ему ответили в «Коммунисте» на его вопрошание о статье Аркадьева–Сахновского?

Пожми руку и скажи – благодарю, мол, за беспокойство.
Целую тебя. Напиши мне обязательно.

Твой В.
Автограф.
Музей МХАТ. Ф. Маркова. № 2670/1472.

82

В.Г. Сахновский – Вл.И. Немировичу-Данченко

12 октября 1936 г.

Москва

Глубокоуважаемый Владимир Иванович.

В течение всего прошлого сезона и с начала этого я добиваюсь поддержки и помощи Дирекции в устройстве моих квартирных дел.

В прошлом году весной мне, в результате многократных просьб, наконец было обещано Дирекцией в лице М.П. Аркадьева, что я получу квартиру во вновь строящемся для работников театра доме по Глинищевскому пер., членом кооператива которого я состою.

Предварительно мои квартирные условия были обследованы по поручению Дирекции и на основании постановления Мосгоржилстройсоюза официальной комиссией, состоявшей из представителя Московского Совета и пом. директора МХАТа С.С. Митиля. Мои квартирные условия были признаны комиссией неудовлетворительными и даже недопустимыми для «творческого работника», т.к. я живу в коммунальной квартире, населенной, кроме моей семьи, четырьмя семьями, квартира не имеет ни ванны, ни кухни (бывшая умывальная комната приспособлена для готовки), семьи, проживающие вместе с нами в квартире, постоянно стирают в так называемой кухне, через дверь моего кабинета все от слова до слова слышно из коридора, где коммунальный телефон и очень шумно, а также из так называемой кухни, где беспрерывно шумят примуса и разговаривают дети и домашние хозяйки. Лестница, по которой можно попасть в мою квартиру, проходит через чужую квартиру, причем на этой лестнице две физиологических уборных перенаселенной нижней квартиры.

В этой обстановке я больше жить и работать не могу.

В ответ на мою просьбу помочь в моем квартирном деле Дирекция в лице М.П. Аркадьева мне предложила уговорить служителя И.С. Адрианова, портного И. Крылова и служащего Феоктистова, являющихся членами жилкооператива дома работников МХАТа в Глинищевском переулке, поменяться со мной площадью, с тем, чтобы, уговорившись о приплате, они заняли бы мои комнаты, а я попал бы в число жильцов дома по Глинищевскому пер., причем Феоктистову было предположено со стороны Дирекции предоставить комнату в надстройке МХАТа на Кировской улице.

Указанные лица отказались от обмена, желая проживать в доме по Глинищевскому пер.

Я прошу обратить внимание на то, что, по решению Правления кооператива МХАТа, я потому только не получил квартиру в доме по Глинищевскому пер., что мне не хватает 5–6 месяцев полезного стажа, формально необходимого для того, чтобы получить квартиру в РЖСКТ «МХАТ», хотя деньги все внесены и хотя я, будучи до вступления в кооператив «МХАТ» членом РЖСКТ «Научные работники», внес все деньги и имел там трехлетний полезный стаж.

Вступая в РЖСКТ «МХАТ», я просил Председателя нашего кооператива В.А. Орлова зачислить мой стаж жилкооператива «Научные работники» (что по закону разрешается), но В.А. Орлов мне ответил, что этой формальности не нужно, т.к. я безусловно получу квартиру, исходя из того, что кооперативу «МХАТ» даны деньги Моссоветом на постройку дома для улучшения бытовых условий основных творческих работников в области искусства театра и что в первую очередь будут удовлетворены эти члены кооператива, а следовательно, и я в их числе.

Весной 1936 года, когда в списках лиц, имеющих право рассчитывать на квартиру, меня не оказалось, я представил справку в кооператив «МХАТ», в Дирекцию и Председателю Мосгорстройжилсоюза т. Токмакову от кооператива «Научные работники» в том, что имею до «МХАТ» трехгодичный полезный стаж, на что т. Токмаков сказал, что он поддерживает мое ходатайство о зачислении полезного стажа, который я имел в «Научных работниках», в кооперативе «МХАТ».

Оставалось Дирекции добиться того, чтобы кооператив «МХАТ» выделил мне квартиру, но ничего в этом отношении не было сделано.

Мои бытовые условия таковы, что я, как я уже говорил об этом в конце прошлого сезона Вам, глубокоуважаемый Владимир Иванович, а также и Михаилу Павловичу [Аркадьеву], для необходимости сохранить работоспособность и здоровье, вынужден, если мне не может помочь в квартирном устройстве Дирекция, по окончании моей работы над «Анной Карениной» уйти из Театра и переехать в другой город, где мне дадут квартиру.

Неужели же мне, режиссеру, полезному, как я до сих пор слышал, для МХАТа, не может помочь Дирекция, и я вынужден уходить из Художественного театра и переезжать в чужой город из-за квартирных условий?

Я прошу Вас подумать обо мне, глубокоуважаемый Владимир Иванович.

Неужели я настолько не нужен Театру, что к моей просьбе следует отнестись совершенно безразлично? Неужели служители Адрианов, Крылов и Феоктистов или какие-либо другие технические или менее квалифицированные работники оказываются нужнее Театру меня, режиссера и человека, могущего помогать в некоторых вопросах искусства и литературы в нашем Театре?

Я прошу понять, глубокоуважаемый Владимир Иванович, всю серьезность моего положения и помочь в моих квартирных делах, – не вынуждать меня уходить из Театра и уезжать в другой город²⁷³.

Искренне Вас уважающий,

Вас. Сахновский

Подписанный маш. текст.

Музей МХАТ. Ф. Н.-Д. № 5645.

83

Из письма В.Г. Сахновского З.К. Сахновской-Томилиной

13 мая 1937 г.

Киев–Москва

<...> получил из МХАТ письмо от Виленкина. Аркадьев просит заключить со мной договор на статью в 2 листа о работе над «Анной Карениной» для книги²⁷⁴. Статью представить по приезду из Киева. Значит, надо написать здесь. <...>

Автограф.

Музей МХАТ. А № 21159.

84

Из письма В.Г. Сахновского З.К. Сахновской-Томилиной

16 мая 1937 г.

Киев–Москва

<...> Вчера мне позвонил режиссер Довженко²⁷⁵ (киевский Станиславский, только по кино) и просил разрешения заехать ко мне в 1 час. Он пришел с нашим актером Кисляковым, который у него снимается в картине «Щорс»²⁷⁶ (украинский Чапаев), и предложил повезти меня и показать окрестности Киева. У него своя машина.

Он возил меня до половины шестого. Мы ездили по каким-то садам – все цвело: яблони, сирень, какие-то еще розовые цветы на деревьях; по лесам старого дуба над Днепром, где заводы и рыбные заповедники, к каким-то озерам, где мы сидели на берегу и вблизи над водой летали дикие утки и цапли, в сосновый чистый бор. У озера и Днепра в молодых деревьях и высоких осоках и кустах – бездна соловьев. И, несмотря на день, они поют наперебой с жабами, которые гудят или укают. На пути, прежде чем довести до гостиницы, Довженко показал свою квартиру в доме украинского правительства. На тихой улице, обсаженной старыми липами. У него два кабинета. Причем один выходит тоже к старым деревьям, очевидно в чей-нибудь старый сад. Под окном поют птицы. Тихо и никакого городского шума не слышно.

В письме не расскажешь. Замечательно интересный хохол. Умный, хитрый, талантливый, с огромным темпераментом. И знает много. Я скажу, таких людей я по нашему делу не встречал. Без поз, без умных слов и вместе крепкий, твердый, ясный и с природным вкусом. Рассказывал об отце, о деде. Дед его чумак. Сам он в детстве (Довженко) пастух. Про Украину интересно рассказывал, знает много. Книг очень много. Все хорошие и хорошо собранные, нужные книги.

Я очень доволен.

Когда пришел в номер, на столе у меня стоял огромный букет сирени. Оказалось, от исполнителей «Бесприданницы»²⁷⁷ за вчерашнюю репетицию.

Я знаю, что вчера я хорошо репетировал. Но начал я первую в 11 утра, а кончил в 4. А вечером начал в 7 ½ и кончил в 12 ночи. <...>

Автограф.

Музей МХАТ. А № 21161.

Из письма В.Г. Сахновского З.К. Сахновской-Томилиной

16 мая 1937 г.

Киев–Москва

<...> Но самое радостное – это сегодняшняя телеграмма от Тоши и письмо от Кати²⁷⁸ с извещением, что в театр на имя Немировича пришла бумага с резолюцией Булганина о предоставлении нам квартиры²⁷⁹. <...>

Приехал сегодня из Москвы Кисимов²⁸⁰. Эти сукины дети ему все время не слали денег, и он там сидел полуживой. Но, говорят, у них еще несколько дней не будет денег. У них директор просто дурак, неспособный, ни хрена не понимающий в театре идиот, украинский Мамошин, только симпатичный и тихий. Вершилов²⁸¹ тоже мля порядочная. Но главное, бесит меня неорганизованность, нет порядка в театре. Видел сегодня конец последнего акта «Благочестивой Марты»²⁸² (спектакль) – и мне даже стало весело. Обо что речь?? Как было во времена Негиной и Смельской, Шмаги и Кручининой и т.д., так и до сих пор. Настоящий старый провинциальный театр, с провинциальными актерами и публикой, которая ждет, когда нажмут актеры педали, и актеры [играют] в рисунке Ливанова. Полный зрительный зал, все довольны. И спектакль там спектакль! И танцуют, и поют, и гримасничают, и визжат, и нервничают, и гремят голосами героини, подрыгивают комики. Половикова²⁸³ выламывается на все лады, смело, без затей и наверняка. Смеху, неожиданностей, удовольствия – вагон. <...>

Автограф.

Музей МХАТ. А № 21162.

Из письма В.Г. Сахновского А.В. Сахновскому

14 августа 1937 г.

Париж–Москва

<...> Хотел сегодня вечером пойти в Лувр посмотреть картины при электричестве, но так устал, что надел пижаму и, несмотря, что мама с Шурой о чем-то говорили, сразу заснул. Сейчас около часа ночи. Я проснулся, взял ванну – и спать не хочется. В театре у нас все сбилось с ног. Очень трудно работать в чужом городе и помещении с такими сложными постановками²⁸⁴. Почти никто не говорит по-французски, а весь обслуживающий спектакль народ – французы. Понимаешь, какая сложность при подготовке спектаклей и при переменах.

Книг здесь много. По берегу Сены целая набережная букинистов. В сен-жерменском, в монпарнасском и латинском кварталах тоже огромное количество лавок со старинными гравюрами, альбомами, книгами на всех языках по истории, искусству, литературе. В Париже 300 постоянных выставок и музеев по живописи. Есть здания начиная с XI века и до наших дней. Есть целые кварталы: улицы, площади, фонтаны XVI и XVIII века. Но совершенно невыносимы суэта и движение. Эти бешеные такси, машины разных марок, бездна автобусов (трамваев совсем нет в Париже), велосипедисты, перебегающие прохожие, всегда что-то гомонящие, хохочущие или кому-то кивающие – несносны. Я устаю от улицы, от шума машин и движения. Здесь машины совсем не дуют и гонят вольно, и пересекая, и навстречу,

с необыкновенным искусством объезжая друг друга и на всем ходу тормозя. Чудные здесь собаки, на коротких ногах, лохматые, с мордами, как у химер, и с длинными хвостами, как у пуделя. <...>

Автограф.
Музей МХАТ. А № 21167.

87

В.Г. Сахновский – Вл.И. Немировичу-Данченко

[На бланке:] МХАТ Союза ССР им. А.М. Горького

22 сентября 1937 г.

Дорогой Владимир Иванович!

Только сегодня окончательно выяснилось, что, если «Половчанские сады» можно репетировать, то не скоро, т.к. третья переделка Леонова потребует много времени, чтобы из нее вышло то, чего хочет Главрепертком и Комитет искусств²⁸⁵. Первый просто *запретил* пьесу, второй, в лице Керженцева и Рабичева²⁸⁶ требует коренных переделок. Мы, т.е. Боярский²⁸⁷, Марков и я²⁸⁸, что называется, честно хотели осуществить пожелания Керженцева и других, которые, кстати сказать, имели трехчасовую беседу с Леоновым, но мало верится, чтобы удалось Леонову то, что сейчас *единственно возможно* по теме, взятой Леоновым.

Найдены два мальчика – кандидаты в Серезу²⁸⁹. Сегодня один пришел и показался. Как будто симпатичный. Послезавтра я его послушаю, как он говорит, т.к. сейчас, после простуды, сипит. Мальчик – сын нашей портнихи Леонтьевой из Филиала. Другой – сын вокалистки. Комолова отлично выглядит со сцены (о Серезе), она почти совсем готова и, пожалуй, в следующую декаду ее можно пустить играть²⁹⁰. Самый страшный вопрос – репертуар. Но о репертуаре пишу вместе с Боярским.

«Земля» репетируется каждый день и с хорошей дисциплиной²⁹¹. То, что я видел, интересно. Но невыносимо нервничает Леонидов. Постоянные совещания, экстренные заседания, истерики по каждому пустому поводу. Однако спектакль он ведет твердо к намеченному дню предварительного показа. Монтировка в порядке. Думаю, что 7-го, наверное, покажем спектакль. Кстати, со сцены Рындин – просто декоратор к теме Вирты, а не художник спектакля.

Пока в театре по нашей линии порядок. С Боярским работать (тьфу, тьфу, чтобы не сглазить!) приятно. Никаких особых вывертов и гримас он не делает и, по моему, с увлечением сам работает в театре. Весь день, утром и вечером, то в основном театре, то в филиале. Осторожен, но еще не очень чувствует себя директором. Пока вокруг него группировок не видно. Неужели без этого проживем?! Судаков подозрительно тих. Труппа, по правде говоря, утомленная и вяловата.

Спектакли «Анна Каренина» идут довольно благополучно, но со скучным ритмом. Правда, надо сказать, что в зрительном зале такая духота и столько всякий раз народу на «Карениной», что, может быть, и нельзя винить актеров за то, что они с самого начала до конца не в полном нерве.

К.С. 26–27-го переезжает из Барвихи в Москву. У него был Боярский, прием продолжался около четырех часов. Во всяком случае, все прошло благополучно.

Главная часть беседы заключалась в рассказах К. С-ча об его новациях в области системы. Он просил по возможности оставить его в покое от дел театра и дать ему возможность заниматься педагогической работой.

Передайте, пожалуйста, мой привет Екатерине Николаевне²⁹². Будьте здоровы.
С искренним и горячим приветом
Любящий Вас,

Вас. Сахновский

Подписанный маш. текст.
Музей МХАТ. Ф. Н.-Д. № 5647.

88

Я.О. Боярский, В.Г. Сахновский – Вл.И. Немировичу-Данченко
22 сентября 1937 г.

Дорогой Владимир Иванович!

После долгих размышлений, как составить репертуар на текущий сезон, решили предложить Вам такой проект: «Дядя Ваня»²⁹³, «Смерть Пазухина»²⁹⁴, «Горе от ума»²⁹⁵, «Достигаев и другие»²⁹⁶ и в случае, если «Половчанские сады» текстово не выйдут, «Обрыв»²⁹⁷.

Распределение ролей такое:

Войницкий – Добронравов

Астров – Ершов

Елена Андреевна – Андровская

Соня – Тарасова, Пилявская

Профессор – Вербицкий

Профессорша – Телешева, Сластенина, Хованская, Гаррель

Телегин – Яншин, Грибков

Марина – Соколовская, Пузырева²⁹⁸

Одновременно репетируется «Смерть Пазухина» на Основную сцену и, в случае надобности, с переносом в Филиал, со следующим распределением ролей:

Пазухин-отец – Леонидов, Чебан

Пазухин-сын – Москвин, на запас Блинников

Жена Пазухина – Елина

Мать – Скульская

Велигласов – Бутюгин, Шульга

Баев – Готовцев

Лобастов – Станицын

Фурначев – Кедров

Фурначева – Шевченко

Живоедова – Соколова

Живновский – Тарханов, Орлов

Леночка – Морес

Пьяный – Ларгин

«Дядю Ваню» дать репетировать Телешевой и Яншину, «Смерть Пазухина» – Москвину и Раевскому. Сахновский, по желанию Москвина, пока не начнутся ра-

боты по какому-либо большому спектаклю (новому, не возобновлению), – должен репетировать «Пазухина», во всяком случае начать репетиции, провести первый репетиционный период, а потом, если понадобится – иногда бывать на репетициях.

Список труппы на тот случай, если Вы захотите проверить правильность распределения ролей, завтра Вам посылает Ольга Сергеевна, причем просим при заменах с Вашей стороны иметь в виду распределение ролей по «Земле».

Дорогой Владимир Иванович, будьте так добры, продумав эти два распределения, телеграфируйте, согласны Вы на это или не согласны. Если согласны с оговорками, то – когда ждать ответа письмом. Вы, конечно, знаете, что до выпуска «Земли» мы не можем начать репетировать ничего сложного, а не имея приемлемого варианта «Половчанских садов», мы ничего не можем делать для Филиала. Вашего решения об упомянутых других работах можно подождать, но «Дядю Ваню» и «Пазухина» надо решать немедленно.

Передайте, пожалуйста, наш привет Екатерине Николаевне. Пожалуйста, отдыхайте как можно спокойнее, но ждем Вас с нетерпением.

Я. Боярский

В. Сахновский

Маш. копия.

Музей МХАТ. Ф. Н.-Д. № 5647.

<...> Читала ли ты статью о Всеволоде в «Правде»?²⁹⁹ – Прочитал и содрогнулся. Помнишь, что с ним делала печать лет пять назад, помнишь, как захлебывались именем Мейерхольда?³⁰⁰ А каков Хмелев? Его статью читала в «Известиях»?³⁰¹ Вот мелкая душонка, слизняк! – конечно, ты знаешь, я не вития за Всеволода, и помнишь, как на меня лаялись и плевались, упрекая в ретроградстве, когда я именно это, но, извините, в десять раз умнее Керженцева, говорил и на диспутах, и на заседаниях и даже писал уже давно... а меня крыли! А теперь?! – Но я перед ним никогда не фиглярил! Как мне горько за него, и как мне жаль его! – одного они не написали – и это самое главное и самое непростительное, что он в своем деле, в позе «Мейерхольда», делавшего «Театральный Октябрь», ой, фиглярил. По официальной линии он лгал, обманывал, а этого они не хотели видеть, хоть и видели, эти самые, что пишут, а в остальном он всегда был такой; он субъективист, лирик, даже элегик³⁰². Что бы он ни ставил, всюду было его, его глубоко личное, мирозерцательское, пережитое в этот момент! Бедный, бедный Всеволод! А об этом они не пишут тоже, это особенность его выверта, и его толкали на это, помогали в этом.

<...> Отослал вчера письмо Боярскому и написал Ольге Бокшанской, чтобы она позвонила Альтману³⁰³ в «Советское искусство» по поводу моего ответа корреспонденту из Киева³⁰⁴, что же он не помещает? <...>

90

Из письма В.Г. Сахновского З.К. Сахновской-Томилиной

21 декабря 1937 г.

Кисловодск–Москва

<...> Сейчас прочел в местной газете о приведении приговора в исполнение над группой еще новых врагов народа. Наверное, в московских газетах тоже сегодня напечатано³⁰⁵.

Сегодня идет дождь. С утра хмуро, сыро, холодно. Прочитав московские и местные газеты, я надел пальто, напялил покрепче картуз, чтоб не промокла голова, и пошел ходить по парку. Так как дождь, в парке никого не было. Как будто немножко отходился. <...>

Автограф.

Музей МХАТ. А Без номера.

91

В.Г. Сахновский – О.С. Бокшанской

21 декабря 1937 г.

Кисловодск

Дорогая Ольга Сергеевна, сегодня у нас дождь, поэтому все «больные» сидят или в комнатах развлечения или чудовищное меньшинство у себя в комнатах, поздешнему в «палатах». Но я делаю прогуливание. Вернулся и получил три письма. Одно от Вас и два из дому. Все просмотрел с увлечением, все рапортчики, приказы и на закуску прочел письмо³⁰⁶.

Илья [Судаков] божественен! Иначе он не мог и не должен говорить, потому что в противном случае он испортил бы свой портрет, начертанный природой. – А орденосеи Качалов, уверяю Вас, изжеван, как ремень от вожжи хромой и запаренной пристяжной; как ни бей ее, она везти не будет, будет только бежать прихрамывая, и жевать вожжи от злобы. Это же ясно было с первых па Вас. Ив. в «Горе от ума»³⁰⁷, что его дама не позволяет и не позволит театру не воспользоваться ее талантом³⁰⁸. С точки зрения этой пристяжной, он и нужен-то только для демонстрации ее дарований в театре.

Интересно бы знать, как сформулировано «разрешение» «Половчанских садов»³⁰⁹? Ой, жулики эти Василевский³¹⁰ и Ко!

О близкой кончине ТИМ'а я понял из статей «Известий» и «Правды», но сегодняшнее «Советское искусство» окончательно все опустило в вираж-фиксаж³¹¹.

Кстати, не извоили обратить внимания на той же странице, где о Мейерхольде, – статья «В мастерской режиссера»? Я уверяю Вас, что все эти расплывчатые зигзаги «системы» в ее последних опусах и тихие недосказки милейшего (это уж всерьез!) Мих. Ник. [Кедрова]³¹² очень, очень скоро будут выведены на чистую воду.

Ведь и Мейерхольд – явление и крупнейший человек, но заврался и переиграл. К.С. тоже сорвется. Есть же всему мера.

О себе писать нечего. Буквально нечего.

Вчера было бабье лето. Жара, все, и я в том числе, ходили в одних пиджаках, да еще без кепки. Сегодня льет дождь, сыро и холодновато.

Как-то шел мимо лавки, где продают перья и карандаши, вижу книги, зашел, ничего нет, кроме трактатов о физкультуре на курорте, вдруг вижу, что-то о театре, оказывается, Хрестоматия по истории западноевропейского театра. Вчера и сегодня я ее прочел. Очевидно, составитель льстил себя надеждой помочь разобраться в театре от истоков до конца XVII века. Не знаю, как быть, прочитав с лицом близким к серьезности Виталиуса [Виленкина], я должен признаться, что все выдержки, приведенные Мокульским, говорят, что театр не искусство. А может быть, это и правда. Может быть, именно оттого он ничего и не может сохранить, что он не искусство.

Пойду сегодня с горя на симфонический концерт. Там, наверное, искусство. Огромнейший привет обожаемому Евгению Васильевичу [Калужскому]. Если заглянет бездельник Райский³¹³, и ему привет. Спросите, пожалуйста, его, Ольга Сергеевна: заседание кафедры в ГИТИС'е он сделал, провел программы по музоформлению и получил ли и сдал ли программы Биби³¹⁴ по сценическому оформлению от Гремиславского? Пашке [Маркову] нежный привет. Тоже бездельник. Виталиуса тоже поприветствуйте. Наверное, только и бегает на «Горе от ума», а не служит по литературной части?

Ваш Вас. Сахновский

P.S. Столько меня лечат здесь, так требовательны и такой мелкий эффект. Я за 6 дней похудел на 1,2 кило. По уверению врачей – сердце гораздо приличнее стало.

Автограф.

Музей МХАТ. А № 3998/7.

28 декабря 1937 г.

Кисловодск–Москва

<...> Я тоже читаю и размечаю сейчас «Идиота». Конечно, у меня мало веры в то, что разрешат [нрзб.] монтировать, но несомненно, это в миллион раз интереснее «Обрыва». Если мне удастся к весне вчерне сделать «Сады» Леонова, только-только подоспеет инсценировка «Идиота», которую мы с Волковым, если разрешат, предполагаем сделать вместе. Думаю, что к концу моего бытийствования в Кисловодске остов этой инсценировки или программа спектакля у меня будет закончена. У меня с собой «неизданные материалы» из архивов Достоевского по «Идиоту»³¹⁵. Вот счастье, что, как только они вышли в 1931 году, я их сразу поймал. Все это мне сейчас очень нужно. – Сегодня засел было всерьез над «Половчанскими садами» по отдельным актам, но как-то вышло казенно, я отодвинул, потому что мне хочется хорошенько угадать главную нитку, за какую буду тянуть всю постановку, и не выдумать, а чтобы попасть в самый тракт пьесы. Навыдумать, чего нет в ней, и наvertеть даже занимательно, может быть, даже глубоко сделать, это бы я, пожалуй, смог. А так не хочу, хочу, пускай пока скромно выходит, но из существа самой пьесы. Это как-то я не могу сейчас яснее сказать. Но ты понимаешь... словом, если не так, как я хочу, то выйдет или МХАТ II, или Мейер!

Относительно справки, когда я начал педагогическую работу, ты сказала почти верно. Но на Пречистенских курсах я стал читать еще в 1908 году, а у Шанявского в девятом или десятом.

Из театральных, кроме моего верного секретаря Ольги, которая мне каждую шестидневку аккуратно присылает все приказы, все бумаги, все распоряжения, объявления и распределения работ по художественной части, управления театра, обеих сцен, мастерских и школы (так что я вижу всю картину), пишут те, что я называл в письмах, но рапорты Ольги так подробны, что нового из писем остальных я ничего не узнаю. <...>

Автограф.
Музей МХАТ. А № 21188.

93

В.Г. Сахновский – О.С. Бокшанской

28 декабря 1937 г.

Кисловодск

Дорогая Ольга Сергеевна, Вы мой архангел Гавриил, так как от Вас всегда благае вести! Я знал одного дьякона, он состоял при настоятеле одного захолустнейшего монастыря, он утверждал, что он в ангельском чине и потому бесплотно созерцает «блазни наготы». Вы архангел и потому наготу жизненную, которую смиренно называете «сводить сплетни», мудро созерцаете.

Прочитал Ваше письмо раз и два-с и вижу, как Ваша жизнь кишит, бульбулькает и, как челнок, он и снует по основе, а дни ткутся и ткутся. А моя жизнь что? Так вьется, как далекий дымок в горах. Очень мне понравилось, как Вы про Владимир Гаврилыча написали. Я уж говорил в письме к Евгению Васильевичу [Калужскому], что, честное слово! о нем соскучился, персонально! лично! Очень мне нравится, что ему по дамскому счету семьдесят девять лет. Ведь это что ж такое? – альпийская роза! Знаете, такие растут около снегов и ледников бело-розовые, крепкие на терновых кустах рододендроны. В Швейцарии все, кто возвращается с экскурсии с линии снегов, обязаны к табльдоту всем положить по веточке из своего букета. И на Кавказе есть около Эльбруса и по всей цепи альпийские розы. Так это он, Ваш барин, Владимир Гаврилыч!

Итак, как я понимаю, поза Вас. Ив. [Качалова] оказалась довольно статуарная. Но я не понял, почему Вы пишете при таких-то и таких-то условиях «вырисовывается хоть Чацкий», разве Борис уже заковылял?³¹⁶ Кстати, видел я его здесь в картине «Анненковщина»³¹⁷. Он должен там по смыслу произведения играть неотразимого и пылкого. Какая дрянь! Вот низок, фи!

Да, самое главное! Я нашел исполнителя Райского. Это Александр Моисеевич Бродский. Нет, Вы подумайте только. Ведь это живое лицо, как раз как написано у Гончарова. Вспомните, как А.М. говорит с девушками... и Райский? Это положительно он. Я только жалею, что немножко увяла Нина Николаевна [Литовцева] – вот своенравная Вера, вот «язвительная красота!» Ну да ничего, если не сама, то никому, как ей влить пластический ум и мягкость обаяния в актрису исполнительницу Веры!

Я продолжаю свои изыскания над тем, что актер не есть человек искусства. Извольте видеть. Кухмистер должен иметь вкус и профессиональные знания, портной, садовник, дирижер, все виды одалисок всего мира, профессор филосо-

фии, гипнотизер? Плюс к знаниям и вкусу они должны обладать фантазией. Они обслуживают своих заказчиков и нормально превратятся в пыль. После них ничего не останется, хотя они были нужны в свое время. От всякого искусства остается то, что позволяет забыть или не знать автора, но с чем люди не могут расстаться, потому что это их жизнь – произведения искусства. Понимают они, не понимают этого, но это их жизнь помимо шамать. Актер может быть льстец и шут, но может быть и Ольриджем, и Сальвини. Что они оставили? Их судьба – судьба кухмистеров и куртизанок. Попробуйте сделать обед по точному описанию Петрония в «Пире Тримальхиона», попробуйте порекомендовать способы женского обольщения, описанные Апулеем и Овидием самой тонкой аргентинской m-Ше. Установлено, что сие неповторимо и ушло в неизвестность. Так же и почтенный леонтьевский узник не понимает, что он бормочет о том, что Волга течет в Каспийское море.

Все это накопье размышлений на горах. Иду бродить.

Крепко жму руку и целую обе ручки. Дорогого и милого Евг. Вас. [Калужского] обнимаю. Обоих поздравляю с наступающим Новым годом.

Ваш Вас. Сахновский

Милых жителей нашей театральной мансарды всех поздравляю с наступающим Новым годом, одних обнимаю и крепко целую, другим жму руки и всем предлагаю накануне 12 часов оглянуться.

Автограф.

Музей МХАТ. А. № 3998/8.

Из письма В.Г. Сахновского З.К. Сахновской-Томилиной

29 декабря 1937 г.

Кисловодск–Москва

<...> Страшная штука отсутствие друзей. Но вот Витя [Вольф], вот Густав [Шпет], вот Владимир Михайлович [Экземплярский]³¹⁸. А что можно сделать и как?

Самое отвратное и тяжкое это предательство. И когда я стараюсь представить себе ясную картину, без всяких иллюзий о подлинных отношениях тех, с кем работаешь, я заставляю свою память воскресить лица Хмелева, Яншина, Прудкина, Малолеткова, Судакова, Станицына, Москвина, Лиды Кореновой, других сейчас (да, Егорова) забыл, когда они говорили на этом заседании в театре и будто по неразумию оболгали меня. И те же лица вспоминаю я, когда после моего ответа они растерянно извинялись, что [ошиблись]. Никому не верю и твердо знаю, что стоит споткнуться, затопчут и загрызут. Пожалуй, так и все. Вот мысли на Новый год.

Очень удивлен, что не появилась моя книга в издательстве «Искусство» «Работа режиссера»³¹⁹. А может быть, и хорошо, что еще не появилась. <...>

Автограф.

Музей МХАТ. А № 21182.

31 декабря 1937 г.

Кисловодск

Дорогая Елизавета Сергеевна, merci-с за Ваше милое письмо, merci-с за память обо мне, многогрешном. Целую Ваши ручки и поздравляю и Вас также с Новым годом!

Чего Вам желать-то, красавица моя?

Увы, чего-чего нет: и слава, и почести, и богатства, и премудрость, и красота!.. Даже не знаю чего?..

Хотел пожелать влюбиться! Но вспомнил из прошлого опыта, что очень хлопотное и беспокойное это занятие. Отставить.

Написать мою жизнь в искусстве? Никто не поверит. Потому что один раз удалось надуть публику, а второй раз не выйдет. Правда, есть одно у меня пожелание – свести с ума Владимира Гаврилыча. Это же занятно, дорогая Елизавета Сергеевна, и это Вам ничего не стоит, и это, я Вам доложу, вещь, потому что я сам не свой, даже писать не могу от волнения при воспоминании о Катиш-Катериш! Может быть, она, проклятая, изменяет мне с кем-нибудь в б. Питере, а я здесь, как горный козел, брожу одиноко и томлюсь. Нет, тоже не затевайте этой опасной игры с огнем. Ведь сказано (помните, мы с Вами когда-то ставили вместе «Бесприданницу»³²⁰), на грех и из палки выстрелит! Так что могу пожелать только цвести и красиветь!

Живу я здесь отчужденно. Тружусь кое над чем. Так день длинен, да еще ночь, что и ответить есть когда, и гулять, процедурхены делают, и читать. Времени девать некуда. Я совсем поправился. Чувствую себя расчудесно. Как идиот, слушаюсь всех врачей. И десятого отрываюсь из сих мест по направлению к Москве.

До свиданья.

Ваш Вас. Сахновский

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. Телешевой. № 5098/186.

31 декабря 1937 г.

Кисловодск–Москва

<...> Сегодня утром я получил следующую телеграмму: «Запрещаю думать. Доктор Бадылкина.» Это, Зихен, не без твоего вмешательства.

Я себя очень хорошо чувствую и потому могу думать и соображать. Сегодня я чувствую какое-то приближение. Так как в одиночестве все что-то в голове тянется, как в киноленте, то невольно я как-то жду этого момента: кончится 1937 год и начнется новый 1938 год! Что-то будет, что-то ждет?.. Этот год был с «Анной Карениной», с «Бесприданницей», с всякими успехами и удачами в театре, квартиру мы получили, Тоша перешел в следующий класс, и ты себя ничего себе чувствуешь. Только весной паршиво, когда я был в Киеве. Потом Париж – были оба. Подкузь-

мил конец, когда я сдрейфил, но сейчас я себя чувствую так, как никогда не чувствовал, по свежести, крепости и т.д. Каков будет 1938 год?

<...> Пришел домой. Подали три телеграммы: от Кторовых, Калужских и Истрина³²¹. Все телеграммы очень трогательные – поздравляют. Потом подали два письма. Одно твое – замечательное. Я два раза прочитал. Когда читаю твои письма, я все вижу, как что делается и где. Другое от Раевского Жозефа и одно от Льва Николаевича Волкова³²² (какая честь?!). Вчера же я был осчастливлен письмом Лиз Телешевой. Вот! Даже на конверте было написано: Заслуженному деятелю, хотя она великолепно знает, что я никакой не деятель, а так может понравиться, – лизнуть! <...>

Вот вчера и третьего дня я получил громадное удовольствие. Третьего дня у нас в санатории показывали «Ленин в Октябре»³²³. Чудная картина! Замечательный Щукин, и очень хорошо снята картина. И Охлопков отлично играет и даже Лагутин³²⁴ в маленькой роли. <...>

Сегодня в «Известиях» статья Маркова о Щукине³²⁵, глупая и пустая. Но кто меня положительно бесит, так Алексей Толстой. Он напечатал на днях статью о Шостаковиче³²⁶, о 5-й его симфонии, перед этим еще были его статьи. Был идиот, есть и остался им. Ему во что бы то ни стало хочется собой заменить Горького, и он пускается в глубокомысленные рассуждения, но это ему не удается, и по голове ему до Горького и думать нечего достать. <...>

Автограф.
Музей МХАТ. А № 21184.

Из письма В.Г. Сахновского З.К. Сахновской-Томилиной

2 января 1938 г.

Кисловодск–Москва

<...> А что же, черти, мне ничего толком не пишут про «Половчанские сады»? Я сколько раз просил в письмах и того и другого узнать, какая бумага, разрешающая это постановку, в чем ее содержание?

Боярский так мне и не ответил на письмо. Должно быть, он выше этих предрассудков, хотя и Влад. Ив., и Конст. Серг. всегда мне отвечали на мои письма. Я просил Ольгу попросить копию бумаги у Боярского. Он все, видите ли, забывает, и Дина (его секретарша) тоже. Тогда зачем мне было писать поздравления из театра с разрешением постановки спектакля, если дело здесь что-то нечисто. Тебе Виталиус [Виленкин] плел, а мне-то он сам же, сукин сын, писал письмо и никаких подвохов по поводу «Половчанских» не сообщил.

Получил я письмо от своих студентов из ГИТИСа. Вот милые ребята! С вложением фото, как они работают над Шекспиром. Снято в аудитории. <...>

Получил сегодня же письмо от Бродского Александра Моисеевича³²⁷. Тот все жалуется на своего бывшего друга Якова Осипыча [Боярского]. Вот она, дружба, даже у них... До директорства это были закадычники, а сейчас Бродский мне пишет: Б[оярский] хочет меня выпереть из театра. А Вл. Ив. хочет, чтобы его бессмертный труд, его книгу, знаешь, что издала Academia³²⁸, переиздал бы театр с дополнением каким-то и техническую редакцию, словом, фактическую издатель-

скую заботу о ней поручить Бродскому. Боярский же хочет это дело смахлеровать Чацкому³²⁹. <...>

Сегодня купил «Советское искусство»; опять не напечатали мой ответ киевскому корреспонденту. Ольга пишет, что звонила по моему поручению в редакцию и ей сказали, что мой ответ получен, но почему Альтман не печатает, справятся. Вот сукин сын! И о книге в издательстве «Искусство» ни гу-гу. Ну, поживем, подождем. <...>

Автограф.
Музей МХАТ. А № 21186.

Из письма В.Г. Сахновского З.К. Сахновской-Томилиной

4 января 1938 г.

Кисловодск–Москва

<...> Ты знаешь, разбираюсь я в «Идиоте» Достоевского [и] что-то мне не очень. Хотя подожду еще решать, еще прочитаю, подумаю, прикину. Но инсценировка выходит вполне и с исчезновением Настасьи Филипповны. Что же Волков дурака валяет, как быть? Это очень ловко самим Достоевским подсказано, и очень хорошо выходит. Сразу начать 2-й акт сценой у Лебедева, где все и расскажется, а потом в кабинете у Парфена так доскажется и исчезновение Настасьи Филипповны. Будет вполне ясно зрителю.

Но не знаю, считаю, что Милке³³⁰ Настасью Филипповну с трудом вытянуть. Но дура же, если не нажмет всех педалей получить эту роль? Ведь роль-то пулевая, выигрышнее Анны³³¹! И, пожалуй, Жихареву³³² ей не переплюнуть. В Питере играла Савина и хуже Жихаревой, в Москве по той же крыловской переделке (не по Федоровой) Ермолова³³³ и тоже, говорят, хуже Жихаревой. Я не видал, а Савину видел.

Но этим двум: и Хмелеву, и, в особенности, Добронравову вот разгуляться-то! Только эти и не читали, и не знают романа-то! А убеждать я их не буду. Во-первых, они из боязни оказаться недостаточно современными побоятся взять в руки Достоевского, а что они никогда не читали «Идиота» – это факт! Как и то, что Хмелев так-таки и не прочитал «Анны Карениной», кроме отмеченных глав, где Каренин присутствует, потому что я потребовал. Также, делая Каренина, не читает романа и Кедров. А во-вторых, растолковывать, как нужно, насколько нужно нашей молодежи, нашим учащимся и рабочей интеллигенции указать путь, как нашими советскими глазами следует прочитать и понять Достоевского, в чем не принять его и что глубоко оценить в нем как в замечательнейшем реалисте, этого с ними заводить разговора – ни к чему. Если решат, что МХАТ надо ставить «Идиота», тогда этих народных СССР и поставить перед фактом, так как сии джентльмены... Ну, да что толковать!.. <...>

Я считаю, что даже Медею скорее сыграет Алла, чем Настасью Филипповну. Уж очень там, у Ф.М., все тонко по женско-героическо-всечеловеческой части раззорено!

Читала в «Правде» мысли Немировича на новый 1938 год?.. смехун!..³³⁴ <...>

Автограф.
Музей МХАТ. А № 21188.

Из письма В.Г. Сахновского З.К. Сахновской-Томилиной

8 января 1938 г.

Кисловодск–Москва

<...> Сегодня получил два письма: от Боярского (кстати сказать, очень милое и простое) и от Берестинского³³⁵, где он пишет то, что ты мне уже писала с его слов о его впечатлении от «Анны Карениной».

Последние дни я много раздумывал об «Идиоте». Он весь у меня размечен по книге и кое-что записано в блокнот. Делать так, как когда-то у Незлобина, невысказано, да и неинтересно сейчас. Что же сказать? Можно сказать этой вещию со сцены очень много и без всякого кликушества, мракобесия и достоевщины о людях перелома; с какими муками душевной жизни сопряжено рождение новой эпохи, нового этапа в социальном развитии. Это станет интересным не только как характеристика 60-х годов и общества, взятого, к примеру, Достоевским, но и как социально-психологический факт, увиденный, описанный с глубоким душевным реализмом Достоевским. Все его славянофильские разглагольствования долой, всю его анти-социалистическую публицистику, кстати сейчас для нас такую примитивную, неострую и нетрогающую и, по-моему, не могущую сейчас никого затронуть, тоже долой, и всю его православную риторику вон! (И до чего все это мешает, и как он-то сам легко от этого очищается как романист и глубочайший, захватывающий психолог, глубокий ум в умении распознать ходы жизни человека.) Настоящая трагедия! Именно трагедия о Мышкине, Рогожине, Настасье Филипповне, Аглае и отчасти о генеральше Лизавете Прокофьевне Епанчиной. Вот тут-то и заковыка. Можно сделать инсценировку и даже, я бы сказал замечательную, надо на это потратить много труда и искусства. И как поступить, это мы с тобой посоветуемся. Сначала ли все вопросы до самого конца выяснить с высокоавторитетными партийными лицами и тогда браться за работу, или сначала все сделать, потому что на словах всего и не объяснишь, и тогда уже представить сделанную работу на их суждение и комментировать. Но в этом последнем случае возможно, что все-таки сценическая обработка, даже самая тема по каким-либо соображениям будет отвергнута, тогда пропадет огромный труд, а за это время можно сделать что-нибудь другое полезное. Ты знаешь, я нечаянно, без всякого уставания, напряжения и т.д. (ей-богу!) выдумал скелет сценария и, по-моему, очень могущий пригодиться для нашего времени. Я даже его схему, основу записал. Между прочим, почти из жизни. Только если его делать, и над ним надо работать. Его нельзя так продиктовать, как, помнишь, я тебе диктовал. Его надо писать. И там есть два клубка событий, которые просто надо изучить и узнать, как на самом деле это есть в жизни, в этой специальности.

Я почему-то себе с блаженной улыбкой представляю летнюю жизнь на даче. Я хочу до тех пор выучиться писать на машинке и взять машинку с собой. Ведь это гораздо скорее, чем пером писать, писать на машинке и потом все разберешь, а не каракули. И ты можешь выучиться. Мне тебе приятнее диктовать, чем посторонним. Это если придется диктовать, а не самому писать. Ведь и так часто бывает: [диктуешь] статью или что-нибудь по наукообразной линии. – А что-нибудь художественное, что называется, – это надо самому. Сначала пером в подходящей тетрадке или на листках или листах, которые к этому (для каждого хундер-мундер

свое) подходят, а потом уж засесть за написание этого дела в ясной форме на машинке, когда уже ясно, что писать.

Когда я отдохну, так у меня сейчас же зуд начинается к письму. И вот, у меня на лето целый план мечтаний. Ну, вот, может быть, это глупо! Я убежден, что напишу, т.е. может быть, и не напишу, ничего не выйдет, но сяду писать что-то вроде водевиля или глупой комедии и именно для Сатиры. Так и вижу, для такого именно сорта театра. Точно не для премудрых тонких театров! И потом еще какая-то такая неясная штука воображается, тоже надо попробовать написать. И это я должен смочь, только надо все обдумать и перед этим как следует почитать, я уж составил себе список, что для этого нужно. Ну, все эти разговоры и воображения при свидании можно продолжить. <...>

Автограф.
Музей МХАТ. А № 21190.

100

В.Г. Сахновский – Вл.И. Немировичу-Данченко

8 июня 1938 г.

Киев

Дорогой Владимир Иванович, прошла неделя, даже немного больше, с первых спектаклей гастролей в Киеве³³³.

Пока спектакли принимаются великолепно. И по справедливости должно отметить, что все подтянулись.

«Анна Каренина», «Царь Федор», «Дядюшкин сон» и «Любовь Яровая» прошли с большим успехом.

«Синяя птица» успеха не имела. Слабо принимали «Достигаева», да он и слабее шел, чем в Москве. «Царские врата» прошли со средним успехом, хотя в конце сделали колоссальную овацию Василию Ивановичу. С крыльца актерского подъезда в Оперном театре, где играли премьеру «Врат», понесли Качалова на руках, преимущественно молодежь, в машину.

«Пазухин» прошел тоже без особого успеха. Только к концу спектакля публика разобралась в пьесе. Так как играли и «Пазухина» в Оперном театре, исполнители немного нажимали, и все хорошие оттенки оказались смазанными. Первый спектакль играл Москвин.

Первые дни в труппе было много недовольных из-за неумелого распределения комнат. Правда, говорят, что Михальский ничего не мог поделать, так как местные власти не давали нужного количества хороших комнат в гостинице из-за предполагавшихся съездов.

Но все же по линии административной гастролы в Киеве организованы не продуманно. Сейчас все утряслось. Поместили почти всех более или менее комфортабельно, но был период скандалов.

Кстати, совершенно непристойно себя держал Ливанов. Невыносимо невоспитанный человек!

На большой высоте во всех городах труднейшей гастрольной поездки постановочная часть. Например, в Киев пришли промокшие декорации «Синей птицы»,

«Федора», «Яровой», «Дядюшкиного сна». Все было отремонтировано, даже вновь обита часть мебели, все [промыто] и прилажено на монтировочных. Работали днем и ночью. Все подгоночные шли толково, осветители работали прекрасно.

Каждая пьеса кроме монтировочных имела не меньше двух репетиций на сцене. Так что никаких сюрпризов не было.

Первые дни в Киеве шли под знаком волнений. Повсюду, на репетициях и спектаклях обсуждался вопрос о репертуаре будущего сезона. Лидер волнений был да еще остается и до сих пор – Хмелев. В его номере время от времени собираются разнообразные группы. Отчасти дебаты вызывает и вопрос о будущем Художественном совете. Старики тоже беседуют.

Волнуются все, не будет ли изменено решение выпустить намеченные спектакли: «Три сестры», «Школу злословия»³³⁷ и «Тартюф». Но параллельно горячие дебаты об этапной пьесе. Прежде всего, разговоры о Шекспире. Даже называют пьесы Островского. Наконец, часто всплывают «Плоды просвещения».

Часто собираются у Книппер, у Качалова. Заходит ко мне Иван Михайлович [Москвин], Леонид Миронович [Леонидов], молодые и середняки. Репертуар забывает всех.

Не знаю, как Вы решили. Я же чем больше думаю, тем определеннее прихожу к выводу, что «Три сестры» необходимо Вам выпустить со всей тщательностью. Это будет событием. Необходимо, чтобы Вы показали и чтоб это было подробно записано и стенографически, и еще как-то с чертежами предполагаемых Вами мизансцен и работой над ними, с записью того, как делается то, что Вы называете «лепить кусочки», – необходимо, чтоб Вы показали, как подходить теперь к Чехову, как подлежит работать над ним. Уверяю Вас, что ничто не может и не должно останавливать Вас от этого решения. «Три сестры» будут слушаться, и это очень нужный спектакль.

МХАТу нельзя сейчас не занять, причем очень крепко, свою репертуарную позицию.

Так складывается атмосфера вокруг МХАТа, что это можно и должно сделать. Все же в результате постановки «Половчанских садов» мы выиграли, а не проиграли. А это станет еще яснее в предстоящий сезон.

Теперь далее.

Я знаю, что у Вас есть колебания относительно «Гамлета»³³⁸. И все же я думаю, дорогой Владимир Иванович, что именно «Гамлета» нужно ставить, а не какую-либо из других пьес Шекспира.

Что Хмелев не тот Гамлет, который [родится] непосредственно из пьесы, – это верно, как Ливанов не Гамлет. У него внутри другой мир. Его, как мне кажется, не приведешь к темам Гамлета. А Хмелев после длительных занятий с ним придет к тому, что в него поверишь. Он донесет до зрителя круг мыслей, чувств, колебаний, стремлений Гамлета. Через него дойдет страшная фабула пьесы. Страшная и вместе с тем человечески понятная, даже житейская. Гамлет – это колоссальная тема и пьеса для всего молодого поколения наших зрителей. «Макбет» не то. Должен прибавить, что «Гамлет» в труппе не популярен и у стариков, и у части середняков.

Есть у меня еще одна пьеса. Я уже говорил о ней. Боярский – тогда сказал, будто нам не разрешат или будут даже коситься, если мы только заговорим на эту

тему. Это «Идиот» Достоевского³³⁹. Вопрос о Достоевском под соответственным углом зрения, как это сделано у нас с «Анной Карениной», понятно, пересматривается. Поэтому, если Вы дадите на это благословение, летом я постараюсь добиться того, чтобы к сентябрю был готов текст инсценировки. Эту инсценировку, если Вы одобрите ее с литературной стороны, можно через Ивана Михайловича направить к ответственной стороне в этом отношении. Иван Михайлович за это берется. И тогда у нас будет в запасе прекрасный материал для спектакля.

Следующее, это что Вы думаете о комедиях? Вы говорили об Островском. Вы не остановились окончательно ни на одной из них!

И, наконец, что Вы думаете о проекте Леонидова работать над «Плодами просвещения»? Леонид Миронович решительно не хочет браться за советскую пьесу. Думается, что «Кремлевские куранты» потребуют большой доработки³⁴⁰.

До нас дошли сюда слухи, что написал новую пьесу Булгаков?³⁴¹ Наверное, об этом знает Ольга Сергеевна [Бокшанская].

Если Вы решите ставить одну из пьес Шекспира, хорошо бы решить, с кем Вы будете ее ставить.

Если режиссером, который будет готовить, Вы намечаете Леонидова, хорошо бы его предупредить, если я, то и мне нужно бы подумать и подготовиться за лето.

Не знаю, застанет ли это письмо Вас в Москве. Здесь говорят, что Вы делаете доклад на режиссерской конференции³⁴². Я не могу приехать. Оставить сейчас театр до выпуска всех пьес я не могу. Нужен постоянный глаз за всем, хотя Калужский очень хорошо работает, и Раевский мне помогает.

От всего сердца, дорогой Владимир Иванович, желаю Вам сил и здоровья, от-дыхайте, забудьте о нас всех и о театре. Крепко жму руку.

Любящий Вас,

Ваш Вас. Сахновский

Автограф.

Музей МХАТ. Н.-Д. № 5648.

101

Из письма В.Г. Сахновского З.К. Сахновской-Томилиной

20 сентября 1938 г.

Снегири–Ессентуки

<...> Пока отношение Боярского и в особенности Вл.Ив. ко мне замечательное. Поглядим, что дальше будя.

Купили мне для моего театрального кабинета чудесную обстановку: диван, письменный стол, крупный стол, кресло для письменного стола, еще 3 кресла, 6 стульев – все кожаное, мягкое, красного дерева. Кожа зеленая и плоский книжный шкаф. Все это приводится в порядок и будет водружено на место к моему завтрашнему приезду. <...>

Автограф.

Музей МХАТ. А № 21193.

102

Из письма В.Г. Сахновского З.К. Сахновской-Томилиной

25 сентября 1938 г.

Снегири–Ессентуки

<...> 23 сентября был просмотр «Достигаева». Смотрел Вл. Ив. Сказал много любезных слов, предложил кое-какие изменения и сделал очень дельные замечания, но спектакль на людях – принял. Потом звонил мне. Призывал к себе и очень волновался, что Леонидов ничего не понимает, как сделать эту несценичную вещь. Боится, как бы без подправок спектакль не провалился. Но Леонидову предложить поправить его – невозможно. Вчера с Боярским мы сидели и соображали, как выйти из этого трудного положения. Я придумал некий выход. Завтра посмотрим, пройдет ли мое предложение. «Половчанские сады» я не буду гнать к юбилею. Поспеть можно, но, во-первых, надо надрывать, а во-вторых, все-таки работа скомкается. И, наконец, по-моему, менее выгодно и для театра, и для спектакля, если все в одну кучу свалится: «Горе от ума», «Достигаев» и «Половчанские сады». С Ливановым очень неважно. К нему в палату не пускают. Начал репетировать «Горе от ума» с Вл. Ив. Качалов. Но вчера заболел прострелом, почему в «Воскресении» не участвовал. <...>

Автограф.

Музей МХАТ. А № 21195.

103

Из письма В.Г. Сахновского З.К. Сахновской-Томилиной

28 сентября 1938 г.

Снегири–Ессентуки

<...> Репетирую я «Половчанские сады» на сцене клуба НКВД, кстати, там очень сыро и холодно. Но главное, что неудобно утром до 12 быть в МХАТ, потом там, а оттуда опять в МХАТ.

Ехал сегодня в ГИТИС с Леонидовым. Он со своей постановкой совсем раскис. Скулит, что устал, не может больше работать. Не знает, как дотянет до юбилея. <...>

Автограф.

Музей МХАТ. А № 21196.

104

Из письма В.Г. Сахновского З.К. Сахновской-Томилиной

7 октября 1938 г.

Снегири–Ессентуки

<...> У меня прошлая шестидневка была очень утомительна. Эта, предстоящая, – такая же. Завтра у меня две репетиции, совещание с постановочной частью и лекция в клубе Мастеров о Станиславском. Послезавтра – две репетиции, семинар с аспирантами в Институте и семинар с режиссерами на фабрике Мосфильма. 10-го репетиция «Половчанских садов» и просмотр двух актов «Горя от ума» с замечаниями и беседой с Вл.Ив. и исполнителями, а вечером доклад в ВТО о

сорокалетию МХАТ. 11-го утром репетиция «Половчанских садов». Потом режиссерский Совет. Вечером идут в первый раз «Мертвые души» с Добронравовым–Ноздревым. Я его ввел. Это один из 12 юбилейных спектаклей до 27-го. 12-го надо сдать к вечеру статью в «Комсомольскую правду» о воспитании кадров в МХАТ за сорок лет и заседание Дирекции по выполнению плана в юбилейные дни. Кстати, от Правительства уже даны предписания проводить во всесоюзном масштабе юбилей МХАТ. 13-го у меня выступление по радио о МХАТ к сорокалетию, если не удастся отбиться, доклад в Колонном зале Дома Союзов тоже о сорокалетию МХАТа. Принимая во внимание, что дела порядочно, – я вчера, сегодня и до десяти утра завтра – молчу. <...>

Третьего дня было в Институте длиннейшее заседание кафедры с семи до половины двенадцатого. Заседание было очень шумное, многолюдное в присутствии почти всех (кроме Захавы³⁴³) художественных руководителей курсов, ассистентов и преподавателей. Среди остальных дел по поручению Комитета Марков, а потом от кафедры театроведения Соболев³⁴⁴ и кафедры литературы Григорьев³⁴⁵ делали доклады о моем творческом прошлом и настоящем как режиссера, театроведа и литературоведа. Делалось это для решения кафедры, присвоить ли мне на веки веков звание профессора и ученую степень доктора теории сценического искусства. Утверждать это будет Всесоюзный комитет по делам высшей школы. Но делать заключение должна кафедра Института в целом. Решили они единогласно о присвоении мне звания профессора и степени доктора. Но было как-то чудно слушать рассказ о своей жизни творческой: что и когда я написал, что это значит для науки, что и когда поставил и какое это имеет значение для искусства и культуры. И словно бы я слушаю это с того света. Моим сотоварищам по МХАТ было это, как выяснилось, приятно, а я, как вспомню, не могу отделаться от ощущения гражданской панихиды. <...>

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. В.Г. Сахновского. № 21198.

11 ноября 1939 г.

При утреннем звонке к Вл.Ив. [Немировичу-Данченко] был такой разговор. Он сказал, что прочел вступительную записку Вас. Гр. [Сахновского] к инсценировке «Идиота» и разбивку по картинам. Прочел не раз, а три раза. И должен сказать так. Он был против этой постановки. В Художественном совете вопрос «за» решился в его отсутствие, он заявил, что он не «за», но не считает себя вправе влиять на мнение других. Его не было в театре и при докладе В.Гр. труппе, имевшем успех. Прочитав написанное Сахновским, он считает, что это составлено очень остроумно, умно, с ощущением общественности, с ощущением серьезности кабинетной работы над романом. Но из Достоевского нельзя сделать Щедрина (подлинные слова В.И.). Вл.Ив. много раз читал роман и в последний раз перечитал этим летом в Париже, и все-таки в памяти у него не остались ни лица, которые в инсценировке

должны показать этот капиталистический строй, ни даже многие имена, которые приводятся в распределении по картинам. И это потому, что роман не об этом написан, к чему притягивает инсценировку В.Гр. И как только начнется работа с актерами, сразу будет: и вот это надо вставить для Мышкина, и это для Рогожина, и это для Настасьи... И если покажется инсценировка тогда длинной, то, конечно, будут выброшены в первую очередь вот те лица, о которых не остается впечатления после читки, но никак не то, что раскрывает линию главных героев. Это роман о человеческих страстях, о любви, все они – Мышкин, Рогожин, Настасья, Аглая – охвачены страстью. Охотно можно поверить, что В.Г. сейчас стремится к своей интерпретации романа; делает это вполне искренно в своем плане инсценировки, но не получится из этого ожидаемого результата. Все равно, как если воспитываются дети, то воспитание их получается не такое, как их воспитывают, а такое, как тайно живут родители (подлинные слова).

Маш. копия.

НИОР РГБ. Ф. 562. К. 50. Ед. хр. 12. Л. 43–44.

106

Из письма О.С. Бокшанской Вл.И. Немировичу-Данченко

28 февраля 1940 г.

<...> Участники «Трех сестер» постоянно спрашивают меня о Вас, о сроке Вашего возвращения, но должна сказать, что с приходом на репетиции Сахновского исполнители стали много покойнее, работа идет толково, приятно для актеров³⁴⁶. И, заканчивая свои расспросы о Вас, даже самые нетерпеливые, вроде Ливанова, говорят: пусть Вл. Ив. как следует выправится, а ему все приготовим, чтоб ему не заниматься мелочами.

Таких разговоров раньше, до Сахновского, не бывало, а все только стонали: нет сил терпеть эти ненужные репетиции Вл. Ив.! <...>

Бокшанская. Т. 2. С. 476.

107

В.Г. Сахновский – Вл.И. Немировичу-Данченко

24 апреля 1940 г.

Барвиха, санаторий

Дорогой Владимир Иванович, горячо поздравляю с чудным спектаклем «Три сестры»!³⁴⁷

Врачи не отпускают меня сегодня в театр, потому не придется лично от всего сердца поздравить Вас, поаплодировать, поплакать, покричать во все горло: Слава Вам!

Я уверен: каким бы триумфом ни пронесся сегодня спектакль «Три сестры», очень немногие поймут, каков смысл в наше время так показать жизнь, как Вы это сделали в «Трех сестрах».

Чеховское, шекспировское такая же реальность, как уголь и нефть, а законы обращения с ними иные.

Еще раз, дорогой Владимир Иванович, поздравляю! Вы – творец и гордость сегодняшнего спектакля! И дай Бог Вам много-много лет здоровья и сил!

Любящий Вас, уважающий и преданный,

Вас. Сахновский

Автограф.

Музей МХАТ. Н.-Д. № 5649/1.

108

В.Г. Сахновский – Вл.И. Немировичу-Данченко

31 июля 1940 г.

Снегири

Глубокоуважаемый и дорогой Владимир Иванович, извините за опоздавшее поздравление с днем ангела. Три дня не было никакой okazji с дачи.

Жена и я поздравляем Вас от всего сердца и желаем много жизненных сил и прекрасного самочувствия.

Письмо это переправляется в Москву с А.К. Тарасовой, которая едет к Ивану Михайловичу [Москвину], срочно перевезенному с дачи в кремлевскую больницу. Он был очень плох в тот вечер, когда его внезапно увезли в Москву. Температура была почти 39°.

Вчера по телефону врач из кремлевской больницы сообщил, что общее состояние Иван Михайловича гораздо лучше и температура 37° с десятными. На днях ко мне приходил с Николиной Горы Виленкин со Шверубовичем. Рядом с качаловской дачей живет Остужев. Зайдя к Качаловым, он говорил, что все лето готовит «Гамлет», который, по уверениям Судакова, будет репетироваться в Малом театре в этом сезоне³⁴⁸. Был у Качаловых на даче Хмелев, который живет в Соснах. По его сведениям, Судаков намерен в этом же сезоне начать «Бег» Булгакова. Ему мешает в этом Елена Сергеевна Булгакова. Хмелев горит желанием ставить «Бег» и играть в нем Хлудова. Ему бы хотелось, по словам Виленкина, если на это будет Ваше согласие, начать работу исподволь, как когда-то начинали «Турбиных». Спектакль можно было бы готовить для следующего сезона. Я не знаю, видели ли Вы стенограмму Художественного совета (Вы были больны, и я как раз в этот день был у Вас дома перед Вашим отъездом в Барвиху), когда читался «Пушкин» Булгакова³⁴⁹. Во время обсуждения по преимуществу говорили о «Беге», и Совет очень настойчиво высказывался за то, чтобы эта пьеса пошла в МХАТе. Если бы «Бег» дать готовить Хмелеву и Телешевой, то к будущему сезону вчерне для Филиала они бы его сделали³⁵⁰.

Переслал мне Е.В. Калужский заявление Вероники Полонской с просьбой ее отпустить из театра. Мне кажется, что не следует ее задерживать, но ей придется пробыть до тех пор, пока на ее место будет введена актриса в «Школу злословия». Если Вы решите, что ее можно отпустить, Ольга Сергеевна передаст об этом в Пестово Евгению Васильевичу [Калужскому].

*Ceterum censeo Carthaginem esse delendam**.

Самое мрачное из предстоящего сезона это присутствие в театре Калишьяна³⁵¹! Человек, который не только не может справиться со своим прямым делом,

* Карфаген должен быть разрушен (*лат.*)

но который привносит в театр разное такое, от чего театр линяет. Да и не линяет, а приобретает какие-то запахи мебелишек или азиатской харчевни.

Представляю себе, как Вам трудно будет разбирать мой почерк! А я написал больше, чем предполагал. Желаю Вам всего хорошего. Дай Бог здоровья! Теперь это знаю по своему опыту. Опять принялся раздумывать над «Гамлетом» и читать его. Вот пьеса!

Жена Вам кланяется.

Ваш Вас. Сахновский

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. Н.-Д. № 5649/2.

109

В.Г. Сахновский – Вл.И. Немировичу-Данченко

5 августа 1940 г.

Снегири

Глубокоуважаемый и дорогой Владимир Иванович!

Вчера я вернулся в Москву, куда приехал вечером 3-го числа.

Зашел в Театр, к себе в кабинет за одной справкой. Оказалось, что с 1-го числа Н.В. Егоров уже в отпуске, что 2-го числа Михальский отпущен в отпуск, а Г.М. Калишьян в Театре пока не был, и единственным лицом, представляющим администрацию и на Филиал, и на основной Театр, остался Пугин, да еще в помощь ему Разумовский³⁵².

4-го было воскресенье и естественно, что Г.М. Калишьян мог быть на даче в Пестове, где, кажется, находится его семья. Но Н.В. Егоров, с которым я созвонился, сообщил, что вряд ли мне удастся увидеть Г.М. Калишьяна, если бы даже остался и до 5-го, что ему перед уходом в отпуск необходимо было видеть Г.М. Калишьяна, а тот все 3 дня в Театре не бывал. Говорили, что он в Комитете, но из Комитета отвечали, что он там тоже не бывает.

Не знаю, может, надо было все дошедшие до меня известия просто принять к сведению, а меня и до сих пор это продолжает волновать, и я решил сообщить об этом Вам. Ведь право же мне кажется страшноватым: за три недели до съезда труппы, когда многое не окончено по ремонту внутри Театра и есть над чем подумать, чтобы начать бесперебойно сезон, заместитель директора, на ответственности которого лежит вся административная, хозяйственная и финансовая часть, продолжает чувствовать так же легко и безответственно, как это было во время ленинградской поездки, где, как известно, по большей части его приходилось разыскивать в биллиардных или, во всяком случае, вне Театра или конторы Театра.

Но главное-то, о чем я хотел написать Вам, это – о моей случайной встрече с Я.Л. Леонтьевым в Москве. Разговор завязался в связи с предложениями Комитета о количестве репетиций для возобновляемых и вновь репетируемых спектаклей. Я спросил, что по этому вопросу удалось сделать Большому театру. На это Я.Л. Леонтьев сказал: разве Вам об этом не сообщал Г.М. Калишьян? Я ответил, что не виделся с Г.М. Калишьяном, несмотря на то что в прошлый мой приезд он дважды обещал

мне позвонить и встретиться со мной. Тут-то Я.Л. Леонтьев и сообщил мне, что в разговоре с начальством в Комитете Г.М. Калишьян рассказал, что когда вы вызывали его к себе (я так понял, что это еще было весной, перед поездкой в Ленинград), то у него сложилось впечатление о полной Вашей удовлетворенности его работой, и поэтому он очень твердо чувствует себя в качестве Вашего заместителя в Театре и до сих пор.

Я на это ничего не сказал Я.Л. Леонтьеву, но выразил сожаление, что он отказался у нас работать в качестве Вашего заместителя. Я.Л. Леонтьев ответил:

– Наоборот, я и до сих пор считаю для себя очень желательным перейти из Большого театра в МХАТ...

Когда я ему сказал, что у Владимира Ивановича такое впечатление, что вряд ли Вам захочется менять положение директора Большого театра на положение заместителя директора в Художественном театре, Я.Л. Леонтьев ответил, что желание его перейти в МХАТ неизменно и что это совершенно естественно – стремиться в МХАТ на руководящую должность, когда сам Владимир Иванович указывает на желательность иметь себе его заместителем в известной части работы. И он передал мне разговор, который Вы вели с ним в Барвихе, когда у Вас и него брали кровь.

В Большом театре теперь дело обстоит таким образом (по его словам): Комитет по делам искусств представил его кандидатуру в качестве директора в ЦК. ЦК его директором не утвердил. Он спросил М.Б. Храпченко³⁵³, действительно ли директором Большого театра назначают Бондаренко³⁵⁴? М.Б. Храпченко сказал, что, кажется, ЦК утверждает Бондаренко директором, первым заместителем его предполагается Я.Л. Леонтьев, а вторым – Месхетели³⁵⁵. Пока не будет назначен Бондаренко, В.Е. Месхетели намечается в качестве помощника Я.Л. Леонтьева. После того как В.Е. Месхетели вернулся с бригадой Большого театра, ездившей на концерты в Латвию, как будто бы Комитет имеет твердое намерение прикрепить его к Большому театру, но Я.Л. Леонтьеву М.Б. Храпченко сказал: «Я знаю, Вы хотите перейти в Художественный театр, а мы Вас из Большого театра не пустим».

Я.Л. Леонтьев сказал мне, что так сложилась сейчас обстановка в Большом театре, что он не хочет оставаться там ни при условии назначения Бондаренко, ни при условии сохранения за ним должности плюс или минус В.Е. Месхетели.

Я спросил его, почему же он прямо не сказал Вам, что хочет работать в Художественном театре. Он мне ответил, что «мне не был так поставлен вопрос. Меня Владимир Иванович спросил: что же не удастся нам вместе поработать в МХАТе и стоит ли продолжать борьбу?».

Я.Л. Леонтьев говорит, что он довольно ясно подчеркнул Вам, что этот вопрос решать будет не М.Б. Храпченко и даже не А.Я. Вышинский³⁵⁶, а Вячеслав Михайлович [Молотов]³⁵⁷. Он рассказал мне, как года два тому назад, когда еще председателем Комитета по делам искусств был Назаров³⁵⁸, его (Я.Л.) вместе с Самосудом³⁵⁹ вызвали на заседание Политбюро по делам Большого театра, и Клементий Ефремович [Ворошилов] в присутствии Назарова прямо сказал и Леонтьеву, и Самосуду: если складывается серьезная обстановка или серьезность дела требует немедленного разрешения, обращайтесь прямо к нам через голову Вашего начальника.

И вот даже не в такой огромной важности дела, как необходимая помощь Вам, дорогой Владимир Иванович, чтобы Вы были совершенно спокойны в деле управления Театром, а гораздо менее важных для правительства вопросах Я.Л. Леонтьев, лично, как исполняющий обязанности директора Большого театра, обращается с письмами к Вячеславу Михайловичу. Это мне подтвердил Я.Л. Леонтьев, когда я спросил его об этом 4-го числа.

Ведь огромное впечатление произвело на всех, кого я ни встречал из работников искусства, когда Вас пригласили за стол Президиума, где сидело Политбюро, на банкете в честь ленинградской декады³⁶⁰ и когда Черкасов³⁶¹ поднял бокал за Ваше здоровье. Все же знают, что это было сделано по инициативе Иосифа Виссарионовича.

Вполне будет понятно Вячеславу Михайловичу, что Вы обращаетесь к нему с тем, чтобы управление хозяйством и администрацией МХАТа было передано в руки опытного и крепкого заместителя, каким является Я.Л. Леонтьев.

Раз в Большой театр назначается Бондаренко и проектируется его заместителем Месхетели, то назначить в МХАТ, если это Вам нужно, если Вы в этом видите помощь делу Театра и прежде всего Вам самому, чтобы Вы могли все силы отдать творческим вопросам, Я.Л. Леонтьева совершенно естественно.

Мое глубокое убеждение (Вы меня извините, что я столько раз Вам об этом говорю и пишу), что назначение Я.Л. Леонтьева в качестве Вашего заместителя окажет огромную помощь тому будущему Художественного театра, о котором Вы постоянно думаете.

Когда мы с Вами беседовали в последний раз у Вас на даче о предстоящем сезоне, Вы говорили, что либо Вы, либо, может быть, Храпченко наметите кандидатуру Вашего заместителя вместо Г.М. Калишьяна. Но кто же это может быть? И Вы видите, как сейчас блестяще складываются обстоятельства для того, чтобы назначить Я.Л. Леонтьева³⁶².

Чем больше я думаю о предстоящем сезоне, если не будет в течение этого месяца Вашего предложения о замене Г.М. Калишьяна, тем яснее для меня, что в театре сложится такая обстановка, которая вызовет с моей стороны объяснение с Г.М. Калишьяном; в результате оно окажется гибельным для моего здоровья и все равно я не смогу работать с Г.М. Калишьяном в качестве Вашего заместителя.

Я решил написать Вам это письмо потому, что я буквально целые дни думаю о том, как у нас пойдет работа, если останется этот легкомысленный человек по-прежнему Вашим заместителем.

В прошлый раз я написал Вам письмо пером и чувствую себя невероятно виноватым, т.к. верно причинил Вам много труда разбирать мой непонятный почерк. Сейчас у меня на даче машинка, и я исправляю свой «грех».

Еще раз извините меня за длинное письмо, за, может быть, излишнюю нервность, но, честное слово, не мог не написать Вам этого письма, в особенности после моей вчерашней встречи с Я.Л. Леонтьевым.

Искренно уважающий и любящий Вас,

Вас. Сахновский

Подписанный маш. текст.

Музей МХАТ. Ф. Н.-Д. № 5649/3.

9 февраля 1941 г.

Глубокоуважаемый Владимир Иванович!

Поверьте, что только исключительной важности, как мне кажется, переживаемый театром момент заставляет меня нарушить этим письмом Ваш отдых в Барвихе. Положение в театре таково, что я не могу откладывать моего обращения к Вам.

Мне известно, что уже давно, а в последнее время особенно, значительные слои труппы достаточно явно выражают свое недовольство существующим в театре положением вещей. Я знаю, что многие члены труппы, в том числе видные актеры, встречаются отдельными группами, готовятся к определенным и страстным выступлениям на собрании и даже пытаются прибегнуть к протестующим заявлениям вне театра, – в Комитете по делам искусств, в печати и в партийных организациях.

Я имею все основания утверждать, что обстановка в театре сейчас сложная, чрезвычайно болезненная и опасная для будущего.

На любом собрании и в иных заявлениях труппы, не сомневаюсь, будут поставлены приблизительно следующие вопросы.

1. Принятый нами репертуар (т.е. уже репетируемые «Гамлет», «Пушкин», намеченные к постановке «Дядя Ваня» и «Идеальный муж») все-таки оставляет незагруженной большую часть труппы. Несмотря на обращение актеров через цеховой комитет, несмотря на убеждение некоторых наших режиссеров в желательности творческой работы для средней прослойки труппы, чтобы она не оказалась безнадежно отстающей и бесполезной в театре, – мы не занимаем этих актеров в ролях.

2. При всей немногочисленности мхатовской режиссуры, многие режиссеры оказываются годами незанятыми.

3. У нас есть простой в мастерских, и мы часто бываем вынуждены предоставлять мастерские другим театрам, так как сами не можем полностью загрузить их работой.

4. Мы недовыполняем планы, представляемые нами Комитету. В этом сезоне мы еще не выпустили ни одной постановки на Основной сцене и дали только один новый спектакль в Филиале. В последние месяцы наша касса систематически недобирала, очевидно, до некоторой степени из-за отсутствия нового репертуара, – в частности на сцене Филиала. Показательно, что с выпуском «Школы [злословия]» сборы в Филиале вообще повысились.

5. В труппе из года в год продолжают служить актеры (иные и около 10 лет), которым художественное руководство не поручает сколько-нибудь ответственной роли. Однако их зарплата равняется ставкам ведущих актеров МХАТа. Или их следует сократить, или предупредить, что их оставляют в театре как среднюю прослойку, причем они никогда не получают ведущих ролей, так как по своим данным не овладели искусством МХАТ, или им необходимо дать хотя бы ответственное дублерство.

Без Вашей помощи я не могу дать себе ясный отчет в том, в какой степени эти ожидаемые мною и уже слышанные нападки верны?

Для меня бесспорна принципиальная правильность генеральной линии театра, воплощенной недавно в «Трех сестрах» и продолженной в самом выборе и распределении «Гамлета». Эта линия, замечательно осуществляемая Вами, обеспечивает высо-

кий уровень спектаклей МХАТа, блестящее исполнение ведущих ролей, целостность в художественном разрешении Ваших замыслов. Но в то же время театр продолжает волновать вопрос: как ликвидировать слишком далеко зашедшую актерскую и режиссерскую неудовлетворенность? Труппа справедливо требует от руководства разрешения вопросов о более широком и смелом дублерстве, о самостоятельных работах режиссеров, о художественных экспериментах – актерских, режиссерских, декоративных – на сцене Филиала. О большей репертуарной смелости в Филиале.

Эти вопросы, может быть не так четко, я не раз ставил перед Вами, находя их чрезвычайно серьезными. Естественно, что разрешать их возможно только при строгом контроле со стороны руководства, ни в каком случае не допуская снижения уровня спектаклей или противоречия принципиальным позициям театра.

Сущность этих очередных вопросов, как теперь говорится, сущность положительной установки сводится к следующему: более широкое и смелое дублерство, право отдельным группам готовить пьесы, допущенные руководством, с режиссером, предоставленным им с тем, чтобы эти спектакли были показаны дирекции для решения их судьбы. Большая самостоятельность режиссуры. Удалить из театра в конце сезона ту часть молодежи, которая не имеет шансов на дальнейший рост. Организовать школу при театре. Организовать большее количество репетируемых спектаклей. Быть смелее в выборе репертуара и распределении ролей. Даже рисковать, но чтобы творческие искания актеров и режиссеров могли развиваться.

Имею ли я право выступать от Вашего имени с такой установкой, которую считаю жизненно необходимой и в правильности которой готов Вас убеждать? Или я должен категорически и резко отвергнуть все подобные вопросы и желания труппы, а если не все, то часть, и какую?

Я непосредственно, очень близко наблюдаю волнения в труппе и вдумываюсь в их причины. Несмотря на то, что я действительно полностью загружен очередной режиссерской и педагогической работой в театре, а также целым рядом очень интересных и творческих дел по художественному руководству, я систематически делаю все возможное, привлекая к сотрудничеству моих ближайших помощников, чтобы не только разобраться в причинах волнения, но и находить пути для дальнейшего роста труппы, а также для очередных работ театра*.

Позвольте еще раз повторить: обстановка в театре напряженная, и на любом собрании, в любой газете труппа может непоправимо ударить в самое сердце театра. Необходима совершенно ясная и точная формулировка позиции руководства. Я не могу не сказать Вам, что, если я почувствую отсутствие поддержки с Вашей стороны и наличие каких-либо трещин внутри художественного руководства, я почувствую себя не в силах отвечать за театр ни перед Вами, ни перед труппой, ни перед руководящими организациями. А между тем, повторяю, проведение изложенных мероприятий может быть осуществлено без малейшего ущерба для творческой жизни театра**.

* Фраза «...я систематически... работ театра» отмечена двумя вертикальными линиями на левом поле.

** На левом поле, против подчеркнутых строк два вопросительных знака и две вертикальные линии.

На днях будет созвано партийное собрание, на котором, как это принято, будет заслушиваться доклад художественного руководства о перспективах работ театра. Там-то и возможны все эти вопросы. Я совершенно спокойно могу выступить с тем или иным сообщением, если получу от Вас твердые решения указанных выше очередных вопросов. Если основное мною будет понято, если я окажусь не рупором, не механическим передатчиком Ваших распоряжений, а одинаково с Вами мыслящим, готовым отстаивать выдвинутые решения и проводить их в жизнь, тогда никаких волнений не возникнет. В противном случае моя, как Вы знаете, болезнь сердца выбьет меня из колеи.

Еще раз простите, дорогой Владимир Иванович, за то, что утомил Вас длинным письмом. Но я не мог не обратиться к Вам при данных обстоятельствах.

Искренно уважающий Вас и любящий,

Вас. Сахновский

Маш. копия с перенесенными
на нее пометками Вл.И. Немировича-Данченко,
сделанными красным карандашом.
Музей МХАТ. Ф. Н.-Д. № 8310.

111

Вл.И. Немирович-Данченко – В.Г. Сахновскому

11 февраля 1941 г.
Барвиха

Дорогой Василий Григорьевич!

Ввиду срочности поставленных Вами вопросов отбрасываю все возражения, какие я мог бы привести как в целях самозащиты, так и по пунктам спорного порядка, и отвечаю только на то, что требует категорического и немедленного моего ответа.

Вот единственная позиция, которую я не могу оставить незащищенной: в основном репертуаре нашего театра должны быть спектакли, целиком достойные репутации и ответственности МХАТа. Это – главная задача моей жизни, этого требует Правительство, и это не отрицается Вами.

В этом центре сходятся – или помогают и осуществляются, или мешают и отбрасываются – все вопросы театра. Пускай это будут только спектакли основной сцены, пускай они готовятся слишком долго, но никакие вопросы самолюбия, сострадания или текущих удобств не должны засорять эти спектакли в их каждодневном движении. Раз эта позиция оберегается, – тем лучше будет атмосфера в театре, тем благодарнее будет мое чувство ко всем, кто этому поможет, – в первую очередь к Вам.

Исходя из этого и отвечаю на *центральный абзац Вашего письма (стр. 2): «Сущность этих очередных вопросов»* и т.д. Здесь только два пункта, встречающих мои возражения. Первый: «более широкое и смелое дублерство». Выше это же, очевидно, определяется «ответственным дублерством». Не очень ясно представляю себе это конкретно, поэтому и оговариваю, что если это надо, чтоб изменить существующую сейчас строжайшую систему в дублировании в «Трех сестрах» или в ведущих ролях «Анны Карениной», «Врагов», «Горячего сердца» и других пьес того основного репертуара, о котором я говорил выше, то дать полное согласие на такое эластичное

определение я не могу: буду запрашивать о каждом случае в отдельности. Лучше всего, если бы Вы этот вопрос обставили конкретными примерами. Может быть, я не испугался бы. Против «широкого дублерства» в других пьесах и не возражал.

Второй пункт – организация школы. Повторяю, что это вопрос сложный, он еще больше сгустит атмосферу недовольных, затребует еще спектаклей и т.д. и т.д. Да это и не срочно.

По всем остальным пунктам этого абзаца предоставляю Вам действовать как найдете нужным:

«Право отдельными группами готовить пьесы». (Например, как я понимаю, «Столпы общества» с Сосниным в роли Берника³⁶³?) Не возражаю. Очевидно, еще какая-нибудь пьеса? («Быть смелее в выборе репертуара и распределении ролей») «Даже рисковать и т.д.» – «Большая самостоятельность режиссуры». (Кстати, спросите Литовцеву, что она предпочитает – «Столпы общества» с большой самостоятельностью или «Дядю Ваню», как было с «Тремя сестрами»? Если первое, то скорее обсудим, кому передать «Дядю Ваню»...) «Удалить из театра не имеющих шансов»... «Большее количество репетируемых пьес»... Все?

Здесь сосредоточены мероприятия, на какие Вы наиболее рассчитываете в целях удовлетворения актеров. Поэтому могу надеяться, что Вы не будете чувствовать себя «механическим передатчиком моих распоряжений». Руки у Вас развязаны.

Было бы – не скажу даже несправедливостью, – а просто дикой нелепостью, если бы где-нибудь в Театре предполагали, что я не вижу положения, в каком находится наше дело. Думаю, что я вижу и глубже и дальновиднее, чем это может казаться кому-то издали. Тем более желаю Вам мужества и здорового спокойствия.

Любящий Вас,

Вл. Немирович-Данченко
Немирович-Данченко. Т. 4. С. 84–85.

7 мая 1941 г.

Барвиха

Дорогой Владимир Иванович, замучила меня совесть, что я здесь отдыхаю, а Вы работаете, да еще как! Ведь выпало же такое несчастье – возиться с леонидовским спектаклем! Полгода мучиться с произведением Погодина и олеографией Леонидова³⁶⁴.

Пришлось пять дней отлеживать в полном молчании. А накануне я готов был ехать в Москву. Был здоров, ссорился с докторами, которые меня не пускали. Я и подумал, не напустили ли они на меня хмары.

Вчера боли прекратились. Врачи утверждают, что дело идет на поправку и скоро начну работать. Дорогой Владимир Иванович, так совестно, право, за все... да у Вас к тому же бронхит!...

Два у меня пожелания: игнорируйте Храпченку и берегите силы и здоровье.

Ваш Вас. Сахновский

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. Н.-Д. № 5650/1.

1 июля 1941 г.

Глубокоуважаемый Владимир Иванович!

Ольга Сергеевна мне передала о Вашем разговоре с ней и возражении против «Суворова»³⁶⁵. Дорогой Владимир Иванович, обстоятельства, в которых мы сейчас живем и работаем, так сложны, что я могу только при личном свидании доложить, почему мы вынуждены были в течение нескольких часов по списку Комитета остановиться на «Суворове». Я сообщил Солодовникову³⁶⁶ в присутствии Г.М. Калишьяна, что выбор пьесы не согласован с Вами, что я с Вами не встречался и не говорил, но что Вы предполагаете меня вызвать, – впрочем, я не могу сообщить, когда это свидание состоится. Совершенно необходима встреча. По словам О.С., Вы собираетесь приехать в четверг. Надеюсь, что тогда Вы увидите со мной, и я смогу все Вам изложить.

Любящий и уважающий Вас,

Вас. Сахновский

Подписанный маш. текст.

Музей МХАТ. Ф. Н.-Д. № 5650/2.

[*На бланке:*] МХАТ Союза ССР им. А.М. Горького

30 августа 1941 г.

Дорогой Владимир Иванович!

О делах театра, наверно, Ол. С. так подробно Вам пишет, что мои замечания окажутся слабой тенью очерков Ол. С.

За те недели, что я хворал, Калишьян оказался способным развернуться гораздо ярче, чем можно было предположить. В театре не прежняя атмосфера. По рассказам отдельных актеров, они чувствуют себя оставленными на ответственности Гр.М. [Калишьяна]. По правде сказать, от всех распоряжений, к сожалению, в отдельных случаях, касающихся и актеров, несет конюшней. Близкое сотрудничество с С.И. Калинин³⁶⁷ во многом совершенно меняет атмосферу МХАТ. Я об этом с Калишьяном поговорил с глазу на глаз, поговорил деликатно. Однако упрекнув его в том, что он в каждом видит дурного человека, чуть не изменника и, во всяком случае, не-советски думающего человека. Но Вы знаете, какой он легкомысленный и безответственный собеседник. Печальнее всего то, что он не исполняет то, что обещает, в чем заверяет, о чем договаривается.

Думаю, что до известной степени это поправимо. И в других театрах такие директора еще хуже.

Должен сказать, что работают в театре много. Кнебель вновь вводит в «Куранты» и с этой недели начнет налаживать подготовку к работе на сцене. Станицын и Топорков серьезно взялись за «Пушкина»³⁶⁸. Раевский начал заниматься с Андровской Машей. «Глубокая разведка» – обычная кедровская канитель³⁶⁹. Я уже сказал ему, что вмешиваюсь в работу его и с актерами, и по макету.

Смотрел спектакль «Школы»³⁷⁰. Актеры держатся собранно, но исполнение среднее, даже сероватое. Но зрители необычайно добры. Публика всех возрастов и разнообразнейших кругов. В зрительном зале понять нельзя, что вся страна охвачена войной. И смеются, и плачут – словом, отдаваясь охватившему их чувству. Даже больше, чем в мирные годы.

Я очень осторожен к своему здоровью и никаких усилий и нагрузок не позволяю себе.

Очень рад, что оказалось возможным написать Вам несколько строк. До свидания.
Любящий Вас,

Вас. Сахновский

Подписанный маш. текст.
МХАТ. Ф. Н.-Д. № 5650/3.

115

В.Г. Сахновский – Вл.И. Немировичу-Данченко
Телеграмма. Молния

26 сентября 1941 г.

Москва–Нальчик

Последнее время Комитет вел переговоры [об] использовании [в] театре режиссера Дикого³⁷¹. Мы категорически возражаем, хорошо зная, насколько режиссерские принципы Дикого не совпадают [с] линией МХАТа. Храпченко приказывает его принять. Изменить это может только Ваше решение³⁷². Молнируйте его два адреса: Храпченко и мне.

Привет.

Сахновский

Музей МХАТ. Ф. Н.-Д. № 5650/4.

116

В.Г. Сахновский – Вл.И. Немировичу-Данченко

[На бланке:] МХАТ Союза ССР им. А.М. Горького

3 октября 1941 г.

Дорогой Владимир Иванович!

Прошлое письмо забыл начать заверением, что Ваши суровые строчки, где говорилось «пусть дойдет до моей воли серьезное отношение к здоровью», вылились в серьезный режим. Приходя из театра, лежу. Ничего дополнительного к работе в театре не взял. Вечером читаю лежа. Правду говоря, в том состоянии, в каком мы все здесь, ничего серьезного не затеешь. Представьте себе, нашел занимательное чтение: о душевных болезнях и что-то о психологии животных. Совершенно отвлекает от очередных тем дня.

Как мы живем? Был целый период, когда каждый день у нас решалось: выезжаете Вы из Нальчика или нет? Теперь как будто все стало ясно. Все идет, я бы сказал, как-то странно. Проходит день, наступает следующий, а уверенности ни в чем нет. Говорим

крепким тоном, а ни у кого ни малейшей веры в завтрашний день. В театре готовим, репетируем, спорим о репертуаре, а как представишь, что пьеса должна пойти в январе, – туман и мрак. Черновик письма пишу Вам на даче. За окном сад и все до реки в осеннем тумане. Слышно, как над облаками воеет германский самолет. Сегодня с утра вокруг Москвы бьют зенитки (писал 29 сентября). Теперь эти впечатления не западают. Прошлую неделю я провел всю в Москве, эту предполагаю тоже остаться в Москве, так как выпускают «Куранты», если все будет благополучно. Наверное, так же, как и на прошлой неделе, будут палить гаубицы и зенитки. Пока в бомбоубежище не хожу. Думаю, когда начнут немцы грохать, начнем прятаться куда попало.

В театре почти все с дрожью в голосе и с побелевшими губами говорят об отсутствующей Тарасовой³⁷³. Тут все: и ее здоровье, и сто тысяч³⁷⁴, и успехи, прошлые успехи – раздражают и возмущают. Ничего не могут простить. Пожалуй, самое тяжелое в театре – это достаточное количество концертов, на которые каждый день мы отправляем актеров для обслуживания частей Красной армии. Тяжелое, но и необходимое. Как необходимыми оказались посылки актеров и на фронт, тоже с концертами. Все побывавшие там говорят, что это самая реальная связь с бойцами, что они горячо благодарят за это театр. Концерты в Москве, по-видимому, тяжелее всего из-за возвращения с окраин в полной темноте, да еще при условии ежевечерних тревог.

В театре очень холодно, дома тоже. Электрические печки не спасают. Топить будут не скоро. Почти все переболели гриппом. Теперь ломает меня.

Во вторник 7-го Комитет смотрит «Куранты». Мне очень понравилось, как у Вас сделано. Весь рисунок держат крепко и новые исполнители. Хмелев на мой вкус лучше Тарханова, а Ливанов просто милый молодой человек, смелый и мужественный. Пока еще не наигрывает. Хачатурян написал музыку к последней картине, звучит с подъемом, только что, перед диктовкой письма, слышал ее в оркестре. Напишу Вам, как будут приняты Комитетом и публикой две последние картины.

Совершенно дикая история с Диким. Несмотря на Вашу телеграмму, Храпченко приказал принять Дикого и заключить с ним договор на неизвестную постановку, заметив, что он, может быть, в МХАТе ставить и не будет, а только по договору будет получать деньги. Во всяком случае, на мое возражение, что мы ему ничего не можем предложить в качестве постановки, сказал: «А я по крайней мере полтора месяца не буду интересоваться, что он у Вас делает, но мученика в лице Дикого в Москве быть не должно»³⁷⁵. Я имел с Михаилом Борисовичем [Храпченко] две полуторачасовых встречи, где самым подробным образом было разобрано все, что связано с вхождением Дикого в театр. Сегодня (3-го октября) назначена встреча Калишьяна, Дикого вместе со мной. В вопросе о Диком Калишьян даже до Вашей телеграммы держался полностью в единомыслии со мной.

В театре сейчас делается вот что: вслед за «Курантами», если они пройдут благополучно, начну выпускать «Пушкина». Сцену займет булгаковский «Пушкин», а фойе «Глубокая разведка». Вслед за «Пушкиным» на сцену перейдет «Глубокая разведка», а в фойе будет репетироваться «Суворов», параллельно с работой над «Последней жертвой»³⁷⁶. Таковы наши предположения. Еще есть у нас в запасе пока либретто Жан-Ришара Блока «Виновные» («Франция, 1941 г.» по старому наименованию пьесы)³⁷⁷. Пока над пьесой хлопочет литературная часть, встречаясь с дра-

матургом. Но все это «им верден»* (прочтите по-немецки). А пока жизнь, «полная тревог и сомнений». На труппу пожаловаться не могу. В тех условиях, в которых мы живем, весь театр работает так же, как до войны. На репетициях и на спектаклях полный порядок. И у Евгения Васильевича [Калужского], и у Ивана Яковлевича [Гремиславского].

Вот и не знаю, как кончать письмо. Все-таки – до свидания с Вами – здоровым, бодрым. И хотя бы поскорее похожих на мирные условия жизни.

Да, забыл сказать, что Андровская, игравшая в «Трех сестрах», для себя сделала неожиданный успех. Но все еще то, что называется «быть самой собой», а вместе с тем и Машей, – ей не удастся. Во всяком случае, спектакль не испорчен.

Еще раз – до свидания.

Ваш Вас. Сахновский

Подписанный маш. текст.

Музей МХАТ. Ф. Н.-Д. № 5650/5.

117

Из дневника В.Г. Сахновского

[Июнь 1942 г.]

Георгиевка³⁷⁸

Еще зимой, между ноябрем и апрелем, я задумал четыре плана для небольших книг, которые могут разрастись.

Первая их них посвящается жене моей. В ней я хотел сформулировать теорию режиссуры. То, что я наблюдал, изучал, чем занимался практически и на чем должна быть основана наука о режиссерском искусстве.

В этой книге пять глав.

Первая глава. Начало. Я живу между пятью театрами. Когда бы и куда бы я ни вышел из своего подъезда, я непременно встречу самых обыкновенных, ничем от прочих не отличающихся людей, но при пристальном взгляде на них – людей странных, людей особой психики. Теория подражания, психолог[ия] ненормальных, [нрзб.] народов. Сновидения Бергсона³⁷⁹. И это не только актеры, режиссеры, суфлеры, помрежи, но и все органические работники мастерских, сцены, зрительного зала, даже гардероба. Рассматривается особенность психики работников этого типа труда. В чем их странности. Примеры: Массалитинова, Певцов, Москвин, Станиславский и т.д. Рассказ об одном таком моем друге-режиссере; написать несколько обобщенно, исходя от природы и требований жизни, самого искусства; это Аркадий Павлович Зонов³⁸⁰ – идеализованный и обобщенный и затем особая его биография как особого в театре Кузьмы Пруткова и его, Зонина, афоризмы, басни, наблюдения со странностями.

Вторая глава. Собственно теория режиссуры. В чем состоит искусство режиссировать? Учить, как играть. Вырабатывать или, вернее, подготавливать замысел постановки, проект постановки и выяснение того, в чем сущность режиссерских жанров. Проблема ритма, темперамента, изобретательства актеров и т.д.

* От *im Werden* (нем.) – в развитии, в становлении.

Третья глава. В чем общность законов построения спектакля со смежными искусствами. В чем общность построения с музыкой, с пространственными искусствами, с поэзией (литературой). Здесь проблемы композиции, проблемы тем, проблема художественного целого, проблема ритма, структуры, стиля и особой сценической специфики в зависимости от особого материала, из которого строится спектакль.

Четвертая глава. Происхождение режиссуры в связи с происхождением театра. Но это размышления вольные. Много места занимают примеры из этнологии, много места занимает греческий театр и экскурс в культы масок, карнавалов, культы мистерий и погребений, начиная от Вавилона, через Египет, Грецию, Средневековье, Возрождение. Но и коммунальный характер театра как социальной функции большого города. Примеры римского театра, китайского, персидского; примеры из жизни современного театра больших городов Европы и Америки нового времени. Присмотреться к книге Levi «Le Theatre Indien»³⁸¹. К книгам типа «Truc et Décors»³⁸², «Вокруг театра»³⁸³ и т.д. Проблемы, выдвигаемые цирком, фокусниками, масками, комедией dell'arte, театром эстрады и т.д. Национальные театры в СССР и у малокультурных народностей Африки, Полинезии, вокруг Австралии, Южной Азии и т.д. Устройство места действия – сцена, здание или форма празднеств, культов, зрелищ вплоть до театров-садов или театров типа Сен-Мартен³⁸⁴, «Скоморох» и т.д. Лентовского³⁸⁵.

Пятая глава. Касательные линии и кривые. Особые точки, места. Проблема мизансцен. Что такое чувство сценического времени, что такое сущность действия, что такое обаяние актера, что такое специфика театральной вещи, театрального события, отношение к сценическому пространству, декорации, костюму, лицу (маске, мимике), движению, жесту, слову. Что и кто такой актер для режиссера.

Вторая книга посвящается моему сыну. Это книга о том, в чем ошибался, о чем думал, что так и не разрешил в течение всей своей жизни и что для себя нашел в жизни как обязательное и единственно верное, чему считаю правильным следовать. Как я к этому пришел и как и почему размышлял.

В этой книге семь глав. Хотел бы я назвать эту книгу: Мои размышления, или Одиночество, или Размышления в одиночестве, или Размышления в суровом одиночестве.

Первая глава. О том, что все в мире относительно. Нет ничего твердого, крепкого ни в науке, ни в морали, ни в искусстве.

Вторая глава. О том, что побеждает и нужно в жизни – пошлость. Пошлость почитается гениальностью. История – гимн пошлости. Это доказательно из тысячи примеров современности и истории. В чем же природа пошлости и чувство пошлости, приводящие к несомненному апогею нужной человеку гениальности – пошлости, правящей миром.

Третья глава. Вся жизнь, и в самые острые и решающие минуты жизни, человек возвращается к своему «я», которое в основе неизменно. В самом раннем детстве, в серьезные минуты совести и минуты выбора путей, предпочтения тех или иных поступков он обращается к своему, если он вынужден совершить нечто крупное в своей жизни, значимое для него. Он его, это свое «я», всегда узнает, он должен прислушаться, присмотреться. И это чаще всего делается как хватание утопающего за соломинку. Это верно, это так. Это делается почти бессознательно. Потом об

этом узнает. «Я» живет в каком-то особом смысле, развивается, растет, но такое же, в сущности, как ядро человека.

Четвертая глава. Зло жизни, человек-сексус; вред, порой гибель и неисчислимые беды приносит человеку эротика, под. Рядом с темой или проблемой пола, проблемой эротика, от которой зависит и искусство, и наслаждения, и энергия, и повышенные тонусы, и эмоции жизни, стоит тема лени и тема накопления, тема денег, власти денег, довольства спокойной или беспокойной (если страсть) обеспеченности. Таким образом, философия лени и философия денег для меня зависит от философии сексуса, не эроса, а сексуса.

Пятая глава. Какое место в жизни занимает любовь. Что такое любовь истинная, какова она, в чем ее истинное проявление практическое в жизни – почему возникла мысль, что любовь – это Бог. Да нужно ли так рассуждать? А если нужно, то как? Если не нужно, как практически, действительно в жизни это происходит. Тема подлинной любви в жизни, как она сказывается. Не сексус, а эрос.

Шестая глава. Вся жизнь проходит и в основном совершается под знаком встречи из-за угла. Человек никогда и ничего не может предвидеть, рассчитать. В ограниченных условиях опыта есть логика событий, существует логическая связь явлений, но жизнь в своих глубоких личных корнях протекает под знаком случая. События вырастают внезапно и неожиданно, как неожиданный человек вдруг появляется из-за угла улицы или переулка большого города. Или как все переворачивает происшествие, которого не ждешь, как совершаются события; целые этапы жизни, которых учесть, предвидеть не было оснований, которых, предвидя, не ждешь полностью, не ждешь, что они для личной судьбы повернутся так, как они повертываются, что остановить, изменить или поправить ничего нельзя. Так жизнь складывается вполне логически. Заключает в себе то иррациональное, что можно назвать событиями, случайно возникающими из-за угла.

Но, наверное, может быть еще какая-то глава: чувство пустоты, одиночества, смерти и как борется в человеке добро, повелительный импульс непременно сделать добро, с корыстным жадным чувством неизбежного конца, значит жадности, а отсюда – лютого одиночества и ужаса, что так ничего и не сделал, так никто тебя не понял и ничто тебя не поняло, и ты сам себя не разобрал, не сделал своего дела жизни, а мог бы. Но возникает проклятый вопрос: зачем, и чувство конца вырастает со всей страстью.

Седьмая глава. Все ползет в жизни, именно ползет: и в животной и неорганической, как зимой снежная, легкая поэмка, как пески, как осенние листья, как вся жизнь, как река, как ночи и дни, сумерки, счастье, тоска, как улетающие птицы, как змеи и хмель, как ледники на горах, как сползает красота, как надвигается старость, как ползут тени, как приближается смерть.

Третья книга посвящается моим ученикам. Это книга об Островском. Один я ее написать не могу. Я должен ее написать вместе с аспирантами, руководя ими. Но в основном я напишу сам. <...>

Четвертая книга посвящается Художественному театру.

Книга эта должна быть написана о Леониде Мироновиче Леонидове.

Первая глава должна быть написана биографически о годах детства и юности до ухода из дома. Жизнь Леонида Мироновича в Одессе. Об Одессе тех годов, о влияниях на него, о детстве, семье и ученических годах. Для этого главным образом, придется обратиться к Волкову, брату Леонида Мироновича, может быть, к каким-нибудь семейным документам, испросив разрешения у Анны Васильевны³⁸⁶. Потом кусок главы: интерес к театру и уход из школы.

Вторая глава. Первые годы в театре и Соловцовском театре в Киеве. Спектакли в провинции. Личная жизнь. Особенности темперамента. Романы. Знакомства. Друзья молодости. В театре Ф.А. Корша в Москве. Знакомство с Художественным театром.

Третья глава. Первые годы в Художественном театре. Немирович-Данченко. Станиславский. Путешествия по Европе. Коллекционерство. Книги. Женидьба.

Четвертая глава. Взгляды на искусство. Еще раз Станиславский. Особенности дарования. Тут должны быть использованы дневники и его записи. Характеристика главных ролей и влияние на Художественный театр и вообще русское, советское актерство.

Пятая глава. Значение и образ актера и личности Леонида Мироновича Леонидова. Параллель с трагиками до него. Опыт характеристики его личных особенностей в исполнении. Его высказывания. Его трагедия. Его одиночество. Его пафос. Его страсть к книгам. Его общественная работа. Его взгляды на искусство театра и искусство актера в частности. Взгляды на МХАТ. Его режиссерская работа и учительство. Последние годы жизни. Беседы о жизни и смерти. Размышления о Леонидове как явлении в Художественном театре и советском театре последней четверти века.

23 июня 1942 г.

Георгиевка

Случайность, случай. Я прочел у Энгельса в «Диалектике природы», [что] пестрое скопление различнейших предметов природы в какой-нибудь определенной местности или даже на всей земле остается при всей извечной, первичной детерминированности его все же таким, каким оно было, – случайным³⁸⁷ (с. 17). Итак, случай – вот что, как дамоклов меч, висит над моей головой. Я никуда от него не могу уйти. Нет спасения и надежды. Все зыбко, все невнятно. И потому скучно. Сжимает грызущая тоска без конца.

Рукопись.

Музей МХАТ. КП № 43910. Л. 1–6, 12–14.

30 сентября 1942 г.

Алма-Ата

Дорогой Паша, не отвечал тебе черт знает как долго потому, что главным событием моей жизни был приезд Зины. Ты сообрази, сколько мы не видались и какие это были месяцы!..

Извини меня за невольное молчание. Теперь я живу совершенно по-иному. Теперь сколько бы это ни продолжалось я, наверное, – не один. Думаю, что почти все подробности моей жизни ты знаешь от Канделаки³⁸⁸. Кстати – милый человек! Поклонись ему от меня. Скажи, что с его отъездом ничего здесь не изменилось, все течет так же. Здесь я работаю режиссером и профессорствую в ГИЖе³⁸⁹. И все это, что называется, – не то. А что то, Бог знает! Главное же чувствую, что прежних сил нет, да и говорить горячие речи и делать увлеченное лицо – не хочется. Довольно! Стараюсь не изменять сложившейся привычке находить в себе и вопросы и ответы. И все же, как тебе известно, наша профессия требует высказываний, а говорить почти некому. Народу много, а людей нет. Вообще в [чужой] обстановке работать – тяжело. Здесь театр Завадского, именуемый Театр МОСПС. Сам он тоже здесь. Видимся. Ну, его ты хорошо знаешь, но здесь еще и Уланова³⁹⁰. Несколько раз смотрел ее, несколько раз даже о чем-то поговорил. И как тебе сказать, кусок ее необычно прожитой жизни не позволяет быть легким. Поэтому слушаю охотно. А вообще говорить не могу. И от этого ли, еще ли отчего – разговоры не клеятся. Несколько раз смотрел ее. Очаровательно. Она танцевала здесь довольно много.

Вот о чем твердо знаю, что я видел, в чем убежден, – люди, какие бы они ни были пакостники, даже мелкие люди невольно делают добро, когда им повелевает это сделать нечто внутри их. Тот же Юрий Александрович, сколько он сделал мне настоящего добра! Как просто, незаметно, когда ни мхатовцы, ни Комитет искусств не только ничего не сделали, но скрывались и отпирались от знакомства, кроме Ивана Михайловича [Москвина]³⁹¹ и Аллы [Тарасовой]. А Эйзенштейн?!.. Жаров!.. Не говорю уж о Мише Астангове, Пыжовой, Бибикове³⁹², о многих киношниках, не исключая Козинцева, Ромма³⁹³ и т.д., которые почти не знали меня лично, только знали по работе. Наряду с предельной подлостью, низостью, жестокостью и мелкой дурью, в чем я тоже мог убедиться на себе, в человеке живет настоящая стихия добра, которая проявляется в нем, решительно никакими выгодами ему не подсказанная. За это я всегда буду себя чувствовать обязанным людям.

Милый Паша, я с таким удовольствием много раз перечитывал твое письмо. Прочитал о тебе и обо всем. Пиши мне. Черт его знает, сколько я здесь еще проживу. Впереди такие же четыре осени. А разные жизненные закавыки занимают. Спасибо Марии Александровне [Марковой] за память, передай ей от меня привет.

Тоска здесь зеленая. Все, кто работают в так называемом искусстве, здесь чувствуют это без исключения, будь это Тальников³⁹⁴ (зав. лит. в опере), Юзовский³⁹⁵ (в сценарном отделе кино), режиссеры, актеры и tutti quanti*! Получил я телеграмму от Вл.И.³⁹⁶ Было очень приятно. Я послал ему телеграмму и два письма³⁹⁷. Вообще-то, я ни на кого не надеюсь. Но, признаться, трудно начинать снова жить. – Интересно, что МХАТ переедет в Москву? Как ты их всех найдешь? Зина тебе кланяется. Поклонись от меня маме Сане. Будь здоров и тверд.

Твой В.Г.

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. Маркова. № 26970/1473.

* И всякие другие; и пр. и пр.; поголовно все (*ит.*).

1 ноября 1942 г.

Алма-Ата–Ижевск

<...> Работаю я над «Гамлетом» с Мишей [Астанговым] – все сцены с Гамлетом. Миша выздоровел. У него было воспаление в легком. Кроме «Гамлета» систематически делаю 2-й акт «Бесприданницы». Мама – Огудалова. Остальное («Ромео и Джульетту» и «Фальстафа») не репетирую – кто уехал, а кто занят в картинах. Еще репетирую две сцены из «Воскресения», из «Накануне» и из «Дворянского гнезда».

У нас холодно, да еще оба мы (мама и я) простудились. Чувствую я себя очень неважно. Вообще какое-то паршивое настроение. Сейчас пишу тебе с коптилкой.

Эйзенштейн сказал мне, что получил телеграмму от Лизеллы [Телешевой], что МХАТ второго ноября уезжает «на гастроли» весь в Москву. Все это странно. Получил открытку от Аллы [Тарасовой] из Москвы (по дороге с фронта) – пишет, что будто бы Вл. Ив. [Немирович-Данченко] обо мне хлопочет. От него никаких известий не имею. Прислала длинное письмо Ол. Серг. [Бокшанская] из Свердловска – там ничего нет о моих делах. Петрович [Кторов] и Вера [Попова] сообщают, будто Ив. Мих. [Москвин] не изменил своего намерения видеть меня в МХАТ. Писать невозможно из-за света. <...>

Автограф.

Семейный архив Сахновских

9 ноября 1942 г.

Алма-Ата

Сейчас перечитал свои записи из клеенчатой тетради о матери и сестре. Боже мой! Это когда в полном довольстве, тишине, погруженный в любимую работу, окруженный заботами я вернулся из Малаховки от матери и сестры, как они [нрзб.]! Боже мой! Прошло два года. Я в Алма-Ате ссыльный, Зина приехала помочь мне. Она так трогательно заботливо ухаживает за мной. Она худеет. Она стареет, ей тяжело физически. И вот я все не могу понять: как будто не могу понять! А давно бы пора – что это значит умереть, не жить, не быть больше вовсе. Вот почему это должно быть совершенно ясно: моя мать умерла. Я до сих пор во всей ясности и простоте этого понять не могу. Сестра мне не написала. Ей письмо передали, но она еще мне не ответила. <...>

Итак, не могу понять, что такое умереть. Не жить. Чаще думаю о жизни как о работе над книгами, вижу около учеников, учу, читаю лекции. Вижу совсем особый театр, театр не мрачный, внутрь смотрящий, а театр светлый, но простой. Там идут исторические пьесы, в нем вижу хроники Шекспира и разные военные пьесы о Суворове, о Нахимове, о Кутузове, о Ганнибале, о Франклине, о Юлии Цезаре, вижу путешествие по Жюлю Верну, по [пропуск], фантастические феерии, вообще много вижу фантастики, Гоцци например, и пантомимы под музыку, как давали в Дрюри-Лейнском театре в Лондоне в 40-х, 50-х, 60-х годах³⁹⁸ или как у Лентовского

«Золушка», «Конек-Горбунок»³⁹⁹, вижу пантомимы чуть со словами. И два, может быть, даже один спектакль в сезон за-ме-ча-тельный с чудными исполнителями. Например, «Гамлета» или «Грозу».

Но вот ясно же, мать умерла, и никаких связей. Я много думал о смерти. Приготовился записать свои мысли о смерти, а книг не присылают. И странно, тот самый круг книг, который мне для этого нужен – не присылают. И здесь не могу достать. Так вот думать о жизни, о театре, о чем буду писать, чему учить – это выходит и это, как будто ясно, хотя решительно ничто не говорит за то, что будет впереди творческая жизнь. Доживать кем-то, должно быть, буду. Но так я сюда засажен в щель, чтоб быть незаметным, да и ненужным, озлившимся, все время наблюдаемым, проверяемым. По-свински относятся везде, работать предлагают задаром, и это-де милая любезность, что позволяем жить, а лучшего впереди не видно. Так и осужден в проклятии торчать здесь, в этом тусклом захолустье, пять лет! Ссылка на пять лет!.. О, проклятие! Духота! И смерть, естественное превращение в забвение и прах, как мать. Никакого отклика. А я все фантазирую! Дурак!

Автограф.

Музей МХАТ. КП. № 43911. Л. 1–3.

121

В.Г. Сахновский – А.В. Сахновскому

29 декабря 1942 г.

Алма-Ата–Ижевск

Дорогой мой, милый Тошенька, ты, наверное, уже получил нашу телеграмму, из которой тебе было ясно, что мои беды как будто пришли к концу. Вот как все это случилось. Я пришел с репетиции из Кино и сел к столу пописать кое-что для ГИКа. Был пятый час. В половине седьмого я ухожу на занятия в ГИК. Мама ушла за обедом. Входит женщина, которая разносит телеграммы, и подает молнию. Телеграмма была из Москвы. Текст ее таков: «Вы свободны. Ждем. На всякий случай перевожу тысячу авансом. Немирович-Данченко». Через минут двадцать пришла Зина. Мы обнялись, расцеловались и поняли оба, что Вл. Ив. получил ответ, что дело прекращено за отсутствием материала. Прошел час. Мы пообедали. Стук в дверь. Входит в драповом пальто, в кепке и в высоких сапогах молодой человек – казах и приносит мне из НКВД повестку – явиться в 23 часа сегодня же в комендатуру. Я ушел в ГИК, где кончаю в одиннадцатом часу. ГИК помещается за головным арыком, минутах в сорока ходьбы до центра, где здание НКВД. Около одиннадцати я был в комендатуре. Там мне дали пропуск в главное здание, и я пошел. Около часового внутри меня ждал очень милый в форме молодой человек. Он любезно проводил меня в большой кабинет следователя. Там меня встретили двое. Оба, и пожилой, и молодой в форме, сказали, что москвичи, видели мои постановки, очень любезно и все время улыбаясь занимали разговорами, предложили прекрасные папиросы. Раздался звонок по телефону. Я сидел без пальто, там тепло. Меня пригласили пройти вместе с ними. Любезно беседа, мы пришли к кабинету зам. Наркома. Там я был встречен замом и начальником спецотдела. Поговорив, оба встали, встал и я, и мне было объявлено, что они получили распоряжение содействовать моему переезду на работу в МХАТ в Москву. Меня

спросили, когда я желаю ехать. Зам. Наркома назвал свой телефон и просил по всем надобностям обращаться к нему. Я сказал, что у меня нет паспорта, показал свое свидетельство, выданное НКВД. Они просили не беспокоиться и сказали, что все будет мне вручено. Я сообщил, что в Алма-Ату ждут хударку Киностудии, что я должен ему в первых числах января показать и сдать свою работу и тогда могу ехать в Москву. На этом мы простились. Все меня поздравляют. У всех такие милые, счастливые лица. Если б ты видел, как горячо меня поздравлял и целовал Токпанов⁴⁰¹! В кино, в опере, в ГИКе все в грусть, что я уезжаю, и вместе с тем все поздравляют. Я еще не могу себе ясно представить – неужели конец этого кошмара настал. И все же пока у меня на руках не будет билетов, пока мы с мамой не будем сидеть в международном вагоне и ехать в Москву, я еще волнуюсь и не могу себя заставить поверить.

Заходил ко мне Николай Иванович [Боголюбов]⁴⁰¹, Миша [Астангов], Крошка Биби [Бибилов], Ольга Ивановна [Пыжова] и т.д., все приходят поговорить на прощание, поздравить, у всех на глазах слезы.

Мы собираемся в обратный путь. Холодно ли, голодно ли в Москве – все равно. Наверное, не голодней, чем здесь. А мы здесь всегда были сыты. Но самое главное – свобода и снятое с меня клеймо. В Москве получу и орден; я думаю, что теперь его не будут пересылать сюда, дедушка справлялся, он на сохранении в отделе учета и регистрации награжденных. Новый год мы будем встречать дома с Мишей и Ел. Осип. [Адамайтис]⁴⁰², наверное, еще кто-нибудь придет. А как вспомню, где и как его я встречал в прошлом году, – мороз по коже. Сейчас сидим с мамой у стола. Топится печка. Горит электричество. Восемь часов вечера. Сегодня я вечером свободен. Ну, милый Тошенька, ждем от тебя писем в Москву. Предполагаем выехать отсюда числа пятого. Мама и я крепко тебя целуем, нашего дорогого. Не грусти, не хандри, все образуется, может быть, скоро увидимся, обнимемся.

Твой папучас

Автограф.

Семейный архив Сахновских

25 июля 1943 г.

Москва

Я служу в МХАТ. Мне вернули орден. У меня паспорт. НКВД два раза вызывало меня, беспокоясь о том, все ли благополучно со мной вследствие восстановления меня во всех правах. Вручило мне бумагу, в которой значит, что дело обо мне прекращено, с печатью и подписями. Но, например, книжки на право лечения в Кремлевской больнице мне не дано. Отказали, хотя об этом ходатайствовали и театр, и Комитет. Мне предлагают заведование кафедрой режиссуры. Меня назначили председателем квалификационной комиссии ВКВШ⁴⁰³. Опять я профессор ГИТИСа и опять популярен у студентов и профессуры. Но мне ясно одно. Никакого будущего в том большом смысле, в каком должно бы быть, раз нет людей, раз умер Вл.Ив., – у меня не будет. Я вижу по глазам, я чувствую, и это мне не кажется, а есть – возможно только серое существование. Такой глупый человек, как Станицын,

пойдет вперед, такая антимония, как Кедров, допрет. Я не хочу такого пути. Я сделал все, что от меня зависит. Книгу о Художественном театре написал⁴⁰⁴. Книгу «Творческие вопросы режиссуры» – переделал⁴⁰⁵. Обе книги по указаниям исправил, продвинул. Я не отказываюсь ни от какой работы. И что же?.. Ни внимания, ни оценки такой, какой бы заслуживало то, что я делаю, нет.

Какой вывод? – Больше не делать ни шагу, [сесть] в серость и в свою конуру. Никуда не подаваться. Ничего не добиваться. Сесть за сказку для какого-то далекого, если буду жить, будущего. Устроить жизнь материальную и служебную Зине и писать книгу так, как я понимаю, по философии жизни искусства и своей жизни в этом кругу. Вобрать туда как можно больше и ничего не хотеть, не делать, не строить, не шевелиться, огрызаться, никого не пускать в свой замкнутый мир. Так и кончать. Очертить круг и никого к себе и с собой никуда не пускать. Потому что это и есть последняя черта. Я до нее дошел. Ничего не будет: ни зова, ни вызова ниоткуда, ни успеха, ни желания что-нибудь мне дать, поручить, уверенно смотреть в мою сторону. Вот приезжает этот болван и тупица – глупый и немогущий ничего ответить и организовать человек – Хмелев. С книгой той и другой, думаю, что тоже ничего не выйдет, как ничего не выходит с тем, что за чем-то меня назначили в коллегию. Что же за смысл там быть? Тормошня и возня во всех отношениях. Так все и пойдет. Будут пользоваться, лишать чего, можно лишить, и выталкивать. Пока не спотыкнусь и без сил не в силах буду подняться.

Уже никто не смотрит на меня как на нужную силу и ничего не поручают, крепко надеясь и веря. А кругом все устраиваются. Противно, гадко, все обрыдло, тошнит, нужно заставить себя ничего не хотеть и молча сидеть в углу и, забившись, ничего не хотеть. Трудно, очень трудно, безнадежно, мерзко и пусто как-то. Вон все. С этим надо приучить себя доживать.

3 августа 1943 г.

Понедельник

Москва

Опять заторможились со Школой при театре. Но я чувствую, под видимой оболочкой скрыто второе: то, что видимо желаемое должно провалиться. И хотя других людей. Главное знать – жизнь идет помимо стремлений каждого. Причин происходящего никогда не угадаем. Надо уметь схватить то, что думается, чувствуется, желается массовым, реально живущим народом. А никто меня не зовет это осуществлять. Я замечаю, что в основном есть процесс затапывания, запихивания. Ну и пусть. С этим надо примириться. Скромно отойти в сторону и ждать конца. Вот думать обо всем, о конце и причине – это дело. Но это одному и в тиши, не на юру. Да, пожалуй, уже другие, юркие, уже и заменяют. Сознательно надо отойти в сторону. Как кончается сестра, а с этим кончается конец того, что было моей жизнью. Как я не могу думать правильно о сестре? Почему, как помочь? Найти себе место в пыли. Вот и все. Вот и все.

30 августа 1943 г.

Узкое

Живу в одной комнате с Б.И. Сыромятниковым⁴⁰⁶. Человек нетеперешный, и сколько я их помню: Сакулин⁴⁰⁷, Луначарский, Садырин⁴⁰⁸. Сейчас не помню фами-

лий, но много их таких было. Это не от того, что они не нашего времени. Вот Немирович был гораздо старше их, а был человеком того плана, о котором я думаю всегда с пониманием их, я чувствую их, понимаю, а это какие-то «делатели», и всем интересовались всегда, а своего не было.

Так вот живу с 25 августа в Узком. Санаторий наполнен академиками или людьми, связанными с учреждениями при Академии. Смешные люди, даже не люди, а куклы. Завели пружину на один лад, и вот пока раскрутится, играет одну мелодию. Объективно очень хорошо в парке, в остатках парка, в низких комнатах неперделанных дома. А главная моя забота – отдохнуть. От чего? И сам не знаю. Можно много назвать причин. И все будут не те, и не то меня утомило, измучило, и от этого не могу отдохнуть. Иногда лежу и вот-вот почти отдохнул – и опять чего-то не хватает, не хватает отдыха или чего-то еще.

Перечитываю Станиславского «Работа актера над собой». Мелко. Много очень верного и полезного актеру. Но не может он подняться до обобщения, не может подметить основных причин. Читал Федорова «Философию общего дела». Сколько времени я гонялся за этой книгой. В отрывках второго тома или статье в «Весах» он много интересней⁴⁰⁹. Или я себе его выдумал и нарисовал интереснее, чем он сам пишет. Не понимаю, почему Вл. Соловьев и Достоевский его так ценили. Толстой – понимаю⁴¹⁰. Помимо его, Федорова, ярость на характер мыслей Толстого. Понимаю уважение к нему Льва Толстого, а Достоевского и Соловьева – не понимаю.

Второй день идет дождь. Сегодня утром после утреннего завтрака и ванны сидел в зале, какая-то дама из Ленинграда играла на рояле. Я вспомнил Ивановское⁴¹¹. Себя и всю жизнь там и тогда. Тоже дождь. Но что тогда я ждал от жизни, чего хотел. Всех вспомнил. Все лица. Все люди, кто окружал меня тогда, – умерли. Ну, не все, но главные действующие лица умерли. Митя Зернов⁴¹², Викт.Ив. Трояновский⁴¹³, Елена Петровна⁴¹⁴, Жанна [нрзб.]⁴¹⁵, Ольга Петровна⁴¹⁶, ее дочь Олечка⁴¹⁷, Нина Петровна⁴¹⁸. Олечка Бегичева⁴¹⁹ жива, Никитин жив. Я его встретил около МХАТа весной. Так же шумел дождь. Капали капли. Так же стояли в комнатах букеты. Так же я ходил в рощу собирать грибы. Какой же вывод? Книга Станиславского ошибка – не то. Книга Федорова – тоже ничего мне не открыла. Что же стоит видеть? Жизнь, как она есть, вокруг меня. Ничего не воображая, а просто смотря на нее, наслаждаясь дыханием, тишиной, отдыхом, интересными книгами. А людей интересных нет. Природа – очень интересна. Звери. Деревья, насекомые. Надо в себе открыть познание и осознание себя как части мира. И записывать то, как понимаешь жизнь и искусство. Искусство театра, потому что в нем я работаю, а больше – ничего. И попомнить, что интересно бы попробовать, т.е. выразить все, что я сочиняю, как сказки⁴²⁰. Это меня увлекает, и когда я перечитываю то, что написал и выдумал за время тюрьмы и пребывания в Георгиевке и Алма-Ате, – интересно. А раз интересно, надо продолжать. Я как-то, пока была хорошая погода, – сидел на скамейке в парке или гулял в лесу, по дорожкам, и было так красиво, тихо, так пахло опадающей листвой. И эта гармония садилась ко мне и все существо обволакивала. Это было чудесно, какие были тона зелени... И ничего не надо торопить. <...>

Рукопись.

Музей МХАТ. КП. № 43911.

Л. 13–17.

[До 7 мая 1944 г.]

Подольск

Я живу между пятью театрами и, куда бы и когда бы я ни вышел из своего подъезда, я непременно встречу людей с теми лицами, по которым нетрудно догадаться, что это служащие из театра. Не непременно актеры, суфлеры, режиссеры, это могут быть гардеробщики, рабочие сцены, цветочница, портнихи, гримеры. Не только на их лицах запечатлено, что они из театра, но во всей фигуре их, в движениях, в манерах, в походке все говорит, что они сами ежедневно меняют личину или помогают, содействуют, облегчают совершение этого действия, вовлечены в этот процесс, который считают делом своей жизни, профессией, привязавшей их на всю жизнь. Иногда я себя спрашивал, а что это такое в их фигурах и лицах, что так отличает их от всех остальных. Они так же одеты, в основном о том же говорят, что и другие прохожие, и лица, в сущности, если чего-то в них не подсмотреть, такие же обыкновенные бесцветные лица, как и у других, идущих мимо по улице. В их лицах все время скользит или что-то чуть убыстренно меняющееся, или на мгновение замедляющееся, присматривающееся, прислушивающееся, а через мгновение снова освобождающееся от этого. Слово они знают, что их главные постоянно прикрито, замаскировано или, что их пригласили для того, чтобы они берегли это прикритое, которое открыть без особой предосторожности – то же, что открыть кассету с заряженной пластинкой⁴²¹. И это ложится на их движение, на выражение глаз. У иных более выразительно, у других почти незаметно. Это вовсе не обязательно, чтобы актер шел с артистически заломанной шляпой, в ярком кашне, чтобы встреченная дама имела такое лицо, по которому видно, что оно привыкло к сценическому гриму, привыкло к крепкому вытиранию полотенцем красок, размазанных по щекам и около глаз и бровей, необязательно, чтоб вы заметили тупельки на крепких балетных ножках, которые на каждом шагу становятся в третью позицию, или из-за поднятого воротника услышали неестественный для разговора тенор, который говорил бы о дровах, или закуске, или политических новостях. Это чаще всего хмурый человек, фигуре которого противоречит лицо или ноги. Это чаще всего усталый человек, но приспособленный к ночной жизни, полной забот, и это всегда взгляд, нечто подмечающий и желающий это скрыть, но по привычке думающий, что этого не замечают. На них надеты пальто, шарфы, шляпы для того, чтобы что-то в себе подчеркнуть: бедность, скромность, застенчивость, роскошь, широкую натуру, истинно русского, бывшего военного, охотника, иностранца. Так же и у служащих в театре не актеров. Непременно что-нибудь в картузе, шляпе, берете, сумочке, мешочке, какой-нибудь след от жизни сцены. Где-нибудь, в чем-нибудь каждый унес от сцены ей только присущее, сценически живое, но погасящее внезапно, как только оно бывает снято, унесено или уйдет со сцены. Оно не смешивается с буднями, оно вылезает и подмигивает, хохочет и бурчит, оно трагически вопиет, оно драматически глядит, оно комически замечает и величественно молчит. Но чем проще, глубже и серьезнее театр, чем ближе он к тому самочувствию, которым живет общество, среда, окутывающая его стены, тем эта природа театрального как органическое, пропитавшее от макушки до корней все служащее сцене, четче, своеобразнее, неповторимее, неуловимее и почти незаметно среди такого же и так же живущего по законам театрального быта и сути.

Я шел недавно по Большой Дмитровке. Из Столешникова переулка вышло существо женского рода. Это была пожилая женщина с авоськой в одной руке и с пакетами, притиснутыми к груди в другой. Она была в теплом пальто, в шляпе, в перчатках, в крепких калошах. Но выражение лица ее, выбившиеся из-под шляпы седые волосы, суетливая походка поселяли впечатление трагической нужды, скорби и вместе [с тем] чего-то комического, что удавалось описывать Достоевскому, Глебу Успенскому. Это шла знаменитая народная артистка. И уж, наверное, такого впечатления о себе она оставлять не хотела.

Как дальше? Вот как. Почему меня всегда влек к себе театр? Он открывал для меня (т.е. по-моему) жизнь с той стороны и так, как не может во всей действительности показать ее ни литература, ни живопись. Но в нем же есть возможность, есть дар определять силой игры и иллюзии света, шумов, расстановкой вещей, декорацией, открыть и такое, что делает музыка, но смелее и яснее, чем музыка. Я, как помню себя, наверное, знал, что чем-то и как-то можно рассказать, что все то, что мы видим и чем живем, можно и должно рассказать и показать так, что откроется то главное, что мы знаем, чувствуем, но не можем назвать. Я знал, что это искусство, но в чем оно и как им заниматься, не знал. Когда я в первый раз увидел спектакль, меня это поразило так же, как всегда меня поражала и поражает фантастичность и действительность сказки. Сначала я это понял и увидел в цирке. Как рассказать? Только те люди, которые это видят и знают каждый по-своему, люди навсегда привязанные, сросшиеся со сценой, [могут] описать это и рассказать, как я объясняю ученикам своим и актерам о зверях, как все я в них понимаю. И как понятно, что [задорные] сказки мешают людям и зверей. И как Гоцци в сказку, в фантастику влетал самую жгучую и подлинную жизнь. Кто это понимает, кто этим живет, тот в себе несет каждый по-своему театр. Кто только подражает, представляет, кривляется, а не живет, как в вымысле, подлинной жизнью, тот может быть бухгалтером, инженером, педагогом, доктором, но не может служить театру. Что для меня театр и почему я в нем нахожу то, что ищу и искал? Я интересовался историей и историей искусств, я много читал философских книг и по вопросам религии, я совершенно покорен природой и страстно люблю художественную и мудрую прозу. Что я в них искал? И в людях? Что есть театр, как его определили Гофман и Гоцци. Потом подумать о Плавте и Калло, потом об Островском и [его] образы на сцене и их жизнь. Что они открывают. Что для меня театр. Чем он должен быть и есть. Вот какие эти люди, в которых это спрятано, затаено. На вид обыкновенные, но странные, ненормальные. Вот Станиславский, Певцов, Москвин, Массалитинова. Кто они, безумцы? Что они несут? Что я в них вижу, как светильник театральный определить, что мой театр как сторона мира, как его существеннейшее, как природа. И непременно не забыть сказать, как я понимаю Шекспира. Кто он в театре и как можно им все-все совершать силами актеров и сцены. Как я шел к нему. Через «Сон в летнюю ночь» к «Гамлету».

7 мая 1944 г.

Дом отдыха Военно-морского флота под Подольском

<...> Когда умер Вл. Ив., я все время чувствовал его присутствие у себя в квартире. Словно, мне казалось, он приходил ко мне, но вот недавно я дважды был на

его могиле, стоял у могилы отца. И их абсолютно нет. Есть о них только острая память. Я любил и люблю отца. Люблю сестру. Тоска и совесть меня гложет по смерти матери. Я любил Вл. Ивановича.

Теперь о жизни. Что я мечусь и тороплюсь? Зачем? Все равно: как хочешь, не будет. А если и бывало, что добивался чего хотел, то было – все равно, было уже не тогда, когда надо, поздно. А в моей жизни все так. Надо отойти в сторонку. И жизнь это диктует. Никуда не высовываться, никуда не ломиться. Не я буду что-то определять. Лишь бы как-нибудь для себя внутреннего прожить, прожить для своих не ничтожных целей, жить для внутренне нужного (чувствовать жизнь, как Зина), жить для должного, прожить в стороне. Это главное, об этом надо заботиться, нужно смирать себя, никуда-никуда не соваться, главное, по-пустому не соваться. Если позовут, помочь, но не суетиться, не тыкаться. Вот ведь само собой выходит: «Гамлет» отодвинулся пока в тень, а если говорят о нем, то связывают только с именем Вл.Ив. Это ничего. Это все равно. Лишь бы вышло то, что задумал. Но, увы!.. разные темные силы, возглавляемые Прудкиным и Кедровым, все, что связано с моим, пытаются прямыми и кривыми путями засыпать. И это пусть! Надо знать свое место в жизни. Пусть жизнь развивается и движется, как ей следует; не надо рваться и тужиться. Это бесполезно. Будут другие вести. Сейчас я не нужен и не буду нужен. Писать свое, к чему пришел, – можно и, пожалуй, должно, но только! – Как говорится в «Пер Гюнте»: «в сторонку отойди!». Вот главное: чем больше живу, тем больше восхищаюсь, глубже люблю Зину – я преклоняюсь перед ней. Какой твердый, чистый, внутренне самое главное слышащий, верный и глубоко воистину любящий человек! Я никогда таких людей не встречал и не встречу. Замечательный человек.

8 мая 1944 г.

Дом отдыха под Подольском

<...> Я помню такие же туманные серые дали. Помню, как повторял – это Россия. Я ей дышу. Я ее чую у сараев, возле изб и серых домов господских усадеб. Так же глядел на выходящие на позеленевшие дуга стада коров, овец, на мокрых от дождей лошадей, радостно жующих молодую траву. Но я всегда тогда чуял, что в этой картине весны, в этой пленительной красоте русской деревни, легкого, словно дымом набросанного российского пейзажа – грусть. Оборванные, нищие мужики, ребятишки, рано состарившиеся бабы лица – все серо, бедно, даже нище. А постройки, а грязь и скудость внутри?.. Прошло сорок лет. Прошли две войны, неслыханные в мире революции и война. И так же, как я помню, я, встречая разоряющихся помещиков, их новое серое и бессильное поколение молодежи, так же слушая смех и песни – нестройные, разговоры несвязные, суждения старших несвязные, так же, как удивлялся их некультурности, отсутствию воли, дела, образования, интереса к большому, так же чувствуя смутно их гибель, гибель их всего порядка, – это чувствую сейчас, глядя на таких же серых, безграмотных, грязных, нехозяйственных колхозников. Такая же грязь, серость, бессилие, кое-какство. А они денежны, но они ленивы, лукавы, недоверчивы, скупы, ничем не заинтересованы, кроме того, что легко нажать и пропить, что можно. Первый раз я встретился с советскими военными, офицерами военно-морского флота. Ни внутреннего содержания, ни воли, ни выправки, ни аккуратности, желания быть чистым, быть похожим на культурного человека. Серость,

глупость, пошлость, неразвитость, неодаренность, склонность к обману, лени, неряшеству. Никакой кастовости, ничего любимого в стране. Все – как приказано, если около тот, кто может взыскать. Нет, придет крепкий, сильный человек от гения русского народа. Такой же буйный, как пробуждающаяся весна, такой же скромно прекрасный, как пейзаж русской лесистой, изрезанной речками и оврагами равнины, такой же глубокий, [как] весенние реки, манящий к красоте и тихому, мудрому величию, как распускающиеся березовые рощи, и наступит пробуждение, и укрепится новая жизнь, а эта схлынет, как талый снег. И слышно это в иных интонациях, видно вдруг зажигающимся блеском глаз. Как бы сквозь сетку весенних туманов и дождя чувствуется близко солнце яркой весны со всей красотой зацветающих лугов, [цветов], деревьев, с ароматом черемухи, калины, ландышей и первой травы.

Рукопись.

Музей МХАТ. КП. № 43911. Л. 1–8.

Приложение

Дело № 3458

Публикуемое Следственное дело В.Г. Сахновского за № 3458 (архивный номер Р-32701), хранящееся в Центральном архиве ФСБ, позволяет подтвердить и дополнить ту реконструкцию обстоятельств ареста и ссылки Сахновского, что была предпринята О.М. Фельдманом и М.Н. Бубновой⁴²². Сразу нужно сказать, что Следственное дело в той его части, что доступна исследователям, проясняет много, но далеко не все. Прежде всего, оно не позволяет ни подтвердить, ни опровергнуть стойкое убеждение З.К. Сахновской, что виновниками ареста были Н.П. Хмелев, М.И. Прудкин. Все документы, связанные с «агентурными сведениями», в деле отсутствуют. Можно только предполагать, что они содержатся в конверте с надписью «Не вскрывать», подшитом непосредственно перед Постановлением об аресте. Как и то, что дело, присланное из Саратова, где в это время находился в эвакуации МХАТ, упомянутое в Постановлении о продлении срока ареста, содержится в аналогичном конверте, подшитом рядом.

Первый допрос состоялся уже в день ареста (4 ноября 1941 г.), а следующий, обозначенный как «дополнительный», только 22 ноября. Далее следует два документа – от 17 и 19 декабря 1941 г., написанные рукой Сахновского. Они называются «Мои показания». При этом документ от 17 декабря с подписью Бененсона оформлен как допрос. Собственно, этого оказывается достаточно для появления спустя месяц (21 января 1942 г.) Постановления о предъявлении обвинения («будучи антисоветски настроенным, вел антисоветскую агитацию, отказался эвакуироваться из г. Москвы»). С этим постановлением Сахновский был ознакомлен 22 января. А 23 января состоялся допрос, на котором Сахновский признает себя виновным в предъявленном обвинении. До этого он признавался только в антисоветских настроениях и объяснял их истоки. Отказ от эвакуации и желание сотрудничать с оккупантами решительно отвергал. Не исключена ошибка человека, писавшего протокол, сделанная не в пользу Сахновского. Тем не менее Сахновский, прочитав этот протокол, не возражает и уточнений не вносит: «Записано с моих слов верно и мною прочитано».

Между 19 декабря 1941 г. и 21 января 1942 г., когда не было ни одного официально зарегистрированного допроса, с Сахновским произошло нечто, казалось бы заставившее его признать себя виновным без оговорок. Этим «нечто», возможно, является то физическое и психологическое давления, которое оказывалось на немолодого и очень нездорового человека.

Наталья Этингф, гитисовская аспирантка Сахновского, в своих воспоминаниях передавала рассказ Учителя «о том, как его допрашивали на Лубянке, как не давали спать, как “тыкали” и оскорбляли, как пытали, выставляя голым на мороз, на балкон здания Лубянки, после нестерпимо горячего душа, вызывая приступы стенокардии, которой он болел уже давно. Он был доведен до такого состояния, что временами испытывал сильное желание покончить с мучениями раз и навсегда. И даже прикидывал, как это осуществить. Единственной возможностью было броситься со стола вниз головой на цементный пол камеры. И однажды он залез на стол, чтобы проверить, насколько это реально. Немедленно открылась дверь, его сбросили на пол, а стол унесли»⁴²³.

Но, судя по документу № 11, и тем лицам, которые вели следствие, признание Сахновского не казалось безоговорочным.

Срок следствия истек, обвинение предъявлено. Но в тот же день (23 января), когда обвиняемый признал свою вину, на свет появляется постановление о продлении срока ареста еще на один месяц, в котором говорится: «В процессе следствия Сахновский виновным себя признал *частично* (выделено мною. – В.И.)», т.е. антисоветские настроения были, а предателем не был. В том же постановлении говорится о деле, полученном 19 января 1942 г. из Саратова, и о необходимости продолжить допросы. Запрашиваемый месяц прошел, но ни одного допроса следственное дело не зафиксировало. Обработка подследственного так и не вывела его на дополнительные признания и показания. 19 февраля 1942 г. возникает протокол об окончании следствия. 21 февраля было составлено Обвинительное заключение, которое зафиксировало, что Сахновский «признал себя виновным в высказывании антисоветских настроений. Отказ от эвакуации из Москвы объясняет своим болезненным состоянием здоровья». Здесь же содержится решение передать дело на рассмотрение такому внесудебному органу, как Особое совещание, и определяется мера наказания – «высылка в Казахстан сроком на 5 лет». Особому совещанию остается только проштамповать тот приговор, который уже вынесли следственные органы. Тем не менее, для этой нехитрой процедуры Особому совещанию потребовался месяц, вплоть до 25 марта 1942 г. В приговоре Особого совещания осталась только антисоветская агитация. Обвинение в желании сотрудничать с оккупантами ничем подкрепить так и не удалось. А с приговором Сахновского ознакомили только через сорок пять дней – 9 мая 1942 г. Трудно отделаться от ощущения, что невидимая часть обстоятельств превышает явленную в открытых материалах, что томительные паузы в процедурах вызваны ожиданием каких-то знаков свыше. Может быть, они содержались в еще одном запечатанном конверте, подшитом вслед за решением Особого совещания. Но что еще должно случиться в нашей стране, чтобы мы об этом узнали?

УТВЕРЖДАЮ

Зам. Народный Комиссар

Внутренних дел СССР

*Кобулов*⁴²⁴

3 ноября 1941 г.

Арест санкционирую:

Прокурор гор. Москвы

*Самарин*⁴²⁵

З/ХІ–41 г.

ПОСТАНОВЛЕНИЕ

(На арест)

гор. Москва, 3 ноября 1941 г.

Я, Зам. начальника 1 отделения 2 отдела 3 Управления НКВД СССР⁴²⁶ лейтенант госбезопасности ИЛЬЯШЕНКО⁴²⁷, рассмотрев поступившие в НКВД СССР материалы о преступной деятельности САХНОВСКОГО Василия Григорьевича, 1886 года рождения, гр-на СССР, урожд. гор. Дорогобуж, Западной области, б/п, русского, народного артиста РСФСР, зам. Художественного руководителя МХАТа, проживающего по Пушкинской ул., дом № 4/2, кв. 21. –

НАШЕЛ:

НКВД СССР располагает данными о том, что САХНОВСКИЙ В.Г. антисоветски настроен, ожидает прихода немцев и по этой причине категорически отказывается эвакуироваться из гор. Москвы.

На основании изложенного, –

ПОСТАНОВИЛ:

САХНОВСКОГО Василия Григорьевича, проживающего по Пушкинской улице, дом № 4/2, кв. 21, арестовать и в его квартире произвести обыск.

ЗАМ. НАЧ. 1 ОТД-НИЯ 2 ОТД. 3 УПРАВ. НКВД

Лейтенант Госбезопасности

П. Ильяшенко

НАЧ. 2 ОТДЕЛА 3 УПРАВЛЕНИЯ НКВД СССР⁴²⁸

Капитан Госбезопасности

*В. Ильин*⁴²⁹

СОГЛАСЕН: НАЧ. 3 УПРАВЛЕНИЯ НКВД СССР

Ст. Майор Госбезопасности

*Горлинский*⁴³⁰

Подписанный маш. текст.

Л. 1–2.

УТВЕРЖДАЮ

Зам. Народный Комиссар

Внутренних дел СССР

Кобулов

3 ноября 1941 г.

Арест санкционирую:

Прокурор гор. Москвы

Самарин

ПОСТАНОВЛЕНИЕ

(Об избрании меры пресечения)

гор. Москва, 3 ноября 1941 г.

Я, Зам. начальника 1 отделения 2 отдела 3 Управления НКВД СССР лейтенант госбезопасности ИЛЬЯШЕНКО, рассмотрев поступившие в НКВД СССР материалы о преступной деятельности САХНОВСКОГО Василия Григорьевича, 1886 года рождения, гр-на СССР, урожд. гор. Дорогобуж, Западной области, б/п, русского, народного артиста РСФСР, зам. Художественного руководителя МХАТа, проживающего по Пушкинской ул., дом № 4/2, кв. 21. –

НАШЕЛ:

САХНОВСКИЙ В.Г. подозревается в преступлениях, предусмотренных ст. 58 п. 10 ч. II УК РСФСР и, принимая во внимание, что САХНОВСКИЙ В.Г. может укрыться от следствия и суда, руководствуясь ст. ст. 145 и 158 УПК РСФСР. –

ПОСТАНОВИЛ:

Мерой пресечения способов уклонения от следствия и суда САХНОВСКОГО В.Г. избрать содержание под стражей, о чем в порядке ст. 146 УПК РСФСР объявить арестованному под расписку в настоящем постановлении.

В соответствии со ст. 160 УПК РСФСР, копию постановления направить прокурору и передать начальнику тюрьмы для приобщения к личному тюремному делу.

ЗАМ. НАЧ. 1 ОТД-НИЯ 2 ОТД. 3 УПРАВ. НКВД

Лейтенант Госбезопасности

П. Ильяшенко

НАЧ. 2 ОТДЕЛА 3 УПРАВЛЕНИЯ НКВД СССР

Капитан Госбезопасности

В. Ильин

СОГЛАСЕН: НАЧ. 3 УПРАВЛЕНИЯ НКВД СССР

Ст. Майор Госбезопасности

Горлинский

Настоящее постановление мне объявлено 4 ноября 1941 г.

Вас. Сахновский

Подписанный маш. текст.

Расписка В.Г. Сахновского – автограф.

Л. 3–4.

3

На бланке: Народный Комиссариат Внутренних дел СССР

ОРДЕР № 265

Ноябрь 4-го дня 1941 г.

Выдан тов. Чупырину–Сычеву на производство ареста и обыска САХНОВСКОГО Василия Григорьевича по адресу Пушкинская ул., д. 4/2, кв. 21.

Зам. Народный Комиссар
Внутренних дел СССР

Кобулов

Начальник Третьего Отдела
НКВД СССР

*Н. Сазыкин*⁴³¹

Справка: [ст.]58 Арест санкционирован Прокурором г. Москвы т. Самариным
Типографский бланк, заполненный и подписанный.

Л. 5.

4

ПРОТОКОЛ

На основании ордера Народного Комиссариата Внутренних дел СССР за № 265 от 4 ноября 1941 г. произведен обыск/арест у гр. Сахновского В.Г. в доме № 4/2, кв. 21 по ул. Пушкинская.

При обыске присутствовали: управдом Винников А.Н., понятая Кондратьева Е.К. и жена ар-го Сахновская З.К.

Согласно ордера арестован: Сахновский Василий Григорьевич.

Изъято для доставления в Народный Комиссариат Внутренних дел следующее:

1. Паспорт II-СУ № 593109 на имя арестованного Сахновского В.Г. выдан 50 о/м г. Москвы
2. Профбилет № 345305 на имя Сахновского В.Г.
3. Орденская книжка № 013038 – || – – || –
4. Пропуск № 4 для прохода в МХАТ – || – – || –
5. Купоны на денежные выдачи к орденской книжке [*нрзб.*]
6. Проездные билеты – || – – || – 5 шт.
7. Сберкнижка счет № 114 на имя Сахновского В.Г. с остатком 12672 руб. 76 к.
8. Орден Трудового Красного Знамени № 2100.
9. Почетная грамота народного артиста РСФСР № 49 на имя Сахновского В.Г.
10. Облигации разных гос. займов на сумму 16000 р. (оставлено жене ар-го облигац. 5000 р. и налич. денег 4000 р.)
11. Разные старые документы Сахновского на 18 листах.
12. Тетради с записями 2 штуки.
13. Записные книжки с записями 3 штуки.
14. Личная переписка на 3 листах.
15. Пистолет [*нрзб.*] от Смит-Вессона с [*нрзб.*] барабаном.

Обыск производили сотрудники НКВД: Чупырин и Сычев.

При обыске жалоб от присутст[вующи]х

- 1) на неправильности, допущенные при обыске и заключающиеся по мнению жалобщика в – нет,
- 2) на исчезновение предметов, не занесенных в протокол: нет

Примечание: На личное имущество ар[естованно]го наложен арест см. (акт и опись). Изъятые с пункта № 12 по № 14 опечатано печатью НКГБ № 22.

После производства обыска опечатано: одна комната печатью НКГБ № 22.

Характеристика опечат. квар. или комнаты: комната 20 кв. метров со всеми удобствами.

Подпись лица, у которого производился обыск:

З. Сахновская

Подпись представителя домоуправления или других присутствовавших лиц:

*Винников
Кондратьева*

Подпись сотрудников НКВД, производившего обыск-арест:

*Чупырин
Н. Сычев*

Все заявления и претензии должны быть занесены в протокол.

За всеми справками обращаться в комендатуру НКВД (Кузнецкий мост, 24), указывая № ордера, день его выдачи, когда был произведен обыск.

Копию протокола получил – З. Сахновская

4 [ноября⁴³²] 1941 г.

Указанные в протоколе под пунктом № 12 тетради взяты в 3-й спецотд. НКВД⁴³³. 4/ХІ-41 *Чупырин* [синий карандаш, запись наискосок]

Типографский бланк заполненный и подписанный.

Л. 8.

5

Протокол допроса
арестованного Сахновского Василия Григорьевича

4 ноября 1941 г.

Сахновский Василий Григорьевич, 1886 г. рождения. Уроженец гор. Дорогобуж быв. Смоленской губернии. По нац. русский, гр-н СССР, беспартийный, происходит из семьи инженера путей сообщения, быв. потомственный дворянин, народный артист РСФСР, награжден в 1938 г. орденом Трудового Красного Знамени, до ареста заместитель художественного руководителя МХАТ и профессор Государственного института театрального искусства.

Допрос начат в 16 час. 45 мин.

Вопрос: С какой целью вы хранили при себе изъятые у вас при обыске документы о своем происхождении из потомственных дворян и что род Сахновских

состоял из военных деятелей, которые награждались и отмечались специальными указами быв. царей России⁴³⁴?

Ответ: Эти документы я хранил при себе, чтобы сберечь их в случае разрушения моей квартиры от воздушных бомбардировок.

Вопрос: Как давно вы эти документы начали носить при себе?

Ответ: Эти документы я начал носить при себе примерно с июля месяца этого года, то есть с того времени как начались бомбежки Москвы германскими самолетами.

Вопрос: Это не соответствует действительности. Эти документы вы начали носить при себе значительно позже июля. Почему вы показываете неправду?

Ответ: Я утверждаю, что документы о роде Сахновских я начал носить при себе именно с июля месяца.

Вопрос: Кто это может подтвердить еще?

Ответ: Не знаю.

Вопрос: Ваша жена знала, что эти документы вы с июля месяца носите при себе?

Ответ: Я не знаю.

Вопрос: С кем вы за последнее время поддерживали личные близкие отношения?

Ответ: За последние полгода я поддерживал личные близкие отношения с Немировичем-Данченко, Марковым Павлом Александровичем (завед. литерат. частью МХАТа), Бокшанской Ольгой Сергеевной (секретарь дирекции МХАТа), Калишьяном Григорием Михайловичем (исп. обязанности директора МХАТа), Калужским Евгением Васильевичем (завед. труппой и репертуаром МХАТа). Других близких лиц у меня за последнее время не было.

Вопрос: С кем вы за последнее время вели политические беседы, особенно после нападения гитлеровской Германии на Советский Союз?

Ответ: На политические темы мне приходилось беседовать также с названными выше лицами, так как с ними я повседневно встречался на работе, они приезжали ко мне на квартиру и на дачу.

Вопрос: Эти беседы преследовали какие-либо политические цели?

Ответ: Обычно наши беседы проводились на основании газетных материалов. Я и мои собеседники считали, что положение на фронте и в стране очень тяжелое, однако мы всегда сходились на том, что Германия в этой войне потерпит поражение. Прогерманские или пораженческие настроения в процессе наших бесед никогда не высказывались.

Вопрос: Вы опять показываете неправду. Следствию известно, что вами неоднократно высказывались прогерманские настроения и именно вследствие ваших прогерманских настроений вы всячески уклонялись от эвакуации из Москвы, хотя вам это было предложено и вам предоставлена возможность.

Ответ: Это обвинение я отрицаю. Германский фашизм я считал и считаю явлением изуродованной культуры и поэтому ему симпатизировать не мог. Из Москвы я не эвакуировался вследствие моего болезненного состояния, причем специальных намерений остаться в Москве на случай занятия Москвы германскими войсками я не имел.

Вопрос: Однако [нрзб.] вашем поведении такую возможность вы не исключали?

Ответ: Нет, такая возможность исключалась, так как Комитет по делам искусств обещал дать МХАТу дополнительный эшелон, с которым я и имел в виду эвакуироваться из Москвы в Саратов.

Допрос прерывается.
Допрос окончен в 19.00.

Прочитано мною лично и правильность записанного с моих слов подтверждаю своей подписью.

Вас. Сахновский

Допросил НАЧ. 1 ОТДЕЛА 3 УПРАВЛЕНИЯ НКВД
Капитан Госуд. Безопасности

*Бененсон*⁴³⁵
Автограф.
Л. 16–19.

6

ПРОТОКОЛ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ДОПРОСА
арестованного САХНОВСКОГО Василия Григорьевича

от 22-го ноября 1941 г.

Вопрос: Материалами, имеющимися в НКВД, вы изобличаетесь в том, что умышленно пытались уклониться от эвакуации из Москвы, имея своей целью сотрудничество с германскими оккупантами на случай занятия ими города.

В створе с кем из своих сообщников вы подготавливали это предательство?

Ответ: Я отрицаю наличие у меня всяких намерений остаться в Москве с целью сотрудничества с германскими оккупантами. Я одновременно вместе с частью работников МХАТа не выехал из Москвы только по болезни сердца (припадок грудной жабы), причем я имел твердое обещание Комитета по делам искусств при СНК СССР быть вывезенным из Москвы очередным эшелоном, который к моменту моего ареста еще не был организован Комитетом по делам искусств при СНК СССР.

Вопрос: Кто персонально из работников Комитета по делам искусств при СНК СССР обещал вас эвакуировать из Москвы очередным эшелоном? С кем вы имели договоренность по этому поводу?

Ответ: Я лично договариваться не мог ни с кем из работников Комитета по делам искусств, так как вследствие приступа грудной жабы я лежал в постели, но ко мне приезжал зам. директора МХАТ Николай Васильевич ЕГОРОВ и сообщил, что по вопросу об эвакуации меня из Москвы подготавливавшимся очередным эшелоном он имеет договоренность с заместителем председателя Комитета по делам искусств ШАПОВАЛОВЫМ⁴³⁶.

Вопрос: Когда приезжал к вам ЕГОРОВ?

Ответ: ЕГОРОВ ко мне приезжал в последних числах октября.

Вопрос: При посещении вас ЕГОРОВЫМ вы дали ему согласие эвакуироваться из Москвы?

Ответ: Да, я заявил ЕГОРОВУ, что как только встану с постели, то готов к выезду из Москвы.

Вопрос: А работники Комитета по делам искусств не вели с вами непосредственно переговоры об эвакуации вас из Москвы?

Ответ: Из числа работников Комитета по делам искусств никто со мной за все время никаких переговоров об эвакуации меня из Москвы не вел.

Вопрос: Заместитель председателя Комитета по делам искусств ШАПОВАЛОВ тоже с вами не говорил о необходимости эвакуироваться из Москвы?

Ответ: Да, ШАПОВАЛОВ ничего со мной по этому поводу не говорил.

Вопрос: Вы заявили, что эвакуироваться из Москвы с частью работников МХАТа вы якобы не могли, так как страдали приступом грудной жабы и вынужденные были лежать в постели. Скажите, у какого врача вы это время лечились?

Ответ: Я это время лечился у профессора Кремлевской больницы БАДЫЛЬКЕСА⁴³⁷. По указанию профессора БАДЫЛЬКЕСА я около двух недель и лежал в постели.

Вопрос: Какие меры к скорейшему выезду из Москвы вы приняли после выздоровления?

Ответ: С постели я поднялся только 2–3-го ноября и того же дня я связался с администратором МХАТа РАЗУМОВСКИМ и попросил его узнать, когда будет отправляться очередной эшелон с работниками МХАТа в Саратов, чтобы мне с женой тоже выехать с этим эшелоном.

РАЗУМОВСКИЙ мне сообщил, что он постарается все узнать и передаст мне. Больше я РАЗУМОВСКОГО не видел, так как в ночь с 3-го на 4-е я был арестован. Считаю необходимым сообщить следствию, что с эвакуацией из Москвы я был спокоен еще и потому, что ЕГОРОВ при посещении меня во время моей болезни информировал меня, что исполняющий обязанности директора МХАТа КАЛИШЬЯН звонил ему по телефону из Саратова и передал, что в виду плохого состояния моего здоровья он, КАЛИШЬЯН, специально приедет в Москву и организует сам мой переезд из Москвы до Саратова. Со слов ЕГОРОВА он об этом разговоре с КАЛИШЬЯНОМ сообщил заместителю председателя Комитета по делам искусств ШАПОВАЛОВУ.

Вопрос: Вам неоднократно предлагались хорошие условия для эвакуации из Москвы, но вы под предлогом болезни уклонялись от эвакуации именно с целью сотрудничества с германскими оккупантами на случай занятия ими столицы.

Следствие требует от вас правдивых показаний о вашей предательской деятельности.

Ответ: От эвакуации из Москвы я не уклонялся, с германскими фашистами я сотрудничать никогда не имел никаких намерений и не эвакуировался я из Москвы именно потому, что был тяжело болен. Как я уже показал, выехать из Москвы я собирался с последней группой работников МХАТа, примерно 5–6 ноября, поскольку в эти дни рассчитывали получить вагоны и сформировать специальный эшелон МХАТа.

Допрос прерывается.

Протокол мною лично прочитан, правильность изложенного в нем с моих слов подтверждаю своей подписью.

Вас. Сахновский

ДОПРОСИЛ: НАЧ. 1 ОТДЕЛА 3 УПРАВЛЕНИЯ НКВД СССР

Капитан Гос. Безопасности

Бененсон

Автограф.

Л. 24–28.

17 декабря 1941 г.

Я более полутора месяцев провел в тюрьме. Это время дало мне возможность пересмотреть всю мою жизнь. Я увидел ошибки, промахи, искривления, которые я сделал. О них и напишу, в них я раскаиваюсь. Но об этом немного ниже.

Мне почти 56 лет. Я творчески сложился и определился как личность задолго до революции.

Время до революции имело в моем росте в области научной мысли и искусства много положительных, но и отрицательных сторон.

Как творческая личность я был в основном проникнут идеалистическими тенденциями. В области искусства имел уклон к символизму и эстетизму.

Большинство моих работ напечатанных и постановок, сделанных в театре до Революции, были построены на этой идеалистической и условно-символистической основе.

С этим багажом, занимая в искусстве и в науке об искусстве левый фланг, я вошел в слагавшийся Советский строй.

Я не был подготовлен к принятию Революции. Я, встреченный Советским строем открыто и доверчиво, не имел четких и твердых положений, которые бы меня полностью определяли как советского человека.

В начале 20-х годов, в 23, 24 году я начинаю работу над собой с тем, чтоб в 26 году, занимая ответственное место в руководстве в МХАТе, казаться человеком, который понял бы все значение реализма и стал бы себе отдавать ясный отчет: в чем основа в миросозерцании и художественном творчестве диалектического материализма.

Постепенно я стал творчески и как художник-общественник перестраиваться, в результате чего явились мои книги, статьи и брошюры и мои постановки и курсы лекций, построенные на четкой основе диалектического материализма. За эти работы и постановки я был отмечен Правительством, удостоившим меня званий и ордена. Три последних книги: Работа режиссера, Режиссура и методика ее преподавания и Творческие проблемы режиссуры были рекомендованы Учеными советами Всесоюзного Комитета по делам искусств и Наркомпросами Республики.

Да, эти книги и некоторые другие, мои постановки правильно были учтены как этапы моей работы над усвоением основ советской культуры, но оставалось еще в миросозерцании и в поведении много хвостов от досоветского периода моей личности.

В Художественном театре, занимая положение фактического художественного руководителя театром, хотя я по должности был заместителем сначала К.С. Станиславского, а затем, вплоть до моего ареста, заместителем Вл.И. Немировича-Данченко, я был связан в своей деятельности с молодым и с середняком и со стариками МХАТа, а в практических вопросах руководства с руководителями Комитета по делам искусства. Что бы я хотел отметить как ошибки и промахи в этой области моей деятельности?

До переноса почти каждого вопроса в практику театра он предварительно долго обсуждается в МХАТе. Прежде всего, он проходит круги стариков и тех членов Совета середняков, которые имеют звания народных СССР. В обсуждении во-

просов художественной политики я внутренне был всегда или, во всяком случае, в большей части своих высказываний не только критиком, но и человеком, имевшим раздражение на принимаемые решения и установки Правительственными органами, которые, на мой взгляд, снижали искусство. Для меня Александр Герасимов как композитор, Погодин, Афиногенов, Арбузов как драматурги, встречавшие поддержку, даже выдвигаемые правительственными органами, были работниками, на мой взгляд, мало двигавшими советскую культуру, и не учитывал, что в оценке их правительством подчеркивался смысл того творческого жанра, который нужен для широких масс нашего зрителя.

В обсуждениях В.И. Качалов, О.Л. Книппер-Чехова, А.К. Тарасова, Л.М. Леонидов, Б.Г. Добронравов вместе со мной, резко и стараясь ужалить, обсуждали и готовили к общим суждениям эти вопросы. В своих выступлениях я был почти всегда корректен, но внутренне меня наполняли те мысли, которые, умея говорить, я сообщал аудитории, внося дух скептицизма и осуждения.

Дома я почти никого не принимал, вся моя жизнь в основном протекала в театре и в институте. И вот в театре, наряду с изложенным выше, я бывал многократно свидетелем того, как на репетициях, в перерывах, на заседаниях, на спектаклях талантливейшие представители нашей труппы с остротой, свойственной большим артистам, иногда тут же выдумывая или приготавливая для товарищей, изображали и рассказывали шаржи и анекдоты, исполняя их под знаком злой критики, дискредитации и осуждения из области советского быта или театральной политики.

Это было всегда талантливо, но по своим задачам дискредитировать, срывать дисциплину – недостойно людей, как я, отмеченных Правительством и Партией орденами и званиями.

А это все крупнейшие артисты нашей труппы, как народные и заслуженные артисты, например Б.Н. Ливанов, Станицын, Массальский, Блинников, Ларгин и другие.

Наконец. Четырнадцатого ночью в октябре со мной сделался приступ грудной жабы. На протяжении с мая месяца это был третий припадок. Два первых сопровождались параличом движений и речи. Я слег, врачи не позволяли двигаться. Но я руководил планом эвакуации театра, его личным составом и материальной частью. Мне сообщали, что при отправке Москвин уехал в Саратов стоя, Михоэлс, бросив чемодан, тоже стоя, некоторые наши крупные актеры ехали в теплушках.

В тот момент, когда вся страна была напряжена, жила под знаком смертельной опасности и лишений, причиненных немцами, я ждал, что мне предоставят условия эвакуации, сохраняющие мой покой. Теперь я вижу и сознаю ту вылезшую из меня старую, гнилую тенденцию требовать к себе внимания не вовремя, не отвечая на общий подъем, невзирая на ясный донельзя, простой и великий акт патриотизма советского народа, отдававшего свою жизнь, кровь, шедшего на бой, требовать для себя лежачее место, нормальные условия посадки, когда под Москвой рвались и разрушали целые здания немецкие бомбы.

Я мог умереть или не умереть и в Москве, и в поезде, в том или другом вагоне. Я осуждаю это в себе. Я утверждаю, что после проверки себя здесь в тюрьме, – это старая гниль и не достойный акт для человека, как я, столько получившего от Советской власти.

Я не знаю, сколько мне осталось жить, но горько раскаиваюсь в том, что я сделал, что привело меня в тюрьму, я уверен, что вся моя жизнь станет в личной, общественной и художественной сферах четкой, не вихляющей, с вырванным жалом посмеивания и злости на неудачи и промахи. Я нашел в себе силы осудить этот замаскированный остаток идеализма, досоветского индивидуализма, неумения понять рабоче-крестьянские массы и со всей решительностью до конца, полностью принять участие в строительстве советской культуры.

Вас. Сахновский

Автограф.

Л. 31–39.

8

Мои показания

19 декабря 1941 г.

Моя антисоветская деятельность за время существования советской власти выразилась в следующем.

Я потомственный дворянин. Воспитался я в среде, далекой от идеологии Советской власти. Поэтому, когда наступил 1917 г., я встретил Революцию, имея в себе неприятие ее и враждебность к ней. Целую цепь мероприятий и решений Советской власти я не принимал, критиковал и осуждал.

В своей работе я, не усвоив марксистский метод и не принимая во многом идеологии рабоче-крестьянского правительства, осуждал и критиковал распоряжения и директивы Правительства.

Я осуждал во время политических процессов решения, касающиеся вредителей и «общими» фразами выражал свое несочувствие и несогласие, не вскрывая своих антисоветских взглядов по этим вопросам.

Не выработываясь в полноценного советского деятеля и имея в себе черты и хвосты своего происхождения, воспитания и идеологии, сложившейся до Революции, и в следующие годы не принимал полностью развития и укрепления Советского строя. Я осуждал ряд мероприятий в колхозном строительстве, в вопросах художественной политики, политики по отношению к интеллигенции, ученым и мастерам искусства.

Когда началась война с Германией, я осуждал деятельность командного состава армии, полагая, что не достаточно на высоте начальствующий состав действующей армии. Я считал, что делаются промахи в том, когда, не закончив уборку зерновых, отрывают население для ополчения.

Когда началась осада Москвы, я полагал, что необходимо в отношении ко мне и моему здоровью соблюдение тех же мер, что и по отношению к эвакуации академиков. Поскольку мне этих условий не предоставлялось, я медлил с отъездом.

Допросил: Нач. 1-го отдела 3-го Управления НКВД СССР

Майор Госуд. Безопасности

Бененсон

Автограф.

Л. 29–30.

«УТВЕРЖДАЮ»
НАЧ. СЛЕДЧАСТИ 3 УПР. НКВД СССР
Майор Государств. Безопасности
*Эсаулов*⁴³⁸
21 января 1942 г.

ПОСТАНОВЛЕНИЕ
(О предъявлении обвинения)

Москва, 21 января 1942 года.

Я, Нач. отделения Следчасти 3 Управления НКВД СССР⁴³⁹ – Ст. Лейтенант Государственной Безопасности МИЛИЦЫН, рассмотрев следственный материал по делу № 3458 и приняв во внимание, что САХНОВСКИЙ Василий Григорьевич достаточно избличается в том, что, будучи антисоветски настроенным, вел антисоветскую агитацию, отказался эвакуироваться из г. Москвы, –

ПОСТАНОВИЛ:

Руководствуясь ст. 128 и 129 УПК РСФСР, привлечь САХНОВСКОГО Василия Григорьевича в качества обвиняемого по ст. 58 п. 10 ч. II⁴⁴⁰, 58-11⁴⁴¹ УК РСФСР, о чем объявить обвиняемому под расписку в настоящем постановлении.

Копию настоящего постановления, в порядке ст. 146 УПК РСФСР, направить Прокурору.

НАЧ. ОТДЕЛЕНИЯ СЛЕДЧАСТИ 3 УПР. НКВД СССР
Ст. Лейтенант Государственной Безопасности

Милицын

Настоящее постановление мне объявлено 22 января 1942 г.

Вас. Сахновский

Подписанный маш. текст.

Л. 40.

Протокол допроса

23 января 1942 г.

Допрос начат в 13 ч. 35 мин.

Окончен в [пропуск]

Вопрос: Вам предъявлено обвинение. Оно вам понятно?

Ответ: Предъявленное обвинение мне понятно.

Вопрос: Признаете ли Вы себя виновным в предъявленном вам обвинении?

Ответ: В предъявленном обвинении виновным себя признаю.

Вопрос: Расскажите подробно о своих преступлениях.

Ответ: Мои преступления заключаются в том, что я враждебно относился к Октябрьской Социалистической Революции. Я воспитывался в дореволюционный период в среде, далекой от идеологии Советской власти. Поэтому в первые годы революции я враждебно воспринимал мероприятия, проводимые Советским Правительством и ВКП (б).

Я должен заявить, что в ходе строительства социализма, проведения широкой демократии, большой созидательной работы в искусстве, все это не могло пройти мимо меня, и постепенно встал в советскую действительность и принимал активное участие в проведении мероприятий Советского Правительства в области искусства. Но мое прошлое, воспитание в чуждой Советской власти среде сказывалось на моих взглядах. Я в разговорах с сотрудниками Московского Художественного театра иногда высказывал свои антисоветские взгляды по ряду вопросов политики ВКП (б) и Советского Правительства. Так, например, я высказывался против арестов ряда научных работников и работников искусства, обвиняя Советское правительство в необоснованных арестах, заведомо не зная о причинах ареста того или другого лица.

С момента нападения гитлеровской армии на СССР я выражал недовольство командованием [частей – *вписано сверху*] Красной Армии, заявляя, что оно малокультурно и не обеспечивает должного руководства армией. Всех своих антисоветских высказываний я не помню.

Вопрос: Кому конкретно вы высказывали свои антисоветские взгляды?

Ответ: Кому конкретно и что именно высказывал, я не помню.

Записано с моих слов верно и мною прочитано.

Вас. Сахновский

Вставленному слову «частей» верить⁴⁴².

Вас. Сахновский

Допросил

НАЧ. ОТДЕЛЕНИЯ СЛЕДЧАСТИ 3 УПРАВЛЕНИЯ НКВД СССР

Ст. лейтенант Госбезопасности

Милицын

Автограф.

Л. 40.

11

«УТВЕРЖДАЮ»

НАЧ. 3 УПРАВЛ. НКВД СССР

Ст. майор Госуд. Безопасности

Горлинский

Согласен

Прокурор отд. по с/д Прок. СССР

[*Нрзб.*]

23. I. 1942 г.

ПОСТАНОВЛЕНИЕ
(О продлении срока следствия)

Москва, 21 января 1942 г.

Я, Нач. отделения Следчасти 3 Управления НКВД СССР ст. лейт. Государственной Безопасности Милицын, рассмотрел следственный материал по обвинению

САХНОВСКОГО Василия Григорьевича в преступлениях, предусмотренных ст. 58 п. 10 ч. II и 58 п. 11 УК РСФСР, –

НАШЕЛ:

САХНОВСКИЙ арестован 4 ноября 1941 года за отказ эвакуироваться из Москвы, кроме того, высказывал антисоветские настроения.

В процессе следствия САХНОВСКИЙ виновным себя признал частично.

Дело получено 19 января 1942 года из г. Саратова*.

Учитывая, что по делу требуется продолжать допросы САХНОВСКОГО с целью выявления его антисоветской агитации, а срок следствия истек.

ПОСТАНОВИЛ:

Возбудить ходатайство перед Прокурором Союза ССР о продлении срока ведения следствия и содержания под стражей на один месяц, т.е. до 20 февраля 1942 г.

НАЧ. ОТДЕЛЕНИЯ СЛЕДЧАСТИ 3 УПР. НКВД СССР

Ст. Лейтенант Государственной Безопасности

Милицын

«СОГЛАСЕН»: НАЧ. СЛЕДЧАСТИ 3 УПР. НКВД СССР

Майор Государственной Безопасности

Эсаулов

Подписанный маш. текст.

Л. 42.

12

ПРОТОКОЛ

об окончании следствия

1942 года февраля 19 дня Я, следователь Следственной части НКВД СССР ст. лейт. Госбезопасности Милицын, рассмотрел следственное дело за № 3458 по обвинению Сахновского Василия Григорьевича в преступлениях, предусмотренных ст. 58 п. 10 ч. II и 58 п. 11 УК РСФСР.

Признав предварительное следствие законченным, а добытые данные достаточными для предания суду, руководствуясь ст. 206 УПК, объявил об этом обвиняемому, предъявил для ознакомления все производство по делу и спросил – желает ли обвиняемый чем-либо дополнить следствие.

Обвиняемый Сахновский Василий Григорьевич, ознакомившись с материалами следственного дела, заявил, что с делом, состоящим из 42 страниц, ознакомился. Добавить по делу ничего не имеет. Показания свои подтверждает.

Подпись обвиняемого

Вас. Сахновский

Следователь следственной части НКВД СССР

Милицын

Заполненный и подписанный

типографский бланк.

Л. 45.

* Фраза подчеркнута такими же синими чернилами, как и виза прокурора.

«УТВЕРЖДАЮ»

НАЧАЛЬНИК 3 УПРАВЛЕНИЯ НКВД СССР
СТ. МАЙОР ГОСУДАРСТВ. БЕЗОПАСНОСТИ

Горлинский

22 февраля 1942 г.

ОБВИНИТЕЛЬНОЕ ЗАКЛЮЧЕНИЕ

По следственному делу № 3458
по обвинению САХНОВСКОГО Василия Григорьевича
в преступлениях, предусмотренных
ст. 58 п. 10 ч. II и 58 п. 11 УК РСФСР

В НКВД СССР поступили данные о том, что САХНОВСКИЙ В.Г. высказывает антисоветские настроения, ждет прихода немцев и по этой причине отказался от эвакуации из Москвы. На основании этих данных САХНОВСКИЙ 4 ноября 1941 года был арестован и привлечен к следствию.

Следствием установлено, что САХНОВСКИЙ высказывал среди своего окружения антисоветские взгляды по ряду вопросов политики ВКП (б) и Советского правительства.

После вероломного нападения Германии на СССР клеветал на командный состав Красной армии, приписывая ему вину в неудачах на фронте (л. д. 41).

Эвакуироваться из Москвы САХНОВСКИЙ отказался.

Допрошенный по делу САХНОВСКИЙ признал себя виновным в высказывании антисоветских настроений. Отказ от эвакуации из Москвы объясняет своим болезненным состоянием здоровья.

На основании изложенного, САХНОВСКИЙ Василий Григорьевич, 1886 года рождения, уроженец Смоленской области, ст. Дорогобуж, русский, гр-н СССР, беспартийный, народный артист РСФСР до ареста работал зам. художественного руководителя МХАТ Союза ССР им. Горького – обвиняется в том, что среди своего окружения вел антисоветскую агитацию и клеветал на командный состав Красной Армии, отказался эвакуироваться из Москвы, т.е. в преступлениях, предусмотренных ст. 58 п. 10 ч. II и 58 п. 11 УК РСФСР.

Признав предварительное следствие законченным, а добытые данные достаточными для предания суду, руководствуясь ст. 208 УПК РСФСР и приказом НКВД СССР № 001613 от 21 ноября 1941 года, дело по обвинению САХНОВСКОГО Василия Григорьевича передать на рассмотрение Особого Совещания при Народном Комиссаре Внутренних дел Союза ССР⁴⁴³.

Мерой наказания определить высылку в Казахстан сроком на 5 лет.

НАЧ. ОТД-НИЯ СЛЕДЧАСТИ 3 УПР. НКВД СССР
СТ. ЛЕЙТЕНАНТ ГОСУД. БЕЗОПАСНОСТИ:

Милицын

СОГЛАСЕН: НАЧ. СЛЕДЧАСТИ 3 УПРАВЛЕНИЯ НКВД СССР
МАЙОР ГОСУДАРСТВ. БЕЗОПАСНОСТИ:

Эсаулов

Обвинительное заключение составлено 21 февраля 1942 г. в г. Москве.
Справка: 1) САХНОВСКИЙ арестован 4 ноября 1941 г. и содержится во Внутренней Тюремной НКВД СССР.

2) Вещественных доказательств по делу нет.
НАЧ. ОТД-НИИ СЛЕДЧАСТИ 3 УПР. НКВД СССР
СТ. ЛЕЙТЕНАНТ ГОСУД. БЕЗОПАСНОСТИ:

Милицын

Дело внести на Ос. Сов.

М. Суда [нрзб.]

21/III-42 г.

Ст. 58-11 УК РСФСР исключить. В остальной части обвинительное заключение подтверждаю.

Прокурор отд. по спецделам Прок. СССР

[Нрзб.]

15/III-42 г.

Подписанный маш. текст.

Л. 46–47.

14

ВЫПИСКА ИЗ ПРОТОКОЛА № 18-м

Особого Совещания при Народном комиссаре Внутренних дел СССР от 25 марта 1942 г.

СЛУШАЛИ:

604. Дело № 3458 / Следчасть 3 Управления НКВД СССР, по обв. САХНОВСКОГО Василия Григорьевича, 1886 г.р., ур. гор. Дорогобуж, русский, гр. СССР.

ПОСТАНОВИЛИ:

Сахновского Василия Григорьевича за антисоветскую агитацию выслать из гор. Москвы с запрещением проживать в режимных местностях Союза ССР сроком на ПЯТЬ лет, считая срок с 4-го ноября 1941 г.

Место ссылки определить – Казахстан.

Нач. Секретариата Особого Совещания при Народном Комиссаре Внутренних Дел СССР

[Нрзб.]

С постановлением Особого Совещания НКВД ознакомился.

Сахновский

9 мая 1942 г.

Заполненный и подписанный
типографский бланк.

Л. 47а.

«УТВЕРЖДАЮ»

ЗАМ. НАРКОМА ВНУТРЕННИХ ДЕЛ СССР

Комиссар Гос. Безопасности 3 р-га *Меркулов*⁴⁴⁴

23 декабря 1942 г.

Т. Иванов.

[Внести] в протокол О.С. от 23 /XI⁴⁴⁵

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

По материалам архивно-следственного дела на САХНОВСКОГО Василия Григорьевича, быв. заместителя художественного руководителя МХАТ Союза ССР им. М. Горького

Гор. Москва, 1942 года, декабря месяца 23 дня.

Я, оперуполномоченный 1 отделения 2 отдела 3 Управления НКВД СССР – Ст. лейтенант Гос. Безопасности – Сысоев⁴⁴⁶, рассмотрев материалы в отношении САХНОВСКОГО Василия Григорьевича, 1880⁴⁴⁷ года рождения, урож. быв. Смоленской губ, ст. Дорогобуж, гр-на СССР, русского, беспартийного, ранее проживавшего – Москва, Пушкинская ул., д. 4/2, кв. 21.

НАШЕЛ:

САХНОВСКИЙ В.Г. был арестован 4-го ноября 1941 года на основании поступивших агентурных данных о том, что он является антисоветски настроенным, ожидает прихода немцев и по этой причине категорически отказался от предложенной ему эвакуации из Москвы. Обвинение предъявлено по ст. 58-10 ч. II и 58-11 УК РСФСР.

На следствии САХНОВСКИЙ признался в том, что являлся антисоветски настроенным, с антисоветских позиций критиковал мероприятия Советского правительства в области колхозного строительства.

САХНОВСКИЙ также показал, что после нападения гитлеровской Германии на СССР он осуждал деятельность высшего командного состава Красной армии, заявляя, что временные неудачи Красной армии являются следствием неправильного руководства военными операциями со стороны высшего командования.

На основании изложенного, дело по обвинению САХНОВСКОГО было рассмотрено Особым Совещанием НКВД СССР от 25/III-42 г., решением которого САХНОВСКИЙ осужден к 5 годам высылки в Казахстан.

Учитывая, что САХНОВСКИЙ является крупным режиссером и специалистом в области театрального искусства, в своей прошлой антисоветской деятельности на следствии искренне раскаялся, а также принимая во внимание ходатайство Народного артиста Союза ССР В.И. Немировича-Данченко об освобождении САХНОВСКОГО из-под стражи⁴⁴⁸, –

ПОЛАГАЛ БЫ:

Дело на САХНОВСКОГО Василия Григорьевича представить на рассмотрение Особого Совещания НКВД СССР на предмет отмены решения Особого Совещания от 25/III-42 г. и прекращения дела с освобождением САХНОВСКОГО из ссылки.

ОПЕР. УПОЛН. 1 ОТД. 2 ОТДЕЛА 3 УПР. НКВД СССР

Ст. лейтенант Гос. Безопасности

Сысоев

НАЧАЛЬНИК 2 ОТДЕЛА 3 УПР. НКВД СССР

Майор Гос. Безопасности

Ильин

СОГЛАСЕН: ЗАМ. НАЧАЛЬНИКА 3 УПРАВЛЕНИЯ НКВД

Майор Гос. Безопасности

*Илюшин*⁴⁴⁹

СОГЛАСЕН: Прокурор отдела по спецделам Прок. СССР

[*Нрзб.*]

23 /ХП 42 г.

Подписанный маш. текст.

Л. 49–49об.

16

ВЫПИСКА ИЗ ПРОТОКОЛА № 102-м

Особого Совещания при Народном Комиссаре Внутренних дел СССР от 23 декабря 1942 г.

СЛУШАЛИ:

65. Дело № 3 Управления НКВД СССР по обв. САХНОВСКОГО Василия Григорьевича 1880 г. р. ур. Смоленской губ., русский, гр-на СССР, б/парт. Осужден Особым Совещанием при НКВД СССР 25/ III-1942 г. к 5-ти годам высылки в Казахстан.

ПОСТАНОВИЛИ:

Постановление Особого Совещания при НКВД СССР от 25-го марта 1942 г. ОТМЕНИТЬ, делопроизводство ПРЕКРАТИТЬ, САХНОВСКОГО Василия Григорьевича от высылки ОСВОБОДИТЬ.

Нач. Секретариата Особого Совещания

При Народном комиссаре Внутренних Дел СССР

Сутушкина

Маш. копия.

Л. 50.

КОММЕНТАРИИ

Вступительная статья

- 1 *Сахновский В.Г.* Письма из ссылки / Публ. и подгот. текста М.Н. Бубновой; вступ. статья О.М. Фельдмана; коммент. М.Н. Бубновой и О.М. Фельдмана // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века / Ред.-сост. В.В. Иванов. М., 2009. Вып. 4. С. 371–436. Далее Мнемозина. 2009.
- 2 *Сахновский В.Г.* Автобиография // Актеры и режиссеры. М., 1928. С. 55–56. Несмотря на тесные семейные и личные отношения, дядя не разделял модернистские театральные взгляды своего племянника. Так, 9 мая 1916 г. он записал в дневнике: «<...> приходил Вася; на мой взгляд, его понятия о задачах театра совсем извращенные» (*Орешиников А.В.* Дневник. 1915–1933 / Отв. ред. П.Г. Гайдуков: В 2 кн. М., 2010. Кн. 1. С. 67).
- 3 Там же. С. 56.
- 4 Мужская прогимназия была открыта в Дорогобуже только в 1907 г. и преобразована в полную гимназию в 1914 г.
- 5 *Фаворский Владимир Андреевич* (1886–1964) – художник, мастер ксилографии и книжной графики, искусствовед, сценограф, живописец-монументалист. В 1905 г. окончил 5-ю московскую классическую гимназию и поступил на экономический факультет Мюнхенского университета, откуда вскоре ушел. С 1906 по 1907 г. учился в частной академии профессора Шимона Холлоши в Мюнхене, параллельно слушал курс Карла Фолля по истории искусства на философском факультете Мюнхенского университета. С 1907 по 1913 г. учился в Московском университете на искусствоведческом отделении историко-филологического факультета.
- 6 *Шик Михаил Владимирович* (1887–1937) – священнослужитель. Сын богатого еврейского коммерсанта, товарищ Сахновского по гимназии; в 1912 г. окончил историко-филологическое отделение Московского университета; вместе с друзьями по университету, Вернадским и другими, создал историко-философский кружок. В 1918 г. принял православие. В 1925 г. рукоположен в диаконы. Многократно арестовывался и ссылался. В 1937 г. был расстрелян на Бутовском полигоне в один день с десятками других священнослужителей.
- 7 *Вольф Вильгельм (Виктор) Юльевич* (1886–1938) – товарищ Сахновского по гимназии, юрист. Расстрелян.
- 8 *Вернадский Г.* Из воспоминаний // Новый журнал. Нью-Йорк, 1970. № 100. С. 196.
- 9 Там же. С. 197.
- 10 *Марков П.А.* О Василии Григорьевиче Сахновском // Марков П.А. О театре: В 4 т. М., 1977. Т. 4. С. 536–537 (далее *Марков*. Т. 4).
- 11 *Сахновский В.Г.* Автобиография. С. 57.
- 12 Там же.
- 13 *Сахновский В.Г.* Личный листок научного работника. 1924. Машинопись. Автограф. – РГАЛИ. Ф. 596. Оп. 1. Ед. хр. 100.
- 14 См.: Личное дело Василия Сахновского. Императорский Московский университет. Типограф. текст. Автограф. – ЦИАМ. Ф. 418. Оп. 319. Ед. хр. 1199.
- 15 *Белый Андрей.* Воспоминания о Блоке / Подгот. текста, вступ. статья и коммент. С.И. Пискуновой. М., 1995. С. 313.
- 16 *Сахновский В.Г.* Автобиография. С. 57.
- 17 Там же. С. 58.

- 18 См.: Ф.Ф. Комиссаржевский – В.Г. Сахновскому. [Весна–лето 1918 г.] // Мнемозина. 2009. С. 334–336.
- 19 *Марков П.А.* Книга воспоминаний. М., 1983. С. 133 (далее *Марков.* 1983).
- 20 Там же. С. 59.
- 21 В.Г. Сахновский – З.К. Томилиной. 27 июня 1917 г. Автограф. – Семейный архив Сахновских.
- 22 В.Г. Сахновский – З.К. Томилиной. 28 июля 1917 г. Автограф. – Семейный архив Сахновских.
- 23 В.Г. Сахновский – З.К. Томилиной. 1 июля 1917 г. Автограф. – Семейный архив Сахновских.
- 24 Об обстоятельствах ухода Ф.Ф. Комиссаржевского и последующих событиях см.: Горестный эпистолярый. Письма Ф.Ф. Комиссаржевского В.Г. Сахновскому, О.Д. Каме-невой, А.В. Луначарскому и др. 1915–1919 / Публ., вступ. статья и коммент. В.В. Иванова // Мнемозина. 2009. С. 324–351.
- 25 Задачи и цели 1-го Государственного показательного театра в Москве (Беседа с В.Г. Сахновским) // Вестник театра. М., 1919. № 37. 14–19 окт. С. 11.
- 26 Мнение В.Г. Сахновского // Зрелища. 1922. № 2. 5–10 сент. С. 14.
- 27 Там же.
- 28 Постановление Совнаркома РСФСР о сети государственных театров, цирков, теат-ральных студий и школ от 7 августа 1925 года. Маш. копия. – РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 59. Л. 208. Опубликовано в кн.: Советский театр: Документы и материалы. 1921–1926 / Глав. ред. А.З. Юфит. Л., 1975. С. 34.
- 29 *Сахновский В.Г.* Автобиография. С. 62.
- 30 Неизвестный театральный манифест: Сахновский В.Г. Театральное скитальчество / Публ., вступ. статья и коммент. В.В. Иванова // Мнемозина. 2009. С. 240.
- 31 *Марков.* 1983. С. 284–285.
- 32 В.Г. Сахновский – З.К. Сахновской-Томилиной. 4 августа 1925 г. Автограф. – Музей МХАТ. А № 16162/14.
- 33 *Марков.* 1983. С. 285.
- 34 *Марков.* Т. 4. С. 535.
- 35 Там же.
- 36 *Булгаков М.А.* Собрание сочинений: В 8 т. / Сост., подгот. текстов, статья от составите-ля В.И. Лосева. СПб., 2002. Т. 1. С. 487.
- 37 См.: *Сахновский В.Г.* Работа над спектаклем «Мертвые души» // Сахновский В.Г. Работа режиссера. М.; Л., 1937. С. 201–277; *Смелянский А.* Михаил Булгаков в Художествен-ном театре. М., 1986. С. 202–253; *Строева М.Н.* Режиссерские уроки Станиславского. 1917–1938. М., 1977. С. 296–317.
- 38 *Марков.* Т. 4. С. 538.
- 39 Там же. С. 529.
- 40 Музей МХАТ. КП 5314/35.
- 41 См.: *Радищева О.А.* Станиславский и Немирович-Данченко: История театральные от-чаяний. 1917–1938. М., 1999. С. 336–339 (далее *Радищева*).
- 42 *Немирович-Данченко Вл.И.* Творческое наследие: В 4 т. / Сост., ред., коммент. И.Н. Со-ловьева. М., 2003. Т. 3. С. 432 (далее *Немирович-Данченко.* Т. 3).
- 43 Цит. по: *Жирнов Е.* Очень несвоевременное письмо // Коммерсантъ – Власть. 2001. № 44. 6 нояб. С. 51–52.
- 44 Там же.

- 45 *Немирович-Данченко В.И.* Творческое наследие: В 4 т. / Сост., ред., коммент. И.Н. Соловьева. М., 2003. Т. 4. С. 432 (далее *Немирович-Данченко. Т. 4*).

1

- 46 *Юрьев Юрий Михайлович* (1872–1948) – артист Александринского театра с 1893 по 1948 г., с 1922 по 1928 г. – художественный руководитель.

2

- 47 «*Бесприданница*» А.Н. Островского фигурировала в репертуарных планах МХАТа во второй половине 1920-х гг. В 1929 г. Сахновский принимал участие в репетициях. Поставлена так и не была.
- 48 «*Прометей*» Эсхила репетировался с 19 марта 1925 г. по 18 января 1927 г., но, несмотря на огромную работу актеров во главе с В.И. Качаловым, а также режиссера В.С. Смышляева, постановка осталась незавершенной. Попытка обновить искусство МХАТа с помощью античной трагедии оказалась неудачной.
- 49 *Лужский (наст. фам. Калужский) Василий Васильевич* (1869–1931) – актер и режиссер, в МХТ с основания театра до конца жизни. В 1926 г. исполнял обязанности директора МХАТа. Сохранились два его коротких письма В.Г. Сахновскому – от 12 мая и 2 июня 1926 г. (Музей МХАТ. А № 8511, 8512), в которых идет речь о встрече, которая несколько раз переносилась по причине занятости Лужского.

5

- 50 *Федотов Иван Сергеевич* (1881–1951) – живописец, театральный художник. Входил в объединение «Бубновый валет». Оформил ряд спектаклей Сахновского в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской (1924–1925).
- 51 *Малютин Иван Андреевич* (1889–1932) – живописец, театральный художник. Входил в объединение «Бубновый валет», затем в Общество московских художников (ОМХ). Лучшими декорациями Малютина стали работы, выполненные для оперных спектаклей Ф.Ф. Комиссаржевского (Опера Зимина, Театр ХПСРО).
- 52 *Осьмеркин (точнее, Осмеркин) Александр Александрович* (1892–1953) – живописец, представитель группы «Бубновый валет».
- 53 *Фильм* В.Г. Сахновского «Крестовик» был снят в 1926 г. в жанре драмы и посвящен борьбе с кулаками в одном из северных сел в «восстановительный период». Не сохранился. В главной роли снялся М.С. Нароков.
- 54 *Анненков Юрий Павлович* (1889–1974) – художник театра, живописец, график, поэт, писатель, режиссер. В Театре им. В.Ф. Комиссаржевской оформил три спектакля, поставленные Сахновским: «Скверный анекдот» по Ф.М. Достоевскому (1914), «Лулу» Ф. Ведекинда (1918) и «Красные капли» С. Обстфельдера (1919). С 1925 г. Анненков жил в Париже. См. также: «Ручаюсь за исключительный эффект» / Переписка В.Г. Сахновского и Ю.П. Анненкова. 1918–1923; публ., вступ. статья и коммент. Е.И. Струтинской // Мнемозина. 2009. С. 312–323.

7

- 55 *Комиссаров Михаил Герасимович* (1867–1929) – личный дворянин, надворный советник, публицист, землевладелец, предприниматель, меценат, один из организаторов кадет-

- ской партии. Пайщик-вкладчик МХТ, учредитель кооперативного товарищества «Московский Художественный театр» (1917), после революции работал в бухгалтерии театра.
- 56 *Николай Иванович* – возможно, имеется в виду Егоров Николай Васильевич (1873–1955) – бухгалтер по образованию и службе в Товариществе В. Алексеева (1891–1918). С 1926 г. по приглашению К.С. Станиславского в Художественном театре на руководящей административно-хозяйственной работе. В сезоне 1926/1927 г. член правления, затем член дирекции МХАТа по финансово-хозяйственным делам.
- 57 *Пушников* – зная склонность Сахновского играть с фамилиями, можно предположить, что имеется в виду А.С. Пушкин и его эротические стихи.
- 58 *...и Соловьев. Тоже был похабник.* – В ернической манере Сахновский подразумевает эротическую основу «бесплотной», высокой, надмирной философии эроса и теории Вечной женственности *В.С. Соловьева* (1853–1900).
- 59 *Рутц Мария М.* – актриса театра и кино. В сезоне 1922/1923 гг. – в труппе Московского драматического театра (б. Корш). Вслед за Сахновским вошла в воссоздаваемый Театр им. В.Ф. Комиссаржевской (1923–1925). В фильме Сахновского «Крестовик» сыграла роль Алены, снохи Вагина.
- 60 Книга В.Г. Сахновского «Театральное скитальчество» готовилась в издательстве ГАХН и была доведена до верстки. Вероятно, в силу идеологических причин ее издание в государственном издательстве стало невозможно. Известный дореволюционный издатель А.М. Кожебаткин (1884–1942) и в годы НЭПа держал маленькое издательство, но и его участие ни к чему не привело. Безуспешны были и последующие попытки. Опубликована: Неизвестный театральный манифест: Сахновский В.Г. Театральное скитальчество / Публ., вступ. статья и коммент. В.В. Иванова // Мнемозина. 2009. С. 180–277.

8

- 61 Бывший актер *Михаил Иванович Комаров* (1874–1950-е) заведовал Научной театральной библиотекой РТО (1920–1926).
- 62 *Клейнер Исидор Михайлович* (1896–1971) – театровед, драматург. Автор монографии «Драматургия Сухова-Кобылина» (М., 1961).

9

- 63 *Бахрушин Алексей Александрович* (1865–1929) – купец, меценат, собиратель театральной старины, создатель частного литературно-театрального музея.
- 64 *Прыгунов Михаил Данилович* (1889–1934) – историк театра, педагог, сотрудник ГЦТМ им. А.А.Бахрушина (1924–1933).
- 65 *Волконский (наст. фам. Муравьев) Николай Осипович* (1890–1948) – режиссер, театральный деятель. Работал в театре им. В.Ф. Комиссаржевской (1914–1918). Вместе с Сахновским руководил этим театром (1924–1925). С 1919 по 1931 г. служил в Малом театре.

10

- 66 «Смерть Тарелкина» Сахновский репетировал с 19 сентября по 28 октября 1926 г. Репертуарно-художественная коллегия МХАТа на заседании 28 октября постановила: «Считаясь с тем, что артисты, которые должны исполнять главные роли в пьесе, сомневаются в ее успехе, а также с тем, что по целому ряду соображений включение

- в репертуар МХАТ такой мрачной и далекой от современной жизни пьесы в данный момент представляется нежелательным, прекратить работы по “Смерти Тарелкина”» (цит. по: Марков. 1976. С. 546–547). Идеологический мотив прекращения репетиций позже был поставлен под сомнение К.С. Станиславским. Протокол заседания той же коллегии от 2 марта 1927 г. зафиксировал его слова: “Смерть Тарелкина” отменила не Коллегия, а, как это ни грустно признаться, сами актеры. По прошествии некоторого времени те же актеры стали вспоминать “Смерть Тарелкина”, и теперь я не сомневаюсь, что эта пьеса в ближайшем будущем встанет у нас на очередь» (Там же. С. 556).
- 67 Премьера «Унтиловска» состоялась 17 февраля 1928 г. Режиссер В.Г. Сахновский. Художественный руководитель К.С. Станиславский.
- 68 *Высший совет и Репертуарно-художественная коллегия* были учреждены 3 октября 1925 г. как высшие органы управления МХАТа. Председатель Высшего совета – К.С. Станиславский, члены – И.М. Москвин, В.И. Качалов, А.М. Леонидов; секретарь – Н.А. Подгорный. Председатель Репертуарно-художественной коллегии – П.А. Марков. Члены – В.В. Лужский, М.М. Тарханов, Н.П. Баталов, Б.И. Вершилов, Н.М. Горчаков, Ю.А. Завадский, Е.В. Калужский, М.И. Прудкин, И.Я. Судаков.

11

- 69 К.С. Станиславский и А.М. Леонидов готовили «*Плоды просвещения*» еще в преддверии зарубежных гастролей МХАТа. Репетиции шли с 12 октября 1921 по 17 мая 1922 г. Работа была прервана в связи с отъездом театра на зарубежные гастроли. К.С. Станиславский вернулся к пьесе осенью 1927 г. в связи со столетним юбилеем А.Н. Толстого (1928), предполагая и сыграть роль Звездинцева. Интерес к пьесе оживился в 1938 г. Но осуществлен был спектакль только в 1951 г. режиссером М.Н. Кедровым.
- 70 *М.В. Добужинский* сделал наброски декораций к «*Плодам просвещения*», которые показали К.С. Станиславскому неудачными (см.: *Радищева*. С. 136).
- 71 *И.И. Нивинский* подготовил макет оформления «*Плодов просвещения*» (1922).
- 72 Актер МХАТа Второго *А.А. Гейрот* получил художественное образование в Париже, был членом общества «Независимых», жил во Флоренции. Выставлялся в Берлине, Нью-Йорке, Гельсингфорсе. Вероятно, художественная практика не осталась только в прошлом, и у него был свой замысел оформления «*Плодов просвещения*».
- 73 *Телешов Николай Дмитриевич* (1867–1957) – писатель. С 1923 г. сотрудничал с архивно-музейной частью МХАТа, с 1926 г. директор музея.
- 74 С художником *Исааком Моисеевичем Рабиновичем* (1894–1961) Сахновский сотрудничал в работе над спектаклем «*Дон Карлос*» Ф. Шиллера в театре «Комедия» (б. Корш), макет которого получил золотую медаль на Международной выставке художественно-прикладного искусства в Париже (1925). Рабинович как член международного жюри не мог участвовать в конкурсе. Поэтому золотая медаль формально была присуждена театру «Комедии» (б. Корш). В 1923 г. Рабинович оформил «*Лизистрату*» Аристофана, поставленную Вл.И. Немировичем-Данченко в Музыкальной студии (Почетный диплом на той же Парижской выставке, следующая по значимости награда после Grand Prix). В 1924 г. – «*Карменита и солдат*» («*Кармен*») в Музыкальной студии. Его сотрудничество непосредственно с МХАТом началось в «*Растратчиках*» В.П. Катаева (1928) и продолжилось в «*Блокаде*» Вс.В. Иванова (1929), «*Грозе*» А.Н. Островского (1934). В 1937 г. работал над оформлением «*Бориса Годунова*» А.С. Пушкина (спектакль не был выпущен).

- 75 Оперу С.С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» Рабинович оформил в Большом театре (1927) (диплом на Международной выставке в Милане).
- 76 *Талес* – молитвенная шаль – предмет иудейского ритуала, – которую носят после достижения религиозного совершеннолетия.
- 77 *...и две работы для кинематографа.* – Рабинович вместе с А.А. Экстер и при участии Н.П. Ламановой оформлял костюмы для фильма «Аэлита» (1924) и был художником фильма «Процесс о трех миллионах» (1926) Я.А. Протазанова.
- 78 *Потом была его работа для Еврейского театра «Пурим»...* – Имеется в виду спектакль «Праздник в Касриловке» по Шолом-Алейхему, поставленный А.Д. Диким в Белорусском ГОСете (1926).
- 79 *Кюфр-глобтроттер* – огромный сундук-гардероб для путешественника.
- 80 *Симов Виктор Андреевич* (1858–1935) – театральный художник. Служил в МХТ с первого сезона и оформил 49 спектаклей начиная с «Царя Федора Иоанновича», был носителем передвижных заветов в декорационном искусстве. Отвергнутые в 1910-е и 1920-е гг., они оказались соприродны 1930-м.
- 81 В своей книге «Дневник моих встреч» Ю.П. Анненков вспоминал о том, как начиналась его совместная работа со Станиславским над «*Плодами просвещения*» в 1922 г. (Нью-Йорк, 1966. Т. 2. С. 28–29). Некоторые обстоятельства, описываемые мемуаристом, представляются вполне апокрифичными. Но сам факт работы над «Плодами просвещения» Анненковым подтверждается.

12

- 82 *Елина Елена Кузьминична* (1897–1967) – актриса. С 1916 по 1924 г. во Второй студии. С 1924 по 1963 г. во МХАТе.

13

- 83 *...мама Саня и Маруся...* – Появление на свет П.А. Маркова стоило жизни его матери А.А. Марковой, умершей в родовой горячке. Мама Саня – Александра Павловна Маркова (?–1946), младшая сестра отца, заменила детям мать; Маруся – Мария Александровна Маркова (1890–1982), сестра П.А. Маркова.
- 84 *Мажара* – в Крыму и на Северном Кавказе – большая длинная телега с решеткой из палок по бокам, запрягаемая парой лошадей или волов.
- 85 *Письмо Ваше, Пашенька, гнусовато.* – Вероятно, в несохранившемся письме П.А. Маркова речь идет о событиях, происходивших во время ленинградских гастролей МХАТа (31 мая – 30 июня 1927 г.). Марков вспоминал о том, как был приглашен на обед к Станиславскому в гостиницу «Европейскую»: «<...> я, набравшись решимости, заикнулся о том, что в последнее время, по моим впечатлениям, он явно не удовлетворен чем-то в моей работе. Он, взглянув на меня, ответил озадачившей меня фразой: “Вы – не Владимир Иванович”» (Марков. 1983. С. 285). То, что Марков и возглавляемая им Репертуарно-художественная коллегия не смогли заменить собой Немировича-Данченко и не оправдали фантастических на это надежд Станиславского, привело к тому, что 25 июня 1927 г. на совещании во МХАТе Марков заявляет о решении коллегии «в силу различных обстоятельств, прекратить свои функции и сложить с себя обязанности» (Музей МХАТ. ВЖ № 1112).
- 86 *...фактически управляться театр будет шептунами.* – Скорее всего, под «шептунами» имеются в виду Н.Е. Егоров и Н.А. Подгорный, члены дирекции МХАТа (с 28 декабря 1926 г. – правление МХАТа).

- 87 Неясное место. Летом 1927 г. (с 17 июля по 3 сентября) Станиславский отдыхал в Кисловодске.

14

- 88 *Оставил письмо, на которое Берсенов обещает завтра получить мне ответ от Чехова.* – Подробностей переговоров Сахновского с М.А. Чеховым, директором МХАТа Второго, и И.Н. Берсеновым, его помощником по административной и хозяйственной части, обнаружить не удалось. Но, учитывая, что 31 мая 1927 г. не были подписаны контракты с группой оппозиционеров, условно называемой «группой Дикого», можно предположить, что возникла необходимость творческого укрепления труппы. Однако переговоры с Сахновским, столь вяло завязывавшиеся, ни к чему не привели.
- 89 *С его приездом произойдут реформы, но какие именно – точно неизвестно.* – Необходимость реформ вытекала из того, что 24 июня 1927 г. Репертуарно-художественная коллегия сложила с себя полномочия. 7 сентября 1927 г. состоялось объединенное заседание Высшего совета с дирекцией МХАТа под председательством Станиславского, где был принят проект реорганизации, предложенный Марковым. В результате было решено расформировать не только Репертуарно-художественную коллегия, но и Высший совет. Были приняты предложения Станиславского о персональных назначениях на должности по художественной части: «по должности заместителя директора по художественной части – Л.М. Леонидов; по должности заведующего труппой и Репертуарной конторой М.М. Тарханов; по должности заведующего режиссерской частью и прессой – В.Г. Сахновский; по должности заведующего художественно-постановочной частью – В.А. Симов и заместителем его – И.Я. Гремиславский» (Марков. 1976. С. 560).
- 90 *Трушников Сергей Александрович (1886–1945) – заведующий хозяйственной частью МХАТа с 1903 по 1931 г.*
- 91 *Пока запретили «Бронепоезд», «Дядю Ваню», «Турбины».* – Сообщение Сахновского дополняют письма Ф.Н. Михальского. 11 августа 1927 г. он писал: «Вот новости из Реперткома: “Турбины” категорически не допускаются. В “Бронепоезде” необходимы поправки во всех действиях и полная переработка последнего акта. Кроме того, в Реперткоме получено предложение – допускать к исполнению Чехова. Нам они предлагают “Вишневый сад”. Но чтобы “Дяди Вани” не было в репертуаре. Мы же говорили об обеих пьесах» (цит. по: *Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. Письма 1918–1938 / Сост. И.Н. Виноградская, Е.А. Кесслер; коммент. И.Н. Виноградская, З.П. Удальцова. М., 1999. С. 729; далее Станиславский. Т. 9).* Но и после премьеры «Бронепоезда» В.И. Бäum, заведующий театральной секцией Главреперткома, писал в рецензии: «Кулак Вершинин поднимает восстание против белогвардейцев **только оттого**, что союзники белых сожгли его урожай и убили детей. Случись так, что он в гражданской войне лично пострадал бы от красных, его озлобление и “революционная” энергия изменили бы направление на все 90 градусов, – какая же после этого цена революционности этого с позволения сказать, “вождя”. Революции в спектакле нет, – сколько бы на сцене там ни палили из винтовок и даже из орудий. Ни одного момента революционного пафоса. <...> **Революция – это “страшное”**, обрушивающееся как шквал, это страдания, смерти, физическая боль. <...> Так 30 лет назад в том же театре ставили чеховские

пьесы и исторические хроники. Вот капитальнейшие, определяющие моменты спектакля. Выводы сделает сам читатель» (Вечерняя Москва. 1927. № 265. 21 нояб. С. 4).

- 92 *Хлопочем, поэтому нужно ходить в разные инстанции.* – Основные хлопоты по поводу «Бронепоезда 14-69», «Дяди Вани» и «Дней Турбиных» пали на плечи К.С. Станиславского. Его письма в коллегия Наркомпроса (5 сентября 1927 г.), А.С. Енукидзе и А.В. Луначарскому (13 сентября 1927 г.) привели к тому, что постановлением Президиума коллегии Наркомпроса от 11 октября 1927 г. было дано разрешение на «Дни Турбиных», тогда же Реперткомом был разрешен «Бронепоезд 14-69».

15

- 93 *Собственно, пьесу и текст делаю я.* – Работа Сахновского и Рабиновича над «Воскресением» Л.Н. Толстого, вероятно, не вполне удовлетворила Немировича-Данченко. 21 января 1929 г. на заседании литературной комиссии МХАТа состоялось чтение инсценировки Ф.Ф. Раскольниковца, с которой Немирович-Данченко уже был знаком и которую принял (см.: *Немирович-Данченко*. Т. 3. С. 233). Впрочем, и инсценировка Раскольниковца подверглась многократным переделкам.
- 94 *В пьесе, кроме кино, 92 роли.* – На ранних этапах работы над спектаклем предполагалось воспользоваться киноэкраном, с которого «действие должно было переходить на сцену, а со сцены снова на экран» (*Виленкин В. «Воскресение» // Московский Художественный театр: Сто лет: В 2 т. Т. 1: Спектакли и сценография*. М., 1998. С. 125).
- 95 *Рабинович тоже уже начал кряхтеть над макетом.* – В конечном итоге художником спектакля стал не И.М. Рабинович, а В.В. Дмитриев.
- 96 *Книжку мою приняла Теокинопечать.* – Неясно, о какой именно книге Сахновского идет речь. Понятно только, что из этой затеи ничего не вышло. Между 1924 и 1937 г. не было издано ни одной книги Сахновского. Между тем как список завершенных рукописей все время пополнялся. Скорее всего, речь идет о многострадальной рукописи «Театральное скитальчество».
- 97 *Морозов Ефим Семенович (1901–?)* – директор театра «Комедия» (б. Корш).

16

- 98 *Немирович мне поручил летом сделать текст «Воскресения» и мне же сценарий и монтировочные листы.* – Сохранился «Режиссерский план инсценировки романа “Воскресенье” Л.Н. Толстого», составленный Сахновским (Музей МХАТ. А № 8103).
- 99 *Экземплярский Владимир Михайлович (1889–1957)* – доктор психологии, профессор. Окончил историко-филологический факультет Московского университета. Специализировался на изучении экспериментальной психологии. Был секретарем правления Общества народных университетов. Избран академиком Государственной академии художественных наук, где организовал психологическую лабораторию. Именно в ГАХН, судя по всему, сблизился Экземплярский и Сахновский. В 1937 г. по распоряжению органов управления НКВД Москвы выслан в Челябинскую область «как член семьи осужденного». Первое время работал в с. Шатровском, с 1938 – в Челябинском государственном педагогическом институте и Институте усовершенствования учителей. Читал курс психологии студентам до 1956 г.
- 100 *...устроил мне книжку «Театральное скитальчество».* – Очередная попытка пристроить рукопись «Театральное скитальчество» оказалась неудачной.

17

- 101 *28-го я подписываю договор с Коршем на постановку и беру аванс.* – В сезоне 1928/1929 г. Сахновский поставил в театре «Комедия» (б. Корш) спектакль «Деловой человек» В. Газенклевера. Художник Д.П. Штеренберг. Премьера – 2 октября 1928 г.

18

- 102 *Самое интересное для меня – это работа над «Дядюшкиным сном»...* – В «Дядюшкином сне» О.А. Книппер-Чехова играла Марью Александровну Москалеву.
- 103 *Коренева Лидия Михайловна (1885–1982)* – артистка. В труппе МХАТа служила с 1904 по 1958 г. «Актерская возбудимость Кореневой пленяла на сцене, но в жизни те же свойства сделали ее – по слову В.В. Шверубовича – самой капризной актрисой в истории МХТ» (*Соловьева И.* Коренева Лидия Михайловна // Московский Художественный театр: Сто лет. Т. 2. С. 94). В «Дядюшкином сне» играла роль Зинаиды Афанасьевны Москалевой.
- 104 *Котлубай (урожд. Шпитальская) Ксения Ивановна (1890–1931)* – актриса и режиссер. Ученица Вахтангова по Мансуровской и Третьей студиям (1914–1922). Вела работу с актерами в постановке «Принцессы Турандот». С 1922 г. режиссер МХАТа и Музыкального театра им. Вл.И. Немировича-Данченко. Вела репетиции «Дядюшкиного сна».
- 105 *Сахновский ушел в «Бесприданницу»...* – Работа над «Бесприданницей» А.Н. Островского, включенной в репертуарные планы театра в 1926 г., не была завершена.
- 106 *Ушел Лужский...* – Участие В.В. Лужского в репетициях «Дядюшкиного сна» было эпизодическим и не нашло отражения в афише.
- 107 *Теперь немного управляет в колею Вл.Ив.* – Сахновский по складу своего режиссерского дарования тяготел к фантазмагории, несвойственной Художественному театру. Вл.И. Немирович-Данченко, вступивший в работу на последней стадии, смог найти необходимое равновесие между устремлениями Сахновского и умениями актеров МХАТа.
- 108 *Сдали «Дядюшкин сон».* – Премьера «Дядюшкиного сна» состоялась 2 декабря 1929 г.

19

- 109 *Оба раза мы работали над «Мертвыми душами». Как будто выходит.* – Работа над «Мертвыми душами», где Сахновский был режиссером, а М.А. Булгаков автором пьесы, сблизила их и в творческом, и в дружеском отношении. Многим позже (19 декабря 1938 г.), когда положение Булгакова в Художественном театре стало невыносимым, Е.С. Булгакова сделала запись в своем дневнике: Из вчерашних разговоров Дмитриева: «...во МХАТе два человека относятся по-настоящему к Вам (к М.А.) – Ольга Сергеевна и я. Ну, Сахновский, конечно, хорошо относится, Виленкин тоже, но действительно хорошо – только О.С. и я...» (Дневник Елены Булгаковой / Сост. В.И. Лосев, Л.М. Яновская. М., 1990. С. 230–231). При всем желании художника В.В. Дмитриева быть «самым», очевидно, что Сахновский по отношению к Булгакову был одним из самых преданных в Художественном театре. История превращения замысла Сахновского и Булгакова в спектакль Станиславского подробно рассмотрена в книге А.М. Смелянского «Михаил Булгаков в Художественном театре» (М., 1986. С. 202–253).

20

- 110 *Смолин пишет какую-то ахиною.* – Смолин Дмитрий Петрович (1891–1955) – драматург, автор первого варианта инсценировки «Мертвых душ». М.А. Булгаков, назначенный

режиссером-ассистентом в помощь Сахновскому, режиссеру «Мертвых душ», писал: «Одного взгляда моего в тетрадку с инсценировкой, написанной приглашенным инсценировщиком, достаточно было, чтобы у меня позеленело в глазах. <...> Короче говоря, писать пришлось мне» (М.А. Булгаков – П.С. Попову. 7 мая 1932 г. // Булгаков М.А. Дневник. Письма. 1914–1940 / Сост., подгот. текста и коммент. В.И. Лосева. М., 1997. С. 274).

- 111 *Крымов Николай Петрович* (1884–1958) – живописец, театральный художник. Оформил во МХАТе «Горячее сердце» А.Н. Островского (1925), «Унтиловск» Л.М. Леонова (1928), «Таланты и поклонники» А.Н. Островского (1933). Кроме того, Крымов оформил следующие спектакли Сахновского: «Лес» (Показательный театр, 1920), «Волки овцы» (1926) и «Бесприданница» (1932) – оба в театре «Комедия» (б. Корш).
- 112 *Крымчуг Задонский* – неустановленное лицо.

21

- 113 *Гейтц Михаил Сергеевич* (1893–?) – директор МХАТа в 1929–1931 гг.

23

- 114 *В МХАТ для уборочной хлебной кампании ставлю пьесу «В степи»...* – Выявить пьесу, которая не была включена в афишу МХАТа, и установить автора не удалось.
- 115 *Бородулин* – шутливо о Вл.И. Немировиче-Данченко, который, выехав 18 июня 1930 г. за границу на лечение, задержался в Берлине до 20-х чисел июля.
- 116 *Тошенька*, Тоша – Анатолий Васильевич Сахновский (1919–1998), сын В.Г. и З.К. Сахновских.
- 117 *...о пантомиме Радлова, которая там вчера в виде массового действия давалась партсъезду.* – С 16 июня по 13 июля 1930 г. в Москве проходил XVI съезд ВКП(б), к которому была приурочена Олимпиада искусств народов СССР: «На Олимпиаде были представлены 18 национальных театров, 15 музыкально-этнографических ансамблей с общим количеством участников свыше 1000 человек» (Известия. 1930. № 191. 13 июля. С. 5). Парк им. Горького стал одним из основных центров празднования и народных гуляний по этому поводу. С.Э. Радлов был не только театральным режиссером, но и постановщиком массовых действий наподобие «К мировой коммуне» (Петроград, 1920). Его пантомима была показана, судя по всему, в рамках того театрализованного праздника на воде, который В.Г. Сахновский описывал в том же письме.

24

- 118 *Радио* – Всесоюзный комитет по радиовещанию при Совете народных комиссаров. Сахновский вел безуспешные переговоры об организации Экспериментальной мастерской при Радиокomiteте.

25

- 119 *Ионов (наст. фам. Бернштейн) Илья Ионович* (1887–1942) – поэт, издательский работник, партийный деятель. В 1928–1929 гг. – заведующий издательством «Земля и фабрика» (ЗИФ). Арестован (1937), умер в лагере.
- 120 «*Подклейки*» и «*замарывания*» не помогли. «Очерки сценического искусства» дополнили список неизданных рукописей Сахновского. Рукопись хранится в Музее МХАТ (А № 8011–8016).

- 121 *Батьков* – вероятно, прозвище Ф.А. Ваграмова, чью пьесу «Взлет» ставил Сахновский. Премьера – 20 октября 1930 г.

27

- 122 *Царица души* – цитата из «Братьев Карамазовых» Ф.М. Достоевского (Часть третья, книга девятая). Дмитрий о Грушеньке: «Но, господа, эта женщина – царица души моей!»
- 123 *Израилевский Борис Львович* (1886–1969) – дирижер, композитор, с 1903 г. заведующий музыкальной частью МХАТа.
- 124 *Люба* – Москвина (урожд. Гельцер) Любовь Васильевна (1878–1955) – артистка, в труппе МХТ с 1898 по 1906 г., жена И.М. Москвина.
- 125 *Афиногенов Александр Николаевич* (1904–1941) – драматург. В начале 1930-х гг. один из руководителей РАПП. В 1934 г. назначен редактором журнала «Театр и драматургия».
- 126 *Оказывается, у них очень «углубленный» роман...* – И.М. Москвин и А.К. Тарасова прожили в браке 10 лет (1932–1942). После ухода актрисы к А.С. Пронину, генерал-майору авиации, Москвин вернулся в первую семью.
- 127 *Здесь идет его «Страх», вчера была премьера.* – Премьера пьесы А.Н. Афиногенова «Страх» в Государственном академическом театре драмы (б. Александринский) состоялась 31 мая 1931 г. Режиссер Н.В. Петров. Художник Н.П. Акимов. В роли профессора Бородина – И.Н. Певцов.
- 128 *Певцов Илларион Николаевич* (1879–1934) – актер, театральный педагог. Входил в состав труппы Государственного Показательного театра (1920) и Театра им. В.Ф. Комиссаржевской (1923–1924), которыми руководил Сахновский. С 1925 г. и до конца жизни работал в Ленинградском театре драмы им. Пушкина.
- 129 *Мейер* – Вс.Э. Мейерхольд.

28

- 130 *...был в опере в Мариинском театре на «Гибели богов» Вагнера.* – 26 февраля 1931 г. в ленинградском Государственном театре оперы и балета (б. Мариинский) состоялась премьера возобновления «Гибели богов» Р. Вагнера, спектакля 1903 г. Были использованы старые декорации А.Н. Бенуа, небольшая часть декораций исполнена заново М.П. Зандиным. Режиссер – В.П. Шкафер. Дирижер – В.А. Дранишников.
- 131 *Нелидов Анатолий Павлович* (1879–1949) – актер. Участвовал в спектаклях Товарищества новой драмы (1903–1904. Херсон, Тифлис), где ставил первые спектакли молодой Вс.Э. Мейерхольд. Играл в Театре Веры Комиссаржевской (1905–1906, 1907–1909). В 1911 г. поступил в Театр Незлобина и проработал там до 1921 г., где лучшие роли сыграл в спектаклях Ф.Ф. Комиссаржевского. Служил в труппе б. Александринского театра (1924–1926; 1929–1941; 1946–1949). Сохранилось семь писем А.П. Нелидова В.Г. Сахновскому (10 августа и 25 сентября 1931 г., 25 октября, 24 и 26 декабря 1944 г. и два письма без даты) – Музей МХАТ. А. № 8539–8545.

29

- 132 *Радлов, Мокульский, Петров, Гвоздев что-то изображают, будто люди живой жизни...* – Режиссер С.Э. Радлов с 1928 по 1942 г. возглавлял Молодой театр, с 1931 по 1934 г. – художественный руководитель Ленинградского театра оперы и балета. С.С. Мокульский

(1896–1960) – театральный критик, театровед, педагог. Считается одним из основоположников советского театроведения. Режиссер Н.В. Петров (1890–1964) возглавлял Государственный театр драмы (б. Александринский) с 1928 по 1933 г., советизировал репертуар бывшей императорской сцены. А.А. Гвоздев (1887–1939) – театральный критик, театровед, педагог, создатель «гвоздевской школы» театроведения. В 1931 г. возглавлял сектор Института истории искусств (б. Зубовский).

- 133 ...в Музее изящных искусств, видел полотна раннего Крымова... – Сахновский имеет в виду Государственный Русский музей в Ленинграде, основанный в 1895 г., где хранится много ранних работ Н.П. Крымова.

- 134 Путиловский завод празднует 25-тысячный трактор. – «Красная газета» по этому поводу писала: «Трехтысячная масса зрителей единогласно выбирает в почетный президиум членов Политбюро ЦК ВКП (б) и руководителей братских компартий тт. Тельмана и Кашена. В президиуме занимают места ударники, награжденные орденами, и представители организаций. <...> Праздник закончился спектаклем в постановке артистов МХАТ. Перед началом спектакля выступил с приветствием народный артист Качалов» (1930. № 138. 13 июня. С. 2).
- 135 Фалеев Николай Иванович (1872–1941) – журналист, литератор, драматург, автор стихотворения «Переключка гигантов», с которым часто выступал на эстраде В.И. Качалов. Окончил Александровское военное училище, Военно-юридическую академию (Санкт-Петербург). Сотрудничал в сатирических журналах (работал под псевдонимом Чуж-Чуженин и др.). Присяжный поверенный в Петербургском военно-окружном суде; преподаватель в Императорском Лесном институте (Санкт-Петербург) и др.; товарищ министра земледелия Временного правительства (1917); член ВЦИК (1918); ответственный редактор «Известий ВЦИК».
- 136 Рафалович Василий Евгеньевич (1900–?) – театральный деятель, критик. С 1927 г. – председатель ленинградского Реперткома, деятель «Ленинградискусства». Его приход в 1936 г. в литературно-репертуарную часть МХАТ, возможно, связан с интригой М.П. Боярского по вытеснению П.А. Маркова с должности главы литературной части. Рафалович был репрессирован (1938). После освобождения работал завлитом в Театре им. Маяковского (1955–1958).
- 137 ...Немирович и Станиславский опять разругались на почве оперного театра. – «Станиславский отказал представить Музыкальному театру долгосрочную ссуду из прибыльных средств МХАТ. (Видно, в нем не угасло представление, что Музыкальный театр норовит, как прежде, жить за счет Художественного театра.) Немирович-Данченко объяснил ему, что эти деньги все равно не достанутся МХАТ, а будут перераспределены государством какому-то чужому театру. На это Станиславский “пожал плечами и сказал: “Что делать!”. Немирович-Данченко уже и не обижался, но думал: “Так мы теперь разыграем пьесу “Собака садовника”!”. Но Станиславский по тем же убеждениям не взял мхатовских денег и для своего Оперного театра, как это предлагалось и ему» (Радищева. С. 273).

- 138 Гейтц <...> сказал, что уходит из театра. – Даже спустя годы Немирович-Данченко был беспощаден к «красному директору. В июле 1936 г. он писал Бокшанской: «Пребы-

вание Гейтца в Художественном театре – самые противные страницы в его истории» (Немирович-Данченко. Т. 3. С. 494).

- 139 *Немировичу предложил Рейнгардт поставить по-немецки в Берлине «Воскресение». Он потребовал три месяца.* – Сам Немирович-Данченко так описывает ситуацию с Максом Рейнхардтом в письме С.Л. Бертенсону от 12 января 1931 г.: «Что я требовал от Рейнхардта пять месяцев для постановки “Воскресенья”, это, как говорится у Островского, “поздравляю соврамши”... У него просто не было денег, катастрофически не было денег возиться со мной. Я говорил, чтоб главным трем актерам дать роман прочесть месяца за два-три и поговорить со мной. А репетиций мне было достаточно четырех недель» (Немирович-Данченко. Т. 3. С. 606).

34

- 140 *Певцов играет, как все играл до сегодня. Но знаменит, особенен, единственен – глупо, смешно.* – Позже в статье 1934 г. Сахновский поднялся над минутным раздражением и обнаружил иной, высокий и полный взгляд на актера: «Ему не нравились театры и люди, которые с полной уверенностью и до конца дней своих повторяют одно и то же, не допуская мысли, что можно и должно идти дальше или просто не туда, куда они шли до сих пор» (Илларион Николаевич Певцов: Литературно-театральное наследие. Воспоминания о И.Н. Певцове: Сб. М., 1978. С. 149). При этом отмечал как своеобразие сценической манеры Певцова устойчивый «ассортимент жестов»: «У него были одни и те же переходы в разных ролях на очень твердо ступающих, быстро несущих его к долго не оставляемой им игровой точке ногам» (Там же. С. 150).

36

- 141 *Через пять дней мы кончаем спектакли.* – Гастроли в Ленинграде начались 1 июня и продолжались до 15 июля 1931 г. Показаны были «Вишневы сад», «На дне», «Горячее сердце», «Дядюшкин сон», «Воскресение», «Бронепоезд 14-69», «Квадратура круга», «Наша молодость», «Хлеб», «У врат царства» и «Реклама».
- 142 *Весь Театр тяжело перенес смерть Василия Васильевича [Лужского].* – В.В. Лужский умер 2 июля 1931 г. Позже Сахновский опубликовал о нем статью в «Ежегоднике МХАТ. 1946» (М., 1948. С. 499–507).
- 143 *Я очень прошу Вас, Владимир Иванович, телеграфировать <...> Ваше распоряжение.* – С 18 июня 1930 г. Вл.И. Немирович-Данченко находился в заграничной поездке, откуда вернулся только в начале июля 1933 г. 14 июля 1931 г., отвечая на письмо Сахновского, Немирович-Данченко еще не знал, что его поездка так затянется, и видел себя во главе постановки: «Леонидов против репетиций без меня... Но ведь есть еще много репетиций без Леонидова <...> Так что Ил. Як. еще может работать» (Немирович-Данченко. Т. 3. С. 319). Но в итоге И.Я. Судаков остался единственным режиссером «Страха» А.Н. Афиногенова. Правда, в ноябре–декабре несколько репетиций провел К.С. Станиславский. Премьера – 24 декабря 1931 г.

37

- 144 *Мамошин Иван Андреевич (1905–1941) – рабочий сцены. С 1929 по 1937 г. секретарь парткома, председатель месткома МХАТа. Последующая переписка показывает, что благоволение партиячки быстро сменилось на гнев.*

- 145 *Завадский Юрий Александрович* (1894–1977) – актер и режиссер. Во МХАТе с 1924 по 1936 г. Одновременно руководил собственной студией.
- 146 *Горький отдал пьесу вахтанговцам, туда же отдает пьесу Бабель...* – Имеется в виду пьеса М. Горького «Егор Булычов и другие». И.Э. Бабель приносил в Театр им. Евг. Вахтангова ранний вариант пьесы «Мария», который не был поставлен.
- 147 *Боюсь за Олешу, хотя перед отъездом он уверял всеми правдами-неправдами, что пьесу к 10 сентября дает.* – Опасения Маркова оправдались. В архиве Олеша сохранилось его письмо, адресованное П.А. Маркову и В.Г. Сахновскому. Оно не датировано. Возможно, оно написано зимой 1931 г. и, скорее всего, осталось неотправлено. В нем драматург ищет «слова для извинения» и пытается рационально объяснить причину задержки: «Дело в том, что, когда была достигнута середина работы, я вдруг обнаружил новый рычаг, и не мог отказать себе в творческом праве за этот рычаг хватиться. И когда это произошло, рухнуло многое из сделанного, но зато возникли новые и, по-моему, истинно ценные комбинации. Таким образом, работа задержалась. Но я работаю много, целые дни, с увлечением, и только постоянная мысль о неловкости перед Вами, нервирует меня. Настоящим могу заявить Вам официально: “Смерть Занда” будет готова к 1-му марта» (РГАЛИ. Ф. 358. Оп. 2. Ед. хр. 612. Л. 2). Читка варианта пьесы с еще не установившимся названием (предположительно: «Нищета философии» или «Модест Занд») состоялась 7 октября 1930 г. на заседании художественного совещания при дирекции МХАТ (см.: *Марков*. 1976. С. 580). Но, судя по состоявшемуся обсуждению, пьеса требовала доработки. Тогда возникли новые сроки: «Срок представления пьесы был назначен по договору на 1-е ноября [1931], как сам Олеша предложил. Ник. Вас., видя, что до 1.XI осталось несколько дней в момент подписывания договора, сам предложил поставить 10.XI. А к этому сроку Олеша, ничего не сказав никому в театре, укатил в Ленинград, не оставив адреса, и теперь о нем ни слуху, ни духу, и о пьесе тоже. Вот неаккуратный человек, постоянная с ним история» (*Бокшанская*. Т. 2. С. 37). 23 ноября 1931 г. Ю.К. Олеша снова обращается к Маркову и Сахновскому, и тон его письма совсем иной. Теперь речь идет не о «ценной комбинации», но о «кровавой» теме: «Не считайте меня обманщиком, рвачом и мерзавцем! Я пьесу пишу. Но чем же я виноват, что это работа хрупкая, которая ломается каждую минуту. Я делаю серьезную работу, тема чрезвычайно серьезная для меня – кровавая» (цит. по: *Марков*. 1976. С. 259). Работа над пьесой так и не была завершена. Были предприняты попытки реконструкции пьесы на основании черновиков Олеша. Одна из них была сделана режиссером М.З. Левитиным и опубликована с предисловием В.Б. Шкловского и комментариями И. Озерной (*Современная драматургия*. М., 1985. № 3. С. 189–219). Другая была предпринята В.З. Роговиным (Театр. М., 1993. № 1. С. 145–191).
- 148 *Как свидание с К.С.?* – Беседа Сахновского с К.С. Станиславским о будущем Художественного театра, о планах его преобразования состоялась в начале июля. См. письмо Сахновского Е.В. Калужскому и Е.С. Телешевой от 31 июля 1931 г. (№ 39).
- 149 *Какие кандидатуры в директора?* – В связи с уходом М.С. Гейтца возникли надежды на приход в руководство МХАТа Е.К. Малиновской, впоследствии не подтвердившиеся. Театр оставался без партийного директора вплоть до 5 февраля 1936 г., когда был назначен М.П. Аркадьев.

- 150 *В Главискусство, говорят, назначают старца Галкина – из судебных.* – Галкин Александр Владимирович (1877–1936) – советский государственный деятель. В начале 1920-х гг. – председатель Малого СНК. В конце 1920-х – заместитель Председателя Верховного суда РСФСР. В 1931–1934 гг. – заместитель Главного арбитра РСФСР. Расстрелян.
- 151 *Читал в газете, что К.С. «оживленно беседовал» с Б. Шоу.* – 23 июля 1931 г. Б. Шоу навещал К.С. Станиславского в советском санатории для привилегированных лиц «Узкое».

39

- 152 *Рипсия – Таманцова Рипсимэ Карповна* (1889–1958) – сотрудник МХАТа. С 1924 г. секретарь дирекции и личный секретарь К.С. Станиславского.
- 153 *Лилина (урожд. Перевозицкова, по мужу Алексеева) Мария Петровна* (1866–1943) – актриса, жена К.С. Станиславского. В труппе МХАТа с 1898 г. и до конца жизни.
- 154 *Орлов Василий Александрович* (1896–1974) – актер. В труппе МХАТа с 1926 г. и до конца жизни. Был введен в спектакль «Царь Федор Иоаннович» А.К. Толстого на роль Шуйского.
- 155 Телеграмму вывить не удалось.
- 156 *...искать другую роль для Булгакова...* – В качестве актера М.А. Булгаков выступил позже, сыграв роль Судьи в спектакле «Пиквикский клуб» по Ч. Диккенсу (1934).
- 157 В результате на роль Мозглякова в спектакль «Дядюшкин сон» был введен М.М. Яншин.
- 158 *Шульга Наум Андреевич* – актер. В труппе МХАТа с 1922 по 1926 и с 1929 по 1945 г.
- 159 *...старик Касьянчик уже в Москве на Никитской...* – Шутливая и не вполне ясная игра. Возможно, «Касьянчик» – это Вл.И. Немирович-Данченко, который находился с 1903 по 1938 г. жил под адресу Большая Никитская ул., д. 50. С 18 июня 1931 по июль 1933 г. находился в заграничной поездке (Германия, Италия).
- 160 *Енукидзе Абель Софронович* (1877–1937) – партийный и государственный деятель. С 1918 г. секретарь Президиума ВЦИК. Член ЦК ВКП(б) в 1934–1935 гг. Репрессирован. В 1930 г. по его инициативе постановлением Политбюро была создана Комиссия Президиума ЦИК по руководству Большим и Художественным театрами Союза ССР, в задачи которой входило прямое, минуя Наркомпрос, управление двумя главными театрами страны. В Комиссию входили пять секретарей ЦК. Председательствовал, как правило, Енукидзе, активно работал и К.Е. Ворошилов. Создание комиссии знаменовало начало нового этапа в деятельности этих театров – формирование целой системы привилегий и льгот, обеспечивающей существование коллективов в некоем особом мире, отличном от того, в котором жили другие граждане советской страны.
- 161 *Никитин Василий Михайлович* – работник финансовой части МХАТа (1928–1931).

40

- 162 *Встречаю одного человека...* – неустановленное лицо.
- 163 *Вульф (по мужу матери – Анисимова) Ирина Сергеевна* (1906–1972) – актриса, режиссер. С 1925 по 1935 г. работала во МХАТе. Первая жена Ю.А. Завадского.

41

- 164 *Он написал новую пьесу – по заказу из Красного театра. <...> а 8-го подписал договор с вахтанговцами.* – Договор с ленинградским Красным театром на фантастическую

пьесу о будущей войне под названием «Адам и Ева» был заключен М.А. Булгаковым 5 июня 1931 г., а в августе с Театром имени Евг. Вахтангова. О чтении пьесы в октябре 1931 г. рассказывает в своих воспоминаниях Л.Е. Белозерская: «М.А. читал пьесу в Театре имени Вахтангова в том же году. Вахтанговцы, большие дипломаты, пригласили на чтение Я.И. Алксниса, начальника военно-воздушных сил... Он сказал, что ставить эту пьесу нельзя, так как по ходу действия погибает Ленинград» (*Белозерская-Булгакова Л.Е. Воспоминания. М., 1990. С. 181*). Отзыв Я.И. Алксниса (1894–1938) имел решающее значение для театра. В конце ноября Булгаков послал в Красный театр текст пьесы, откуда в декабре 1931 г. была получена телеграмма: «Адам и Ева свободны» (цит. по: *Чудакова М. Адам и Ева свободны // Огонек. М., 1987. № 37. С. 15*), что обозначало одно: пьеса была в цензуре и не прошла ее.

- 165 *Горчаков Николай Михайлович* (1898–1958) – режиссер, педагог. В труппе МХАТа с 1924 г. и до конца жизни.
- 166 *М.б, все-таки улизнем из alma mater, поддавшись соблазнам «молодых» театров?* – По сообщению О.М. Фельдмана, П.А.Марков думал уйти к Завадскому, который в 1924 г. организовал свою студию, с 1927 по 1936 г. – Театр-студия под рук. Ю.А. Завадского.
- 167 *Шик-Елагина Елена Владимировна* (1895–1931) – актриса, режиссер и педагог. Ученица Вахтангова по Мансуровской и Третьей студиям (1915–1924). Позднее вела режиссерскую и педагогическую работу в ленинградских театрах и учебных заведениях.

42

- 168 *Бубнов Андрей Сергеевич* (1884–1938) – советский политический и военный деятель. С 1929 г. – нарком просвещения. Репрессирован.
- 169 *Я думаю, что будет все по-старому, что Гейтц не уйдет...* – Снисходительный скептицизм Сахновского в отношении планов Станиславского не оправдался не только по поводу переподчинения МХАТа, но и в связи с М.С. Гейтцем, чье директорство вскоре закончилось.

43

- 170 *Этот «проект», или трактат, пойдет к К.С., и если он с ним согласится, я Вам пошлю его копию.* – «Проект» Сахновского не сохранился.

44

- 171 *Нина Васильевна* – возможно, жена Н.В. Егорова.
- 172 *Как же решился вопрос с «Советом стариков»?* – В отсутствие Немировича, находящегося за границей, и Станиславского, который с наступлением холодов не мог бывать в театре, возникла идея Совета трех, или Совета стариков, куда бы входили Качалов, Леонидов, Москвин. Но функции такого Совета виделись основателям по-разному. По мнению Станиславского, Совет должен был стать носителем авторитета, а управлять делами следовало Егорову и Сахновскому. Тогда как Немирович видел Совет трех практическим органом, что же касается Егорова и Сахновского, то считал, что «они оба очень почтенные, но имена их не импонируют» (*Радищева. С. 292*).
- 173 *Как наше строительство?* – В это время шло строительство нового здания Художественного театра на Тверском бульваре, которое было остановлено после передачи МХАТу здания театра «Комедия» (б. Корш). Теперь на этом месте стоит МХАТ им. Горького. Одновременно шел ремонт основного здания в Камергерском переулке.

- 174 ...а еще хотел послать мне письмо про пьесу Ал. Толстого. – В литературной части МХАТа шла работа над пьесой А.К. Толстого «Патент № 19», которая не была поставлена.
- 175 *Мордвинов (наст. фам. Шефтель) Борис Аркадьевич* (1899–1953) – актер, режиссер, педагог. Во МХАТе служил с 1924 по 1938 г. На сцене филиала поставил «Хозяйку гостиницы» К. Гольдони (1933) и «Чудесный сплав» В.М. Киршона (1934). С конца 1920-х гг. Немирович-Данченко привлек его к работе в своем Музыкальном театре, где и развернулось режиссерское дарование Мордвинова. Вплоть до ареста в 1940 г. был заведующим художественной частью и главным режиссером Государственного музыкального театра им. Вл.И. Немировича-Данченко. Главный режиссер Большого театра (1936–1940).

45

- 176 *Не слышать ли чего про Олешу?* – См. коммент. 147 к письму П.А. Маркова В.Г. Сахновскому от 27 июля 1931 г.
- 177 *Мордвинер* – Мордвинов Б.А.
- 178 ...*Василия Ивановича, разумеется, Качалова, а не Немировича-Данченко...* – Имеется в виду Василий Иванович Немирович-Данченко (1844–1936) – писатель, журналист, старший брат Вл.И. Немировича-Данченко. С 1921 года – в эмиграции: сначала в Германии, затем в Чехословакии.
- 179 ...*все дуешься в покер и выпиваешь с Шостаковичем.* – Д.Д. Шостаковича и П.А. Маркова связывали как сотрудничество в Музыкальном театре им. Вл.И. Немировича-Данченко, так и дружеские отношения.

46

- 180 *Но мы так замотались с «Колоколами» в Музыкальном театре...* – Комическая опера Р. Планкета «Корневильские колокола» была поставлена в Музыкальном театре им. Вл.И. Немировича-Данченко Б.А. Мордвиновым (режиссеры Д.В. Камерницкий и В.Я. Станицын, дирижер Г.А. Столяров, художник В.М. Эрбштейн). Премьера – 19 ноября 1932 г. В этом театре П.А. Марков заведовал литературной частью и был режиссером
- 181 *Волков Николай Дмитриевич* (1894–1965) – театровед, критик, литератор, либреттист, был близок МХАТу.
- 182 Бокшанская цитирует стихотворение А.А. Ахматовой «*От любви твоей загадочной...*».
- 183 Литератор П.С. Сухотин (1884–1935) писал инсценировку горьковской прозы для «Вечера Горького», которая вылилась в спектакль «В людях». Премьера состоялась 25 сентября 1933 г.
- 184 ...*читал новую пьесу Кулиша...* – Возможно, имеется в виду пьеса Миколы Кулиша «Так погиб Гуска».
- 185 *В Эрмитаже меня поймал Киршон и грозился пьесой.* – Возможно, речь идет о пьесе В.М. Киршона «Чудесный сплав», которая была поставлена Б.А. Мордвиновым под руководством Вл.И. Немировича-Данченко. Премьера – 22 мая 1934 г.
- 186 *От Афиногенова ни слуху, ни духу...* – А.Н. Афиногенов работал над пьесой «Ложь», которую во МХАТе репетировал И.Я. Судаков. Репетиции были прекращены 25 ноября 1933 г. после запрета пьесы Сталиным.
- 187 ...*Малышкин перед отъездом подтвердил сентябрь месяц.* – Переговоры с А.Г. Малышкиным велись с сезона 1927/1928 гг., но так и не обрели конкретных очертаний.

- 188 *Появился Тренев, который собирается писать пьесу...* – Шли переговоры с К.А. Треневым о новой пьесе, которая так и не была написана.
- 189 *К.С. уехал 5-го числа.* – К.С. Станиславский и М.П. Лилина уезжали на лечение за границу.
- 190 *Он прочел там «Самоубийцу» и очень увлекся пьесой.* – Хотя «Самоубийцу» Н.Р. Эрдман писал по заказу ГосТИМа и вдохновляемый Мейерхольдом, усилия П.А. Маркова привели к тому, что первое чтение состоялось во МХАТе в апреле 1930 г. Но уже 25 сентября Главрепертком запрещает пьесу. Тем не менее, Мейерхольд начинает репетировать «Самоубийцу». 29 ноября 1931 г. Станиславский, заручившись поддержкой Максима Горького, пишет письмо Сталину с просьбой разрешить «приступить к работе над комедией “Самоубийца” в той надежде, что Вы не откажете нам просмотреть ее до выпуска в исполнении наших актеров» (*Станиславский*. Т. 9. С. 463). Сталин в своем ответе от 9 ноября не возражал «против того, чтобы дать театру сделать опыт и показать свое мастерство», хотя и считал, что пьеса «пустовата и даже вредна» (см. *Эрдман Н.* Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М., 1990. С. 284). 16 декабря 1931 г. в Художественном театре репетиции начали В.Г. Сахновский и Б.А. Мордвинов с тем, чтобы позже к ним подключился Станиславский или Немирович. Разрешение, полученное для МХАТа, открывало дорогу и ГосТИМу. В декабре 1931 г. Мейерхольд объявляет о намерении вызвать МХАТ на социалистическое соревнование. А 21 января 1932 г. во время выступления перед спектаклем «Список благодеев» говорит: «Я не побоюсь, если Марков и все остальные руководители МХАТ постараются состряпать “Самоубийцу” раньше нас. Я не буду очень спешить, а сделаю тщательно и все равно рано или поздно положу этот театр на лопатки» (цит. по: *Заяц Ю.* «Я пришел к тягостному убеждению, что не нужен...» // Мейерхольдовский сборник. Вып. первый: В 2 т. / Отв. ред.-сост. А.А. Шерель. М., 1992. Т. 2. С. 121).
- 191 *Чернявский Борис Юльевич* (1882–1953) – театральный деятель, зам. директора Оперного театра им. К.С. Станиславского (1932–1936), совмещал эти обязанности с работой во МХАТе.

- 192 *Анна Абрамовна* – предположительно жена Б.А. Мордвинова.
- 193 *...разбогатевший, они на «Белугине»...* – «Женитьбу Белугина» А.Н. Островского и Н.Я. Соловьева Б.Г. Добронравов поставил для поездок по стране с группой актеров МХАТа (М.А. Титова, А.И. Степанова, А.П. Зуева, С.И. Калинин, Е.А. Хованская, С.С. Пилявская) и сыграл главную роль (1932). Спектакль играли до 1941 г., но в репертуар театра он так и не был включен.
- 194 *В Берлине состоялась встреча В.И. и К.С.* – К.С. Станиславский и М.П. Лилина, приехав 7 июля 1932 г. в Берлин, остановились в том же пансионе, где жили В.И. Немирович-Данченко с женой. Во время встречи обсуждались весьма острые вопросы. В том числе срок возвращения Немировича-Данченко в Москву, который несколько раз откладывался в связи с его обязательствами перед итальянской труппой Татьяны Павловой, где он поставил «Цену жизни» (10 ноября 1931 г.), «Вишневы сад» (19 января 1933 г.) и «Кошку» Р. Алесси (12 апреля 1933 г.), а также с денежными затруднениями, заставившими К.С. Станиславского хлопотать перед советским правительством о средствах.

- 195 *Я перечел «Стюарт» – невозможно! Этого нельзя сыграть...* – Желание поставить «Марию Стюарт» Ф. Шиллера и тем доказать универсальность метода Художественного театра возникало с некоторой регулярностью и каждый раз встречало оппонентов внутри труппы. В сезоне 1932/1933 гг. пьеса репетировалась И.Я. Судаковым как экспериментальная работа. Постановка не была осуществлена. Художественный совет 6 октября 1939 г. обсуждал вопрос о включении в трехлетний план «Марии Стюарт», но решения не принял, зафиксировав, что «желательно выслушать по этому поводу сообщение В.Г. Сахновского» (Музей МХАТ. КП-40526/1. Ф. 1. Оп. 9. № 1439). Премьера «Марии Стюарт» в постановке В.Я. Станицына состоялась 23 марта 1957 г. и не внесла ясности в «шиллеровский вопрос» художественников. Спектакль запомнился только благодаря двум актрисам – А.И. Степановой (Елизавета) и А.К. Тарасовой (Мария).
- 196 Предполагалось, что *К.Н. Еланская* будет играть роль Марии, а *В.С. Соколова* – роль Елизаветы.

- 197 То разрешение, которое выхлопотал Мейерхольд у Енукидзе, было разрешением не на постановку, а на подготовительный этап, позволяющий выявить политическую трактовку. Оно не предполагало финансирования. Отсюда и сборные декорации, и случайные костюмы. 15 августа 1932 г. в ГосТИМе состоялся черновой, промежуточный показ. Актерам, не занятым в спектакле, было запрещено появляться в театре. Просмотр был устроен для немногих. В качестве театральных спецов в зале сидели высшие партработники, руководители карательных органов: *Л.М. Каганович* (1893–1991), *П.П. Постышев* (1887–1939), *А.И. Стецкий* (1896–1938), *Я.С. Агранов* (1893–1938). В этой серьезной компании даже заместитель председателя Комитета по делам искусств *Я.О. Боярский* (наст. фам. Шимшелевич, 1890–1940) выглядел едва ли не статистом. Просмотр имел фатальные последствия. Пьеса была запрещена окончательно не только для ГосТИМа, но и для МХАТа, и для любого другого советского театра.
- 198 *Гремиславский Илья Яковлевич* (1886–1954) – театральный художник. С 1912 г. работал в Первой студии и одновременно в МХТ. С 1926 г. – заведующий постановочной частью МХАТа. Преобразования, осуществленные им в этой области, способствовали перестройке постановочных частей других театров. В 1942 г. организовал и возглавил первую в СССР сценическую экспериментальную лабораторию при МХАТе. В 1943 г. по инициативе Гремиславского был создан первый в СССР постановочный факультет при Школе-студии им. Вл.И. Немировича-Данченко, готовящий художников-технологов сцены, заведующих постановочной частью.
- 199 *Шверубович Вадим Васильевич* (1901–1981) – с 1932 г. заместитель заведующего, затем заведующий постановочной частью МХАТа. Сын В.И. Качалова и Н.Н. Литовцевой.
- 200 *Шмидт Василий Владимирович* (1886–1938) – советский партийный и государственный деятель. С 1931 по 1933 г. – Главный арбитр при СНК СССР. Репрессирован.
Петерсон Рудольф Августович (1897–1937) – начальник Кремля. Репрессирован.
Терехов Сергей Павлович (1897–1937) – заведующий секретариатом Президиума ЦИК СССР. Репрессирован.
- 201 *Относительно нас, Ник. Вас. и меня, заместителей, у Авеля Софроновича никаких сомнений не возникало.* – В подтексте беседы А.С. Енукидзе и В.Г. Сахновского лежала докладная записка, отправленная И.Я. Судаковым на имя А.С. Енукидзе 2 августа

1932 г. (см.: Вступ. статью), где на тот случай, «если ничего нельзя изменить в структуре руководства театром», содержалась просьба дать молодой части труппы, прежде всего второстудийцам, «право автономии». Станиславский в черновике письма Енукидзе выразил свое мнение о Второй студии в откровенной форме: «В МХТ происходят не пустяки, а очень серьезный недуг, которым он болеет последние 8 лет, с момента слияния стариков с молодыми вторыми студийцами. С тех пор в организме театра тайно и явно жестоко борются два начала – старого МХТ и молодой распушенной, недисциплинированной 2 студии, не имевшей и более чем какая другая нуждавшейся в хорошем, крепком руководителе вроде Сулержицкого или Вахтангова. Они росли беспризорными, и результаты – сказались. Я надеялся, что сожительство их со стариками в стенах МХТ – поставит их на верный путь, но я ошибся. Случилось другое. Они победили МХТ, и теперь гнилые начала 2 студии отравляют наш организм, расшатавшийся от времени и трудной жизни с усталыми от 35 л. борьбы стариками. На теле МХТ образовалась язва. <...> Судаков никогда не поймет этого и подлинной культуры нашего театра. Вот почему я так резко предупреждаю об опасности всему делу, которая идет волной [?] от него. Судаков энергичный разрушитель подлинных традиций, подлинный невежда в так называемой системе. <...> После смерти моей и Немировича-Данченко – больше всего бойтесь именно Судакова и его группы. Они в силу своей энергии и нахальства заберут бразды и в один год уничтожат традиции МХТ, превратив его в самый обычный и банальный театр, что они уже доказали во времена пятёрки и междуцарствия при Гейтце» (Станиславский. Т. 9. С. 762–763).

51

- 202 *Жена очень тяжело переносит мысль о близком расставании с детьми.* – Алексей Игорь Константинович (1894–1974) с 1922 по 1930 г. лечился в Швейцарии (Давос), с 1930 по 1936 г. жил в Париже; Кира Константиновна Алексеева-Фальк (1891–1977) также находилась за границей.
- 203 *Шверер И.* – немецкий врач, лечивший Станиславского за границей.
- 204 *Шелогуров Алексей Алексеевич* – лечащий врач, сопровождавший Станиславского во время поездки за границу.
- 205 *...приехать все-таки до юбилейных торжеств, чтоб лично поздравить начальство.* – «Поздравить начальство» К.С. Станиславский намеревался с 15-летием Октябрьской революции, которое отмечалось в СССР с большим пафосом.
- 206 *Но 8-го ноября в Берлине выборы...* – К.С. Станиславский имеет в виду выборы в рейхстаг, по итогам которых Гитлер стал рейхсканцлером.
- 207 *Тройка* – см. коммент. 173.

52

- 208 *«Турбины» играли замечательно...* – Сахновский пишет о гастролях в Ленинграде, которые начались 17 июня 1933 г. и продлились до 18 июля. Показаны были «Вишневый сад» и «Дни Турбиных».
- 209 *...отменил рампу и у них только американский свет...* – В.А. Щуко заменил рампу в Выборгском доме культуры подвесками, рассчитанными на трехмерные строенные декорации. Рампа нужна была для живописно-строеной декорации «Вишневого сада».

54

- 210 *Михальский Федор Николаевич* (1896–1968) – театральный деятель. С 1918 г. и до конца жизни во МХАТе (инспектор, главный администратор, помощник директора, с 1952 г. – директор музея).
- 211 *Леонтьев Яков Леонтьевич* (1890–1948) – театральный деятель, заместитель директора МХАТе (1933–1934), в дальнейшем в Большом театре.
- 212 *Соколова Вера Сергеевна* (1896–1942) – актриса. В труппе МХАТа с 1924 г. и до конца жизни. В спектакле «Дни Турбиных» играла роль Елены Тальберг.
- 213 *...ему очень понравилась на следующем спектакле Тарасова...* – В «Днях Турбиных» А.К. Тарасова играла роль Елены Тальберг вторым составом.
- 214 В «Вишневом саде» *О.Л. Книппер-Чехова* играла роль Раневской, а *И.М. Москвин* – роль Епиходова.
- 215 *Степанова Ангелина Иосифовна* (1905–2000) – актриса МХАТа с 1924 г. и до конца жизни. В «Вишневом саде» играла роль Ани.
- 216 *Блинников Сергей Капитонович* (1901–1969) – актер и режиссер МХАТа с 1922 г. и до конца жизни.
- 217 *Ершов Владимир Львович* (1896–1964) – актер МХАТа с 1917 г. и до конца жизни. На ленинградских гастролях 1933 г. в «Вишневом саде» сыграл роль Епиходова.
- 218 *...Мокульский на «Турбиных». Ему поручена большая статья в 4 страницы о «Турбиных».* – По поводу «Дней Турбиных» С.С. Мокульский писал: «<...> по качеству актерского исполнения, по предельной силе овладения образом и донесения его до зрителей, по яркости индивидуальных характеристик и изумительной разработке деталей этот спектакль не имеет себе равных в послеоктябрьской истории МХАТ. <...> Тем более решительно нужно говорить о недочетах «Дней Турбиных», о политических и методологических ошибках этого спектакля. Эти ошибки не случайны. Они исторически детерминированы всем прошлым МХАТ, его идеалистическим мировоззрением, его субъективно-психологическим художественным методом» (Заметки по поводу «Дней Турбиных» // Рабочий и театр. Л., 1933. № 19. С. 10).

56

- 219 *...у меня была в 1 час репетиция.* – Сахновский репетировал «Егор Булычов и другие» М. Горького.
- 220 *Вера Викторовна* – вероятно, сотрудница Михаила Павловича Аркадьева (1896–1937), который в 1934 г. был начальником Управления театрально-зрелищными предприятиями Наркомпроса. Затем директор МХАТа (1936–1937). 5 июня 1937 г. решением Политбюро Аркадьев был снят с поста директора МХАТа, 7 июля 1937 г. арестован и вскоре расстрелян.

57

- 221 В спектакле «Егор Булычов и другие» *В.Н. Попова* играла Глафиру.
- 222 Имеется в виду картина *К. Брюллова «Бахчисарайский фонтан»* (1849).
- 223 *А.М. Леонидов* играл заглавную роль.
- 224 *А.И. Степанова* играла роль Шуры.
- 225 *М.И. Пузырева* играла роль Ксении.
- 226 *Н.И. Слостенина* играла роль Елизаветы.
- 227 *Попов Владимир Александрович* (1889–1968) – актер, мастер звукового оформления спектакля.

- 228 *Борода* – Вл.И. Немирович-Данченко.
229 «*Каширская старина*» – историческая драма Д.В. Аверкиева.

58

- 230 *Выпускаем мы книжку к спектаклю «Бульчов»*. – Брошюра «К постановке “Егор Бульчов”. Сцены (в 3 действиях) Максима Горького» вышла под редакцией В.Г. Сахновского (М.: МХАТ, 1934). Кроме статьи Сахновского о работе над спектаклем в нее вошли тексты Вл.И. Немировича-Данченко («Творческий путь Театра», «К постановке “Мещан”»), П.А. Маркова («Горький и театр»), К.Ф. Юона («Форма спектакля»).
- 231 *...как я предполагал в Ежегоднике*. – Возможно, «Ежегодники МХАТ», которые начали издаваться в 1943 г., задумывались еще в 1930-е.

60

- 232 Премьера спектакля «*Егор Бульчов и другие*» М. Горького состоялась 6 февраля 1934 г. Художественный руководитель Вл.И. Немирович-Данченко; режиссер В.Г. Сахновский; режиссер-ассистент П.Г. Ларгин; художник К.Ф. Юон.
- 233 *Семнадцатый съезд ВКП (б)* проходил в Москве с 26 января по 10 февраля 1934 г. и получил название «Съезд победителей». Также известен как «Съезд расстрелянных», так как большинство его делегатов было репрессировано в годы Большого террора.

61

- 234 *В своем выступлении на общем собрании он сказал что-то лишнее...* – Запись в дневнике Е.С. Булгаковой от 27 марта 1934 г. позволяет уточнить дату собрания: «В МХАТе было производственное совещание. Сахновский, в присутствии большого числа актеров, произнес речь весьма завирального характера. Там были и “призывы к парадоксам”, и “сладкий яд”, и “зигель-загель” и прочая гиль. Страсти разгорелись, почему-то получился шум, Сахновскому припомнили какие-то политические грехи и думают, что ему грозит падение» (Дневник Елены Булгаковой / Сост., текстол. подгот. и коммент. В. Лосева и Л. Яновской; вступ. статья Л. Яновской. М., 1990. С. 55). Протокол этого собрания обнаружить не удалось. «Зигель-загелем» и «сладким ядом» вольные речи Сахновского не ограничивались. В случае необходимости было что припомнить недоброжелателям. Так, Н.Б. Этингоф, в конце 1930-х гг. аспирантка Сахновского на режиссерской кафедре ГИТИСа, вспоминала:

«– И вы меня извините, – обращался Василий Григорьевич к сидящему среди нас секретарю парткома, аспиранту первого приема Котлярову, – но я не марксист, я изучал философию по Гегелю и верю в высший разум.

Он любил нас ошарашивать подобными заявлениями (возможно, в этом была некоторая бравада).

– Я идеалист, я верю в бессмертную душу человека, как и в торжество высшего начала в нем» (*Этингоф Н.Б. Портреты сухой кистью* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://samlib.ru/e/etingof_n/portretysuhokistxju.shtml).

- 235 *Что Константина [Станиславского] ждут в конце июля или в начале августа* – известно. – За границу на лечение К.С. Станиславский и М.П. Лилина уехали 30 июля 1933 г. и вернулись в Москву 4 августа 1934 г. Июнь–июль 1934 г. К.С. провел в Париже, где в это время оказалась и О.А. Книппер-Чехова.

- 236 *Произойдет ли свидание двух старцев в Берлине – не известно.* – Намечавшаяся встреча К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко в Берлине не состоялась из-за того, что пребывание К.С. во Франции затянулось на летние месяцы. Немирович-Данченко выехал из Москвы в Берлин 21 июня 1934 г.
- 237 *...почему нельзя теперь же осенью делать «Чайку»? – «Чайка» появилась в планах сезона 1932/1933 гг. Роли распределились так: Аркадина – В.С. Соколова, Треплев – Н.П. Хмелев, Заречная – А.К. Тарасова, А.И. Степанова, Сорин – В.А. Вербицкий, Тригорин – М.Н. Кедров, Дорн – М.И. Прудкин. Но выбор в конечном итоге склонился к «Трем сестрам». И Сахновский стал энтузиастом этого выбора, пророча великий успех постановке Немировича-Данченко.*
- 238 *А вот «Ромео» я читал, что-то ничего не понял. <...> посмотрим, что надумает Немирович.* – На заседании режиссеров МХАТа, созданном П.А. Марковым по поручению Немировича-Данченко 22 февраля 1935 г., Сахновский говорил о том, что «Шекспира вообще нужно ставить только в том случае, если у руководителей театра есть какой-то ключ к его творчеству. Просто же возобновлять старые приемы нет смысла. Для нас особенно значительны трагедии Шекспира» (Марков. 1976. С. 590). Что же касается «Ромео и Джульетты», он дипломатично присоединился к мнению Судакова, что было бы «правильно подождать результатов спектакля в Театре Революции», который ставил А.Д. Попов с М.И. Бабановой (Джульетта) и М.Ф. Астанговым (Ромео). Премьера – 11 мая 1935 г.
- 239 *Фалетор (нар.) – фореитор, ямщик, сидящий не на облучке, а на одной из лошадей.*

64

- 240 *Я задержала письмо до сегодняшнего дня, т. к. его повез Мордвинов...* – Вл.И. Немирович-Данченко отдыхал в Ялте. Отправившиеся к нему на встречу Б.А. Мордвинов, П.А. Марков и И.М. Шлуглейт везли письмо О.С. Бокшанской от 9 сентября 1934 г. (Бокшанская. Т. 2. С. 143–151).
- 241 *Вас. Гр., который накануне поздно засиделся на банкете фестиваля в Метрополе...* – С 1 по 9 сентября 1934 г. в Москве Интурист проводил Второй московский театральный фестиваль для иностранных актеров, режиссеров, директоров театров, театральных критиков, в котором приняло участие 400 гостей. Фестиваль открылся «Князем Игорем» в Большом театре и закрылся «Оптимистической трагедией» в Камерном. Были также показаны «Двенадцатая ночь» во МХАТе Втором, «Дама с камелиями» в Гостиме, «Любовь Яровая» в Малом и другие спектакли.
- 242 *Лесли Платон Владимирович (1905–1972) – режиссер, педагог. Начиная помощником режиссёра во Второй студии. С 1924 г. на режиссерской работе во МХАТе, где проработал до 1960 г. Выступал, как правило, в должности режиссера-ассистента. С 1936 преподавал в ГИТИСе.*
- 243 *На это К.С. сказал, что и В.Г. скрыл от него свой визит к А.С. – Визит В.Г. Сахновского к А.С. Енукидзе состоялся 3 сентября 1934 г.*

66

- 244 *К.С. просит его зайти к нему на просмотр учениц Зин. Серг. – Соколова (урожд Алексеева, по сцене Алексеева-Миртова) Зинаида Сергеевна (1865–1950) – актриса, педагог. Сестра Станиславского. В 1926 г. открыла частную драматическую группу-кружок. Некоторые ее ученики были приняты во МХАТ.*

- 245 *Полонская Вероника Витольдовна* (1908–1994) – актриса. Во МХАТе с 1924 по 1935 г. и с 1938 по 1940 г.
- 246 *Варзер Любовь Арнольдовна* (1907–1956) – актриса. Во МХАТе с 1928 по 1934 г. и с 1936 по 1956 г.
- 247 *Паиковский Анатолий (Альберт) Игнатьевич* (1893–1940) – председатель ЦК профсоюза работников искусств в 1930-е гг.
- 248 *Тогда К.С. <...> попросил В.Г. составить проект структуры, как он ее видит.* – См. письмо В.Г. Сахновского К.С. Станиславскому от 13 сентября 1934 г. (№ 67).
- 249 *Шпет Густав Густавович* (1879–1937) – философ, психолог. Вице-президент Академии художественных наук (1924–1929). Репрессирован. Станиславский пытался привлечь его к руководству МХАТом и связывал с ним планы по созданию Академии.

68

- 250 Копию этого письма Сахновский отправил А.С. Енукидзе, который согласился с тем, что «нельзя работать, если Художественная часть находится в зависимости от Административно-хозяйственной» (*Радищева*. С. 340).

71

- 251 На копии этого письма, которую Бокшанская по просьбе Немировича-Данченко переслала Енукидзе, последний написал резолюцию: «С увольнением Сахновского я тоже не согласен, и не было речи об этом при моем разговоре со Станиславским. О Леонтьеве мы договорились. Об Егорове я категорически заявил Станиславскому, чтобы он (Егоров) не вмешивался в художественные вопросы, в которых он не компетентен. Станиславский с этим вполне согласился» (цит. по: *Радищева*. С. 341).

75

- 252 *В.А. Симов* умер 21 августа 1935 г.
- 253 *Письмо Ваше, замечательное, чудесное письмо несколько раз перечитывал.* – Сахновский отвечает на письмо от 20 августа 1935 г., в котором Немирович-Данченко предлагает существенные сокращения в инсценировке «Анны Карениной», которую сделал Н.Д. Волков, и формулирует «зерно спектакля» (см.: *Немирович-Данченко*. Т. 3. С. 456–459).
- 254 В конечном итоге выбор был сделан в пользу А.О. Степановой, которая и играла Бетси. *Е.А. Хованская* играла княгиню Мягкую первым составом и графиню Вронскую – вторым.
- 255 *М.Н. Кедров* сыграл роль Каренина вторым составом в сезоне 1937/1938 гг.
- 256 *В.В. Дмитриев* был художником спектакля «Анна Каренина».

76

- 257 *П.В. Лесли* был режиссером-ассистентом в работе над «Анной Карениной».
- 258 *Иверов (наст. фам. Фурманян) Алексей Люцианович* (1883–1967) – врач, заведующий медчастью МХАТа с 1923 г. и до конца жизни.
- 259 *На днях слушал у Булгакова его новую пьесу «Пушкин»...* – Чтение состоялось на квартире М.А. Булгакова 29 августа 1935 г. в присутствии П.А. Маркова, В.Я. Виленкина, В.Г. Сахновского, В.О. Топоркова, Б.А. Мордвинова, Е.В. Калужского.
- 260 *Единственно, что очень хорошо – Врубель – свидание Анны с сыном.* – Рисунок М.А. Врубеля «Свидание Анны Карениной с сыном» (1878) теперь хранится в Третьяковской галерее.

- 261 *Ламанова Надежда Петровна* (1861–1941) – модельер, художник театрального костюма. С 1901 г. сотрудничала с Художественным театром.

77

- 262 *Животова Елена Сергеевна* (1892–1972) – помощник директора МХАТа (завкадрами).

78

- 263 *Имели большой успех «Мертвые души»*. – Имеются в виду гастроли МХАТа в Киеве, которые проходили с 1 по 30 июня 1936 г. Были показаны: «Вишневый сад», «На дне», «Враги», «В людях», «Горячее сердце», «Мертвые души», «Царь Федор Иоаннович», «Воскресение», «Дни Турбиных», «Платон Кречет», «У врат царства», «Пиквикский клуб».

79

- 264 *Новиков Иван Алексеевич* (1877–1959) – писатель. Начиная в кругу модернистов. В 1930-е гг. обратился к жанру исторического романа. Большую популярность получил его роман «Пушкин в Михайловском» (1936).

80

- 265 *Бобылев Юрий Сергеевич* (1898–?) – режиссер, сотрудник ВТО.
 266 Вероятно, имеется в виду театровед *Татьяна Александровна Дынник* (1900–?).
 267 *...благодаря Режиссерской лаборатории в ВТО...* – Сохранился документ «Режиссерская лаборатория ВТО под руководством В.Г. Сахновского (план работы)», датированный 1934 г. (Музей МХАТ. А № 8181). К самой идее ВТО вернулось в 1960-е гг., когда были организованы четыре режиссерские лаборатории: Ю.А. Завадского, М.Н. Кедрова, Н.П. Охлопкова, Г.А. Товстоногова.
 268 *Имас Марк Израилевич* (1894–1967) – театральный деятель, заместитель начальника управления театрально-зрелищными предприятиями Наркомпроса (1931–1936), заместитель начальника Главного управления театров (1936).
 269 *Литовский (наст. фам. Каган) Осаф Семенович* (1892–1971) – театральный критик, драматург, деятель Комитета по делам искусств.
 270 *Ангаров Алексей Иванович* (1898–1939) – партийный функционер. В 1936–1937 гг. вплоть до ареста исполнял обязанности заведующего Отделом культурно-просветительной работы ЦК. Расстрелян.
 271 *Керженцев (наст. фам. Лебедев) Платон Михайлович* (1881–1940) – советский государственный и общественный деятель, революционер, экономист, журналист. С 1936 по 1938 г. – председатель Комитета по делам искусств.

81

- 272 *Митиль Степан (Стефан) Семенович* – помощник директора МХАТа (1936–1937).

82

- 273 *Я прошу <...> помочь в моих квартирных делах, – не вынуждать меня уходить из Театра и уезжать в другой город.* – Квартиры в кооперативе МХАТ В.Г. Сахновский так и не получил.

83

- 274 ...*договор на статью в 2 листа о работе над «Анной Карениной» для книги.* – Статья Сахновского «Работа над спектаклем “Анна Каренина”» была опубликована в книге «Анна Каренина» в постановке Московского ордена Ленина Художественного академического театра Союза ССР имени М. Горького» (М., 1938. С. 19–176).

84

- 275 *Довженко Александр Петрович* (1894–1956) – кинорежиссер, писатель.
276 В фильме Довженко «Щорс» актер МХАТа А.Н. Кисляков снимался в заглавной роли. Однако в процессе съемок Довженко передал роль Е.В. Самойлову.
277 Сахновский репетировал «Бесприданницу» в киевском Русском государственном драматическом театре (с 1939 г. – Театр имени Леси Украинки). Премьера – сентябрь 1937 г.

85

- 278 *Катя* – домработница в семье Сахновских.
279 ...*пришла бумага с резолюцией Булганина о предоставлении нам квартиры.* – О бедственных жилищных условиях Сахновского и его бесплодных хлопотах по вступлению в кооператив «МХАТ» см. его письмо Вл.И. Немировичу-Данченко от 12 октября 1936 г. Поселиться во мхатовском доме Сахновскому так и не удалось. Более успешным было его обращение к Н.А. Булганину, в ту пору председателю Совнаркома (1937–1938), подписанное также Вл.И. Немировичем-Данченко и М.П. Аркадьевым (директором МХАТа). В результате Сахновский получил пятикомнатную квартиру в доходном доме графа Г.И. Ностица (ул. Большая Дмитровка, д. 14), куда переехал в сентябре 1937 г.
280 *Кисимов Владимир Владимирович* (1903–1948) – театральный художник. В 1941–1947 гг. главный художник Саратовского театра оперы и балета. Вел преподавательскую работу в ГИТИСе (1936–1938). Оформил два спектакля Сахновского: «Последняя жертва» (1935, ЦТКА) и «Бесприданница» (1936, Русский государственный драматический театр, Киев).
281 *Вершилов (наст. фам. Вестерман) Борис Ильич* (1893–1957) – режиссер, педагог. Учился у Е.Б. Вахтангова в Мансуровской студии. Работал во Второй студии (1919–1924), МХАТ (1924–1930), Оперном театре им. К.С. Станиславского (1926–1931, 1937–1939). Был создателем Еврейского театра-студии «Фрайкунст» («Свободное искусство», 1926–1930). Работал в театре «Кунст винкл» («Уголок искусства», Киев), Государственном еврейском театре (ГОСЕТ, Киев). Был художественным руководителем киевского Русского государственного драматического театра (1936–1937).
282 *Видел сегодня конец последнего акта «Благочестивой Марты»...* – Пьесу Тирсо де Молины «Благочестивая Марта» в киевском Русском государственном драматическом театре поставил режиссер Б.Н. Норд (1936).
283 Актриса *Клавдия Михайловна Половикова* (1896–1979) играла роль Марты.

86

- 284 *Очень трудно работать в чужом городе и помещении с такими сложными постановками.* – С 7 по 25 августа 1937 г. МХАТ показывал спектакли в Париже в рамках Всемирной выставки. Были сыграны «Враги» М. Горького, «Анна Каренина» Л.Н. Толстого и «Любовь Яровая» К.А. Тренева.

- 285 ...из нее вышло то, чего хочет Главрепертком и Комитет искусств. – Театр видел в «Половчанских садах» возможность обрести «Чехова советской эпохи». Требования Комитета по делам искусств и Главреперткома привели к тому, что в спектакле на первый план выдвинулся мотив разоблачения шпиона, проникшего в символический дом и сад Маккавеевых. Премьера – 6 мая 1939 г. Художественный руководитель – Вл.И. Немирович-Данченко. Режиссер – В.Г. Сахновский.
- 286 *Рабичев Наум Натанович* (1898–1938) – партийный и государственный деятель, первый заместитель председателя Комитета по делам искусств. Репрессирован.
- 287 7 августа 1937 г., после ареста М.П. Аркадьева, *Я.О. Боярский* был назначен директором МХАТ. Работал в этой должности до 7 июля 1939 г., когда был уволен, а затем репрессирован.
- 288 «После увольнения Аркадьева Сахновский по распоряжению властей был сначала временно (с 11 июня 1937), а потом и постоянно (1 сентября 1937) возвращен на свою должность заведующего Художественной частью» (*Радищева*. С. 384).
- 289 *Найдены два мальчика – кандидаты в Серезу*. – Имеется в виду спектакль «Анна Каренина».
- 290 *Комолова Анна Михайловна* (1911–2001) – артистка МХАТа с 1933 по 1979 г. Была введена в «Анну Каренину» на роль Серези (1937).
- 291 Пьеса Н.Е. Вирты «*Земля*» должна была стать юбилейной премьерой к двадцатилетию Октября и потому находилась под особым вниманием и наблюдением начальства, что вносило дополнительную нервность в репетиционный процесс. Премьера – 5 ноября 1937 г. Режиссеры Л.М. Леонидов и Н.М. Горчаков. Художник В.Ф. Рындин.
- 292 *Немирович-Данченко (урожд. бар. Корф, по первому мужу Бантыш) Екатерина Николаевна* (1858–1938) – жена Вл.И. Немировича-Данченко.

- 293 Премьера «*Дяди Вани*» состоялась 10 июня 1947 г., когда уже ни Немировича-Данченко, ни Сахновского не было в живых. Постановка и режиссура – М.Н. Кедров. Режиссеры Н.Н. Литовцева, И.Я. Судаков. Художник В.В. Дмитриев.
- 294 В сезоне 1938/1939 г. состоялось возобновление «*Смерти Пазухина*» М.Е. Салтыкова-Щедрина в прежнем оформлении, но с новыми исполнителями. Распределение ролей существенно не совпадает с тем, что было предложено Сахновским.
- 295 Премьера «*Горя от ума*» состоялась 30 октября 1938 г. Режиссеры Вл.И. Немирович-Данченко и Е.С. Телешева. Художник В.В. Дмитриев.
- 296 Премьера «*Достигаева и других*» М. Горького состоялась 31 октября 1938 г. Режиссеры Л.М. Леонидов и И.М. Раевский. Художник В.Ф. Рындин.
- 297 «*Обрыв*» И.А. Гончарова стоял в планах сезона 1937/1938 гг. Режиссер был определен только предположительно – Е.С. Телешева. Более твердо выглядело распределение ролей: Бабушка – О.А. Книппер-Чехова, Вера – К.Н. Еланская, Волохов – Б.Г. Добронравов. Постановка не была осуществлена.
- 298 О.С. Бокшанская в письме Вл.И. Немировичу-Данченко от 27 сентября 1937 г. упоминает: «Впрочем, Вы жестоко осудили все распределение <...>» (*Бокшанская*. Т. 2. С. 397), имея в виду прежде всего «Дядю Ваню». Немирович-Данченко настаивал на том, что Войницкого должен играть Н.П. Хмелев, а Астрова Б.Г. Добронравов, чему последний сопротивлялся. В конце концов Немирович уступил. Репетиции начались

весной 1941 г. (художественный руководитель постановки Вл.И. Немирович-Данченко, режиссер М.Н. Кедров), но были прерваны войной. Завершал работу Кедров. Премьера состоялась 10 июня 1947 г. Исполнение роли дяди Вани Добронравовым стало одним из высших достижений актера.

- 299 *Читала ли ты статью о Всеволоде в «Правде»?* – Имеется в виду разгромная статья председателя Комитета по делам искусств П.М. Керженцева «Чужой театр. О Театре им. Мейерхольда» (Правда. 1937. № 345. 17 дек. С. 4), готовившая закрытие театра.
- 300 *Помнишь, что с ним делала печать лет пять назад, помнишь, как захлебывались именем Мейерхольда?* – Сахновский имеет в виду события 1928 г., когда Мейерхольд вместе с З.Н. Райх выехали в Европу на два месяца для лечения и ведения переговоров о гастролях ГосТИМа во Франции и Германии, а задержались на полгода. Эта задержка случилась на фоне невозвращения М.А. Чехова и А.М. Грановского. В сентябре месяце в советской прессе появился ряд статей о мейерхольдовском невозвращении и была создана ликвидационная комиссия по делам ГосТИМа.
- 301 *А каков Хмелев? Его статью читала в «Известиях»?* – Н.П. Хмелев в статье «О театре им. Вс. Э. Мейерхольда» писал: «Театр нашей страны развивается и крепнет, как театр реалистической правды, проникнутой великими идеями социализма. <...> Театр имени Мейерхольда – театр режиссера. Это театр бесконечных поисков голой формы, театр, не обладающий внутренним психологическим мастерством актера. Искусство актера в этом театре направлено на внешнюю сторону искомого образа. Возможности актера театра Мейерхольда не обладают той силой, которая заложена в актере театра реалистической правды. В таком виде театр Мейерхольда изжил себя» (Известия. 1937. № 293. 17 дек. С. 4).
- 302 Отзыв точно передает отношение Сахновского к Мейерхольду. Темы «фиглярства» и лирического самообнаружения были важнейшими еще в его давнем очерке «Мейерхольд» (Временник РГО. М., 1925. № 1. С. 219–240).
- 303 *Альтман Иоганн Львович (1900–1955)* – литературный и театральный критик. Главный редактор газеты «Советское искусство» (1936–1938) и первый редактор журнала «Театр» (1937–1941).
- 304 Критик С.А. Цимбал в статье «Письма из Киева. “Бесприданница” в Русской драме» (Советское искусство. 1937. № 55. 1 дек. С. 5), писал: «<...> оскорбительным представляется отношение к постановке за пределами Москвы, как к делу меньшего труда и пониженной ответственности». Сахновский отвечая на это обвинение, рассказал: «8 мая 1937 г. по вызову дирекции и художественного руководителя театра я приехал в Киев для репетиций “Бесприданницы”. Узнав, что почти все исполнители ведущих ролей могли работать над пьесой лишь в свободное время от репетиций “Алькасар”, я решил работы над “Бесприданницей” не начинать. Однако это грозило сорвать производственный план театра, и меня убедили приступить к репетициям. Мы работали и утром, и днем, и во время спектаклей, и после спектаклей – глубокой ночью. Выходных дней у нас не было. <...> Осенью, по возвращении из Парижа, я нашел письма и телеграммы от директора и художественного руководителя театра. Они писали, что необходим мой приезд в Киев, ибо премьера “Бесприданницы” в Киеве назначена на сентябрь. Я еду в Киев. Снова долгие дни напряженной работы. Наконец спектакль окон-

чательно сдан. Лучшей наградой для нас явился его успех у публики и у товарищей по театру. Через недели три после моего отъезда из Киева я совершенно случайно узнаю, что... весь основной состав исполнителей “Бесприданницы” заменен. Удивительно ли после этого, что в результате получился совсем не тот спектакль, над которым я так много работал. Вот факты. Теперь я предоставляю судить читателям – есть ли у меня основания вернуть т. Цимбалу упрек в “пониженной ответственности” (Советское искусство. 1938. № 12. 30 янв. С. 4).

90

- 305 ...о приведении приговора в исполнение над группой еще новых врагов народа. Наверное, в московских газетах тоже сегодня напечатано. – Под шапкой «В Военной Коллегии Верховного Суда Союза ССР» в центральных газетах было помещено сообщение: «<...> Военная Коллегия Верховного Суда Союза ССР приговорила обвиняемых Енукидзе А.С., Карахана Л.М., Орахелашвили И.Д., Шеболдаева Б.П., Ларина В.Ф., Метелева А.Д., Цукермана В.М. и Штейгера В.С. к высшей мере наказания – расстрелу. Приговор приведен в исполнение» (Известия. 1937. № 295. 20 дек. С. 3). В этом очередном расстрельном списке на первом месте стоит Енукидзе, возглавлявший Комиссию ВЦИК, которой с 1932 г. подчинялся МХАТ. Судя по документам, Енукидзе с пониманием относился к проблемам Художественного театра и во многих случаях поддерживал позицию Сахновского.

91

- 306 *Все просмотрел с увлечением, все рапортчики, приказы и на закуску прочел письмо.* – Письмо и прилагавшиеся к нему документы не сохранились.
- 307 *В.И. Качалов* отказывался играть Фамусова и в итоге сыграл Чацкого в новой постановке «Горя от ума», премьера которой состоялась 30 октября 1938 г. Режиссеры Вл.И. Немирович-Данченко и Е.С. Телешева.
- 308 Имеется в виду *Нина Николаевна Литовцева (урожд. Левестам)* (1871–1966) – актриса, режиссер, педагог; во МХАТе с 1901 по 1950 г., жена В.И. Качалова.
- 309 *Интересно бы знать, как сформулировано «разрешение» «Половчанских садов».* – О.С. Бокшанская в письме Вл.И. Немировичу-Данченко от 3 декабря 1937 г. так описывала двусмысленную позицию Главреперткома: «<...> с одной стороны, по словам Леонова, последний имел разговор с Василевским, и тот сказал, что запрещать пьесу не за что, но и разрешать нет желания, а с другой стороны, будто бы Керженцев поручил своему помощнику послать в МХАТ письмо, предлагающее начать репетиции “Половчанских садов”, а Я.О. и Вас. Гр. не согласны с такой формулировкой применительно к леоновской пьесе: разрешается начать репетиции, а настаивают на формуле: пьеса разрешена к постановке» (*Бокшанская*. Т. 2. С. 419–420).
- 310 *Василевский Владимир Николаевич* (1893–1957) – государственный деятель. С 4 июня 1937 по 1 июня 1938 г. начальник Главреперткома при Всесоюзном комитете по делам искусства при СНК СССР.
- 311 ...но сегодняшнее «Советское искусство» окончательно все опустило в вираж-фиксаж. – В редакционной статье «О театре им. Вс. Мейерхольда» спектакль «Одна жизнь» по роману Н. Островского «Как закалялась сталь» был объявлен «полнейшим банкротством Мейерхольда в политическом и художественном отношении. <...> Это

печальный финал всего его творческого пути. <...> Несколько лет назад в театре Мейерхольда готовилась постановка контрреволюционного спектакля Н. Эрмана "Самоубийца". Мейерхольд проявил в этом случае полную политическую слепоту и как художник, и как коммунист» (Советское искусство. 1937. № 58. 17 дек. С. 5). Расправа с Мейерхольдом и его театром вступила в решающую стадию.

- 312 На той же газетной полосе, где публиковался приговор Мейерхольду, под шапкой «В режиссерской лаборатории» была помещена беседа *М.Н. Кедрова* о «системе» Станиславского.
- 313 *Райский* – Раевский Иосиф Моисеевич (1900–1972) – актер, режиссер, педагог. Во МХАТе с 1922 г. до конца жизни. С 1932 г. вел педагогическую работу в ГИТИСе.
- 314 *Биби* – Бибииков Борис Владимирович (1900–1986) – актер, режиссер, педагог. С 1934 по 1971 г. вел педагогическую работу в ГИТИСе.

92

- 315 *У меня с собой «неизданные материалы» из архивов Достоевского по «Идиоту».* – Имеется в виду книга: Из архива Ф.М. Достоевского. «Идиот»: Неизданные материалы / Под ред. П.Н. Сакулина и Н.Ф. Бельчикова. М.; Л., 1931.

93

- 316 *...«вырисовывается хоть Чацкий», разве Борис уже заковывал?* Имеются в виду репетиции «Горя от ума», где Чацкого репетировали В.И. Качалов и Б.Н. Ливанов.
- 317 *«Анненковщина»* – фильм Н. Береснева (1933, вторая ред. 1936) «о борьбе советских партизан и Красной Армии в годы гражданской войны против белогвардейских банд», в котором Ливанов сыграл атамана Анненкова.

94

- 318 Сахновский перечисляет близких людей, арестованных, а некоторых уже и расстрелянных: *Вольф В.Ю.* (см. коммент. 6). Был арестован 23 ноября 1937 г. Расстрелян 21 апреля 1938 г. *Шпет Г.Г.* (см. коммент. 249) был арестован в ночь с 14 на 15 марта 1935 г. и приговорен к 5 годам ссылки. Уже в ссылке (Томск) 27 октября 1937 г. арестован и 16 ноября расстрелян. *Экземплярский В.М.* (см. коммент. 99) в 1937 г. по распоряжению органов Управления НКВД Москвы выслан в Челябинскую область «как член семьи осужденного».
- 319 *...не появилась моя книга в издательстве «Искусство» «Работа режиссера».* – Книга Сахновского «Работа режиссера» вышла в издательстве «Искусство», датированная 1937 г. Возможно, она несколько задержалась на пути от типографии к прилавку.

95

- 320 *...помните, мы с Вами когда-то ставили вместе «Бесприданницу»...* – «Бесприданницу» А.Н. Островского, которая так и не была осуществлена во МХАТе, Сахновский и Телешева поставили в театре «Комедия» (б. Корш) с В.Н. Поповой (Лариса) и А.П. Кторовым (Карандышев). Премьера – 11 декабря 1932 г. Художник Н.П. Крымов.

96

- 321 *Истрин Владимир Павлович* (1882–1957) – актер. Во МХАТе с 1915 по 1930 и с 1932 по 1951 г.

- 322 ...от Льва Николаевича Волкова... – Имеется в виду Н.Д. Волков, автор инсценировки «Анны Карениной».
- 323 «Ленин в Октябре» – фильм М.И. Ромма и Д.И. Васильева (1937).
- 324 Б.В. Щукин играл роль Ленина, Н.П. Охлопков – Василия, И.И. Лагутин, актер Малого театра, – эпизодическую роль.
- 325 См.: Марков П. Щукин // Известия. 1937. № 303. 29 дек. С. 4.
- 326 ...Алексей Толстой. Он напечатал на днях статью о Шостаковиче... – А.Н. Толстой, после смерти Горького вошедший в ближний круг Сталина, напечатал 28 декабря 1937 г. в «Известиях» отзыв о Пятой симфонии. Она оценивалась как «реалистическое большое искусство нашей эпохи <...> Слава нашему народу, рождающему таких художников». Это был первый положительный отклик на творчество Д.Д. Шостаковича после редакционной статьи в «Правде» от 28 января 1936 г. «Сумбур вместо музыки» об опере Д.Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда», где опера подвергалась резкой критике за «антинародный», «формалистический» характер.

97

- 327 Бродский Александр Моисеевич (1879–1961) – издатель, художественный и технический редактор книг, посвященных МХАТу.
- 328 Второе издание книги Вл.И. Немировича-Данченко «Из прошлого» вышло в Гослитиздательстве (1938).
- 329 Чацкий Борис Михайлович (?–1939) – администратор МХАТа (1936–1939).

98

- 330 Милка – судя по контексту письма, имеется в виду А.К. Тарасова.
- 331 Ведь роль-то пулевая, выигрышнее Анны! – Имеется в виду роль Анны Карениной.
- 332 Жихарева Елизавета Тимофеевна (1875–1967) сыграла Настасью Филипповну в спектакле Театра Незлобина «Идиот», поставленном Ф.Ф. Комиссаржевским (1911). Сахановский посвятил ему статью, где писал об игре Жихаревой: «Для того ужаса, который наполнял душу ее, для того нового знания, которое внезапно придет к ней, для того, чтобы показать эту раздавленность, эту “опрокинутость” души и в ней священное служение жизни страданием, артистка необычайно четко, с непередаваемой тонкостью и с изумительным постоянством всякий раз лишь постепенно доводила образ Настасьи Филипповны до полной катастрофы всех чувств и раскрывала всю глубину душевной муки» (Маски. М., 1913. № 3. С. 65).
- 333 Савина Мария Гавриловна (1854–1915) сыграла Настасью Филипповну в спектакле Александринского театра (1899). В том же году Ермолова Мария Николаевна (1853–1928) сыграла Настасью Филипповну в спектакле Малого театра. Обе актрисы воспользовались инсценировкой, написанной известным драматургом-ремесленником В.А. Крыловым в соавторстве с С. Сутугиным (О.Г. Этингером).
- 334 Читала в «Правде» мысли Немировича на новый 1938 год?.. смехун!.. – Вл.И. Немирович-Данченко в заметке «Юбилейный год Художественного театра» писал: «Перед Художественным театром стоит крупнейшая репертуарная задача: Шекспир. Артистические и технические силы, какими мы обладаем, обязывают нас подойти к этой задаче во всеоружии. Уже много лет Шекспир дразнит наше воображение. А за Шекспиром и древнейшие создатели трагедии – Еврипид и Софокл. Много лет при составлении

ежегодного репертуара мы перебираем “Гамлета”, “Лира”, “Макбета”, “Ромео и Джульетту”, “Антония и Клеопатру”, “Ричарда III”, “Генриха IV”, я лично с особенной остротой – “Гамлета” и “Клеопатру”. Не раз, в беседах с близкими театральными людьми, я набрасывал планы этих постановок, а также “Медеи” и “Эдипа”. Однако все казалось, что труппа еще недостаточно окрепла для них. Чтобы поставить Шекспира или Еврипида, недостаточно иметь труппу хорошо воспитанных средних актеров; нужны для исполнения главных ролей актеры трагического диапазона и твердой мастерской воли. Я верю, что для Художественного театра это время пришло и что будущий юбилейный сезон докажет это. К пожеланиям на новый год остается присоединить крепкую надежду на новую пьесу нашего автора из нашей жизни. Потому что без современной пьесы своего советского автора театр обречен на медленное, хотя бы и пышное умирание. И, наконец, нас волнует мысль о постановке большой пьесы о Ленине, пьесы, где его образу принадлежала бы ведущая роль. Из области инсценировок в театре производится попытка создать драматический спектакль из романа Гончарова “Обрыв”. <...> Не скрою, что смотрю на предстоящий год в близких мне театрах с очень большим оптимизмом» (Правда. 1938. № 1, 1 янв. С. 3). Иронию Сахновского, вероятно, вызвал оптимизм и масштаб планов Немировича-Данченко.

335 *Берестинский Михаил Исаакович* (1905–1968) – писатель, драматург, сценарист.

- 336 *Прошла неделя, даже немного больше, с первых спектаклей гастролей в Киеве.* – МХАТ гастролеровал в Киеве с 1 по 30 июня 1938 г. Были показаны «Враги», «Достигаев и другие», «Дядюшкин сон», «Анна Каренина», «Смерть Пазухина», «Царь Федор Иоаннович», «Дни Турбиных», «Любовь Яровая», «Земля», «У врат царства», «Синяя птица».
- 337 Премьера спектакля *«Школа злословия»* Р.Б. Шеридана состоялась 18 декабря 1940 г. Руководитель постановки В.Г. Сахновский. Режиссеры Н.М. Горчаков, П.С. Ларгин. Художник Н.П. Акимов.
- 338 *Я знаю, что у Вас есть колебания относительно «Гамлета».* – Сахновский преодолевал сомнения Немировича-Данченко, полагая, что «Гамлет» станет поворотным событием в жизни Художественного театра, а может быть, и не только. Его аналогичная настойчивость и уверенность в случае с «Тремя сестрами» уже показали свою оправданность (см. его письмо Немировичу-Данченко от 8 июня 1938 г.). 17 мая 1940 г., т.е. через три недели после премьеры «Трех сестер», Немирович-Данченко собрал созданный им «шекспировский штаб» во главе с В.Г. Сахновским и художником В.В. Дмитриевым и приступил к работе (см.: *Немирович-Данченко*. 1984. С. 16). По свидетельству В.Я. Виленкина: «В первый период репетиции вел главным образом Сахновский; Владимир Иванович в них почти не вмешивался, он отдавал гораздо больше времени общим беседам <...>» (Там же. С. 17). Задумав спектакль как «сокрушительный удар по всем приемам постановки Шекспира» (Там же. С. 18), Немирович-Данченко по-настоящему начал репетировать в феврале 1943-го. После его смерти репетиции в указанном направлении продолжил Сахновский, но и он не успел довести работу до конца. Умер 26 февраля 1945 г.
- 339 Инициатива Сахновского с постановкой *«Идиота»* поддержки не получила, хотя предварительная работа была проведена. В семье Сахновских и поныне существует

уверенность, что инсценировка была завершена и исчезла из дома загадочным образом. Подтверждают существование инсценировки и воспоминания В.Я. Виленкина: «Не удалось театру в то время поставить и “Идиота” в необычайно талантливой, какой-то совершенно неожиданной инсценировке Сахновского, – Ольге Леонардовне предназначалась там роль генеральши Епанчиной и она уже с увлечением фантазировала, как она будет ее играть» (Виленкин В.Я. Воспоминания с комментариями. М., 1982. С. 212). Сохранился лишь довольно объемистый документ (50 л.), который называется «Режиссерский план для переделки романа в пьесу. Отметка глав из романа “Идиот” Ф.М. Достоевского» (Музей МХАТ. А № 8354).

- 340 *Думается, что «Кремлевские куранты» потребуют большой доработки.* – Доработка пьесы Н.Ф. Погодина «Кремлевские куранты» затянулась. Ее читка во МХАТе состоялась 15 февраля 1940 г. Премьера 22 января 1942 г. Режиссеры Вл.И. Немирович-Данченко, Л.М. Леонидов, М.О. Кнебель. Художник В.В. Дмитриев.
- 341 *До нас дошли сюда слухи, что написал новую пьесу Булгаков?* – М.А. Булгаков заканчивал работу над пьесой «Дон Кихот» по мотивам романа Сервантеса. 14 сентября 1938 г. она поступила в Репертком. Поставлена была в театрах Кинешмы (1940), Петрозаводска (1941). С наибольшим успехом шла в Ленинградском государственном академическом театре драмы им. Пушкина (1941) с Н.К. Черкасовым в заглавной роли.
- 342 *...Вы делаете доклад на режиссерской конференции.* – Немирович-Данченко не принимал участия в Первой всесоюзной режиссерской конференции, которая проходила с 13 по 20 июня 1938 г.

104

- 343 *Захава Борис Евгеньевич (1896–1976)* – актер, режиссер, педагог. Ученик Вахтангова по Мансуровской и Третьей студиям. С 1925 по 1976 г. руководил Школой-студией Вахтангова (с 1939 г. Театральное училище им. Бориса Щукина, с 2002 г. Театральный институт им. Бориса Щукина). Преподавал также в ГИТИСе на кафедре режиссуры, которую позднее возглавил (1944–1949).
- 344 *Соболев Юрий Васильевич (1887–1940)* – критик, историк театра. Преподавал историю театра в ГИТИСе.
- 345 *Григорьев Михаил Степанович (1890–1980)* – литературовед, театровед. В 1915 г. окончил историко-филологический факультет Петроградского университета. Преподавал теорию и историю литературы в МГУ, ГИТИСе, ВГИКе.

106

- 346 *...с приходом на репетиции Сахновского <...> работа идет толково, приятно для актеров.* – Участие Сахновского в репетициях «Трех сестер» было, вероятно, эпизодическим и не нашло отражения в афише спектакля.

107

- 347 Сахновский пишет в день официальной премьеры «Трех сестер».

108

- 348 *...он говорил, что все лето готовит «Гамлета», который, по уверениям Судакова, будет репетироваться в Малом театре в этом сезоне.* – И.Я. Судаков, чьи отношения

- с основателями МХАТа были весьма напряженными, в 1937 г. возглавил Малый театр как художественный руководитель и главный режиссер и проработал здесь до 1943 г. Мысль о «Гамлете» с А.А. Остужевым в заглавной роли родилась в Малом театре после успеха Остужева в роли Отелло (реж. С.Э. Радлов, 1935). Несмотря на то, что сохранились заметки Остужева, уже готовившего роль датского принца (РГАЛИ. Ф. 2016. Оп. 1. Ед. хр. 194), постановка «Гамлета» не была осуществлена.
- 349 ...видели ли Вы стенограмму Художественного совета <...>, когда читался «Пушкин» Булгакова. – Стенограмма заседания Художественного совета МХАТа не сохранилась.
- 350 Если бы «Бег» дать готовить Хмелеву и Телешевой, то к будущему сезону вчерне для Филиала они бы ее сделали. – С начала 1938 г. МХАТ предпринимал попытки возвращения к «Бегу». В какой-то степени это было связано с разрешением «Мольера» и возобновлением «Дней Турбиных», свидетельствовавших, как казалось театру, о благоволении Сталина к драматургу. Режиссером предполагаемого спектакля стал И.Я. Судак, поставивший в свое время «Дни Турбиных».
- 351 Калишьян Григорий Михайлович – помощник директора МХАТа в 1938–1942 гг.

109

- 352 Разумовский Михаил Антонович – администратор филиала МХАТа (1933–1951).
- 353 Храпченко Михаил Борисович (1904–1986) – заместитель председателя (1938–1939), председатель (1939–1948) Комитета по делам искусств при СНК (СМ) СССР.
- 354 Бондаренко Федор Пименович (1903–1961) – театральный деятель, режиссер. Окончил Театральное училище имени Вс. Мейерхольда, затем работал в его театре в качестве актера и режиссера. Позднее служил в Ленинградском театре имени Ленсовета и в БДТ им. М. Горького, где поставил несколько спектаклей. В 1938–1941 гг. – директор Ленинградского театра оперы и балета им. С.М. Кирова, в 1943–1948 гг. возглавлял Большой театр СССР. Директор Театра им. Евг. Вахтангова (1950–1953, 1959–1961).
- 355 Месхетели (наст. фам. Чогошвили) Владимир Евгеньевич (1902–1957) – театральный деятель, работник Комитета по делам искусств СССР, не был назначен в Большой театр. Несколько позже стал заместителем директора и директором-распорядителем МХАТа (1942–1949).
- 356 Вышинский Андрей Януарьевич (1883–1954) – советский государственный деятель. Стал известен как официальный обвинитель на сталинских политических процессах 1930-х гг.
- 357 Молотов (наст. фам. Скрябин) Вячеслав Михайлович (1890–1986) – советский политический и государственный деятель. Глава советского правительства с 1930 по 1941 г.
- 358 Назначенный на место Керженцева в январе 1938-го А.И. Назаров (1905–1968), заведующий отделом печати ЦК ВКП(б), а ранее заведующий отделом искусств в «Правде», пробыл в должности немногим более года и был освобожден в связи с «тяжелой болезнью».
- 359 Самосуд Самуил Абрамович (1884–1964) – дирижер, художественный руководитель Большого театра (1936–1943).
- 360 ...на банкете в честь ленинградской декады... – С 10 мая 1940 г. в Москве проходила декада ленинградского искусства, в рамках которой свои спектакли показывали Ленинградский театр драмы им. А.С. Пушкина, Ленинградский театр оперы и балеты им. С.М. Кирова, БДТ им. М. Горького, Театр комедии, давались концерты, открывались вы-

ставки. Декада рассматривалась не только как художественное, но и как политическое событие. К ней было приурочено присуждение правительственных наград артистам и работникам театров. Закончилась декада 26 мая торжественным вечером в Большом театре, о котором Сахновский вспоминает, судя по всему, со слов очевидцев.

- 361 *Черкасов Николай Константинович* (1903–1966) в труппу Ленинградского академического театра им. А.С. Пушкина поступил в 1933 г. и к 1940 г. занял в ней ведущее положение. Однако всенародную популярность в эти годы ему принес кинематограф: «Дети капитана Гранта» (1936), «Депутат Балтики» (1936), «Петр Первый» (1938), «Александр Невский» (1938) и др.
- 362 Возвращение во МХАТ *Я.Л. Леонтьева*, уволенного К.С. Станиславским (1934), не состоялось.

111

- 363 «*Столпы общества*» Г. Ибсена в постановке Сахновского стояли еще в планах сезона 1932/1933 гг., но постановка так и не была осуществлена.

112

- 364 *Полгода мучиться с произведением Погодина и олеографией Леонидова*. – Имеется в виду затянувшаяся работа Л.М. Леонидова над «Кремлевскими курантами» Н.Ф. Погодина, к которой был вынужден подключиться Немирович-Данченко.

113

- 365 *...и возражении против «Суворова»*. – Постановка пьесы И.В. Бахтерева и А.В. Разумовского «Суворов» («Полководец Суворов»), к которой подталкивали МХАТ «сверху» и на которую театр нехотя соглашался ввиду отсутствия других патриотических пьес, так и не была осуществлена.
- 366 *Солодовников Александр Васильевич* (1904–1990) – театральный деятель, театральный критик. С 1936 по 1945 г. – начальник Главного управления театров Комитета по делам искусств при СНК СССР и заместитель председателя Комитета по делам искусств.

114

- 367 *Калинин Сергей Иванович* (1896–1971) – актер МХАТа (1928–1959), секретарь парткома МХАТа (1941).
- 368 Премьера спектакля «*Последние дни*» («*Пушкин*») М.А. Булгакова состоялась 10 апреля 1943 г. Режиссеры В.Я. Станицын, В.О. Топорков. Художник П.В. Вильямс.
- 369 Премьера спектакля «*Глубокая разведка*» А.А. Крона состоялась 23 июня 1943 г. Постановка М.Н. Кедрова. Художник В.Е. Татлин.
- 370 *Смотрел спектакль «Школы»*. – «Школа злословия» В. Шеридана. См. коммент. 337.

115

- 371 *Дикий Алексей Денисович* (1889–1955) – актер, режиссер. После окончания театральной школы С.В. Халютиной был принят в МХТ. Как актер и режиссер принимал активное участие в Первой студии и МХАТе Втором, который покинул в результате конфликта с М.А. Чеховым (1926). Работал в Театре Революции, театре «Комедия» (б. Корш), «Габиме», театре ВЦСПС, БДТ и др. В 1937 г. был арестован. После освобождения в 1941 г. его

трудоустройством по неизвестным причинам занимался Комитет по делам искусств и лично его председатель М.Б. Храпченко, что, несомненно, ставило А.Д. Дикого в особое положение.

- 372 Немирович-Данченко ответил телеграммой-молнией, адресованной М.Б. Храпченко и В.Г. Сахновскому: «<...> Режиссура Дикого принесет МХАТ много вреда. Глубокий реализм, такими усилиями нажитый “Врагах”, “Трех сестрах”, едва начавший внедряться наш коллектив, будет отравлен непоправимым изломом, засорит работу излишней борьбой. В чудесные превращения не верю. <...>» (*Немирович-Данченко*. Т. 4. С. 100).

116

- 373 *А.К. Тарасова* вернулась из Нальчика, и они с И.М. Москвиным уехали в эвакуацию с театром.
- 374 *...сто тысяч...* – Сталинская премия первой степени, полученная А.К. Тарасовой накануне войны (1941).
- 375 *...мученика в лице Дикого в Москве быть не должно* – В конечном счете Немировичу-Данченко удалось настоять на своем. Дикий так и не был зачислен во МХАТ. С 1941 г. он работал в Театре им. Вахтангова, где поставил «Олеко Дундич» А.Г. Ржешевского и М.А. Каца, «Русские люди» К.М. Симонова. В спектакле «Фронт» А.Е. Корнейчука (1942) сыграл роль генерала Горлова – одну из лучших своих ролей. О том, что опала закончилась, свидетельствуют и четыре Сталинские премии (1946, 1947, 1949, 1950), в том числе за исполнение кинороли Сталина («Третий удар» и «Сталинградская битва»).
- 376 Премьера спектакля «*Последняя жертва*» А.Н. Островского состоялась 1 июля 1944 г. Постановка и режиссура Н.П. Хмелева. Режиссеры Е.С. Телешева, Г.Г. Конский. Художник В.В. Дмитриев.
- 377 Либретто Жан-Ришара Блока «*Виновные*» («Франция, 1941 г.») не было принято к постановке.

117

- 378 Сахновский был арестован в ночь с 4 на 5 ноября 1941 г. и обвинялся в том, что он, не уехавший со спешно эвакуированным Художественным театром в Саратов, «оставался для работы, когда немцы займут Москву», – так он сам изложил смысл предъявленных ему обвинений, сообщая в ноябре 1942 г. историю своего ареста В.И. Немировичу-Данченко. Следствие длилось шесть с небольшим месяцев, с 4 ноября 1941 по 9 мая 1942 г. 4 июня в арестантском вагоне под конвоем был доставлен в Алма-Ату. Подробности ареста, ссылки и освобождения см.: *Сахновский В.Г. Письма из ссылки / Публ. и подгот. текста М.Н. Бубновой; вступ. статья О.М. Фельдмана; коммент. М.Н. Бубновой и О.М.Фельдмана // Мнемозина. 2009. С. 371–436, а также «Следственное дело № 3458», помещенное в Приложении к данной публикации.*
- 379 *Сновидения Бергсона*. – Французский философ Анри Бергсон (1859–1941) разработывал теорию сновидений, согласно которой сны являются связью между памятью и восприятием. Бергсон поддерживал идею о том, что человек ничего не забывает, и все прошлые переживания, ощущения, мысли и эмоции накапливаются в памяти начиная с раннего детства.
- 380 С режиссером *Аркадием Павловичем Зоновым* (?–1922) Сахновский был хорошо знаком по совместной работе в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской (1915/1916, 1918/1919) и в

- Показательном театре (1919). Сахновский посвятил ему статью «Бог Лар театра» (Мастерство театра. М., 1922. № 1. С. 70–78), которую позже включил в состав своей книги «Театральное скитальчество». См.: Мнемозина. 2009. С. 226–234, 271–273.
- 381 Монография крупного ориенталиста и индолога *Sylvain Lévi* (1863–1935), посвященная индийскому театру, «*Le Théâtre Indien*» вышла в 1890 г. и была множество раз переиздана.
- 382 Имеется в виду книга Жоржа Муане «Трюки и декорации» (Moynet G. *Trucs et Décors*. P., 1893), посвященная театральной машинерии.
- 383 Имеется в виду сборник статей Д.Д. Коровякова «*Вокруг театра*» (СПб., 1894).
- 384 *Театр Порт-Сен-Мартен*, основанный в 1781 г., стал главным театром парижских Больших бульваров. Почти все свои самые лучшие и знаменитые пьесы Александр Дюма поставил именно в Порт-Сен-Мартен. Среди них «Антони», «Ричард Дарлингтон», «Нельская башня», «Анжела» и мн. др. Благодаря Дюма репутация этого театра резко поднялась, люди из высшего света перестали стесняться его посещать, и такие драматурги, как Виктор Гюго и Альфред де Виньи, уже не считали ниже своего достоинства отдавать свои пьесы этому, в недалеком прошлом второразрядному театру.
- 385 *Лентовский Михаил Валентинович* (1843–1906) – актер, режиссер, антрепренер, стремившийся создать театр для всех, где оперы, оперетты, феерии соседствовали бы с садовыми увеселениями – выступлениями гимнастов, гипнотизеров, «профессоров магии», цирковых артистов, струнных оркестров, русских и цыганских хоров, фейерверками, живыми картинами и пр. Наиболее известны его предприятия в саду «Эрмитаж» (1878–1892) и театр народных представлений «Скоморох» (1881–1883, 1886–1892). Его эстетика близка традиции площадного театра, где властвуют общие гулянья, легкость и теплые семейные отношения; его мечта – народный театр, идущий от традиций скоморошества, но на высоком современном уровне. Широкие замашки антрепренера, постановка феерий и дорогостоящих увеселений в летних садах Москвы и Петербурга совершенно разорили «мага и волшебника» Лентовского.
- 386 *Леонидова (урожд. Зимина) Анна Васильевна* – жена Л.М. Леонидова.
- 387 Сахновский имеет в виду раздел «Случайность и необходимость» в «*Диалектике природы*» Ф. Энгельса. Его экзистенциальный вывод не вполне совпадает с диалектикой автора.
- 118
- 388 *Канделаки Владимир Аркадьевич* (1908–1994) – солист Музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. В 1942 г. находился в Алма-Ате, где ставил спектакли в оперном театре и выступал как солист.
- 389 *ГИК* – Государственный институт кинематографии. Был эвакуирован в Алма-Ату.
- 390 *Уланова Галина Сергеевна* (1910–1998) – балерина, жена Ю.А. Завадского. Принимала участие в спектаклях Казахского театра оперы и балета в Алма-Ате.
- 391 Пытаясь помочь Сахновскому, *И.М. Москвин* обратился с письмом к Л.П. Берия (апрель 1942 г.). Бокшанская писала Немировичу-Данченко: «Ив. Мих. вел и продолжает вести переговоры по этому делу, желая помочь. Но пока все это только вопросы с его, Ив.М., стороны, а обещанных ответов пока нет» (*Бокшанская*. Т. 2. С. 701).
- 392 *Бибиков Борис Владимирович* (1900–1986) – актер театра и кино, театральный режиссер, театральный педагог. В Алма-Ате вместе со своей женой *Ольгой Ивановной Пыжовой* (1894–1972) входил в труппу Театра им. Моссовета.

- 393 В Алма-Ате, куда Сахновский был сослан, С.М. Эйзенштейн, М.И. Жаров, М.Ф. Астангов, О.И. Пыжова, Б.В. Бибиков, Г.М. Козинцев, М.И. Ромм были в эвакуации.
- 394 Тальников (наст. фам. Шпитальников) Давид Лазаревич (1882–1961) – театральный критик, историк театра, литературовед, журналист.
- 395 Юзовский Ю. (Иосиф Ильич, 1902–1964) – театральный критик.
- 396 Получил я телеграмму от Вл.И. – Телеграмму Немировича-Данченко, оригинал которой не сохранился, Сахновский получил 28 сентября 1942 г., о чем сказано в написанном в тот же день письме З.К. Сахновской сыну, где она привела полный текст телеграммы: «Сегодня он воспрянул духом, получив срочную телеграмму от Немировича-Данченко в ответ на свое письмо: “Приветствую. Постараюсь. Нем.-Дан.”» (Мнемосина. 2009. С. 432).
- 397 Я послал ему телеграмму и два письма – см.: Там же. С. 411–414.

120

- 398 *Английская рождественская пантомима* – пантомимический спектакль на сказочный сюжет с вокально-музыкальными вставками. Зародилась на сцене лондонского театра *Дрюри-Лейн* в 1710-е гг. XVIII в., наивысшего расцвета достигла в 1840–1860-е гг. и пользовалась широкой популярностью в английских театрах вплоть до начала XX столетия. Рождественской ее называли потому, что она входила в круг традиционных рождественских торжеств: премьера каждой новой пантомимы приурочивалась ко второму дню Рождества – 26 декабря.
- 399 Сведений о постановке «*Золушки*» и «*Конька-Горбунка*» в антрепризах Лентовского обнаружить не удалось.

121

- 400 *Токпанов Аскар Токпанович* (1915–1994) – режиссер Казахского театра оперы и балета. Выпускник режиссерского факультета ГИТИСа, ученик Сахновского.
- 401 *Боголюбов Николай Иванович* (1899–1980) – актер. С 1926 по 1938 г. – актер ГостИМа. Затем во МХАТе (1938–1958).
- 402 *Адамайтис Елена Осиповна (Иосифовна)* (1892–1956) – актриса, жена М.Ф. Астангова. Работала в Реалистическом театре (1930–1936) и в Театре Революции (1936–1941). Отсюда вместе с Астанговым перешла в Театр им. Моссовета (1943–1946), а затем в Театр им. Евг. Вахтангова (1946–1956).

122

- 403 *ВКВШ* – Всесоюзный комитет по делам высшей школы.
- 404 *Книгу о Художественном театре написал.* – В фонде Сахновского хранится машинописный вариант рукописи «*Московский Художественный театр. 1898–1943*» с правкой В.Г. Сахновского, датированный архивистами «после 1943 г.», но из дневниковой записи следует, что работа была закончена до 25 июля 1943 г. (Музей МХАТ. А № 8287).
- 405 *Книгу «Творческие вопросы режиссуры» – переделал.* – В фонде Сахновского сохранился машинописный вариант рукописи «Творческие вопросы режиссуры», датированный 1940 г., с позднейшими рукописными вставками В.Г. Сахновского (Музей МХАТ. А № 8128).
- 406 *Сыромятников Борис Иванович* (1874–1947) – историк, правовед и государствовед.

- 407 *Сакулин Павел Никитич* (1868–1930) – литературовед. Доктор русского языка и словесности. Почетный член ГАХН (1927). Окончил с дипломом первой степени словесное отделение историко-филологического факультета Московского университета (1887–1891). В 1902–1911 гг. преподавал в Московском университете. Также преподавал на Московских высших женских курсах, в Народном университете им. А.А. Шаняевского и др. Последний председатель Общества любителей российской словесности, после смерти которого прекратило свою деятельность.
- 408 *Садьрин Павел Александрович* (1877–1938) – экономист. Один из учредителей и преподаватель Народного университета им. А.А. Шаняевского. Принимал участие в создании кооперативного Московского народного банка. После 1917 г. был председателем Сельскосоюза, затем работал в Госбанке, был членом правления Госбанка. В 1920-е гг. член ЦИК СССР. В 1930–1932 гг. проходил по делу ЦК Трудовой крестьянской партии. Повторно судим в 1938 г. и приговорен к расстрелу.
- 409 *Читал Федорова «Философию общего дела»*. <...> *В отрывках второго тома или статье в «Весах» он много интересней*. – В журнале «Весы» были опубликованы две статьи Н.Ф. Федорова: «Астрономия и архитектура» (1904. № 2. С. 20–24) и «О письменах» (1904. № 6. С. 1–5).
- 410 В 1878 г. с учением *Н.Ф. Федорова* в изложении Н.П. Петерсона познакомился *Ф.М. Достоевский*, который писал о Федорове: «Он слишком заинтересовал меня... В сущности совершенно согласен с этими мыслями. Их я почел как бы за свои» (Ф.М. Достоевский – Н.П. Петерсону. 24 марта 1878 // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1988. Т. 30 (I). С. 14). *Л.Н. Толстой* говорил: «Я горжусь, что живу в одно время с подобным человеком» (цит. по: *Кожевников В.А.* Николай Федорович Федоров: Опыт изложения его учения по изданным и неизданным произведениям, переписке и личным беседам. М., 1908. Ч. 1. С. 320). *В.С. Соловьев* писал Федорову: «Прочел я Вашу рукопись с жадностью и наслаждением духа, посвятив этому чтению всю ночь и часть утра, а следующие два дня, субботу и воскресенье, много думал о прочитанном. “Проект” Ваш я принимаю безусловно и без всяких разговоров... Со времени появления христианства Ваш “проект” есть первое движение вперед человеческого духа по пути Христову» (*Соловьев В.С.* Письма: В 4 т. / Под ред. Э.Л. Радлова. СПб., 1909. Т. 2. С. 345).
- 411 *Я вспомнил Ивановское*. – Деревня в Дорогобужском районе.
- 412 *Митя Зернов* – возможно, сын артистки Большого театра А.М. Марковой-Зерновой (1865–1924), актер-любитель. Умер от туберкулеза в 1910-е гг.
- 413 *Трояновский Виктор Иванович* (1857–?) – дворянин, поляк. Владел имением в Дорогобужском уезде. Привлекался к дознанию (1879) по обвинению в принадлежности к противозаконному сообществу в Дорогобуже.
- 414 *Елена Петровна* – скорее всего, сестра О.П. Хмары-Барщевской (урожд. Лесли) и Н.П. Бегичевой (урожд. Лесли).
- 415 Возможно, имеется в виду *Жанна Платоновна* (урожд. Лесли, 1882–1930).
- 416 *Хмара-Барщевская* (урожд. Лесли, в первом браке Мельникова) *Ольга Петровна* (1867–1926) – жена пасынка И.Ф. Анненского и душеприказчица поэта. Сохранилось два письма О.П. Хмары-Барщевской В.Г. Сахновскому (5 сентября и 18 октября 1916 г.). – Музей МХАТ. А № 8595, 8596.
- 417 *Хмара-Барщевская Ольга Платоновна* (1893–1920) – дочь О.П. и П.П. Хмары-Барщевских.

- 418 *Бегичева (урожд. Лесли) Нина Петровна* (1869–1942) – камерная певица, дальняя родственница И.Ф. Анненского, знакомая Сахновского по Дорогобужу, жила в имении Дворянское. Сохранилось шесть писем Н.П. Бегичевой В.Г. Сахновскому (19–21, 29 августа, 9 декабря и 19 декабря 1916 г. и два письма без даты). – Музей МХАТ. А № 8427–8231.
- 419 *Бегичева Ольга Степановна* (? – после 1948) – дочь Н.П. Бегичевой. Сохранилось пять писем О.С. Бегичевой В.Г. Сахновскому (15 сентября 1916 г., 17 января 1917 г., 15 декабря 1942 г., 21 августа 1943 г. и 27 мая 1944 г.). – Музей МХАТ. А № 8434–8437.
- 420 *...выразить все, что я сочиняю, как сказки.* – В дневниках Сахновского 1942–1943 гг. сохранились многочисленные записи, свидетельствующие о работе над философскими сказками, самой крупной из которых был «Замок грифонов».

123

- 421 *...открыть кассету с заряженной пластинкой.* – Имеется в виду светочувствительная пластинка в фотоаппарате.

Приложение

Вступительная статья

- 422 *Сахновский В.Г.* Письма из ссылки // Мнемозина. 2009. С. 371–436.
- 423 *Этингоф Н.* Портреты сухой кистью [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://samlib.ru/e/etingof_n/portretysuhokistxju.shtml.

1

- 424 *Кобулов Богдан Захарович* (1904–1953) – один из руководителей органов советской государственной безопасности. В органах ЧК–ОГПУ–НКВД с 1922 г. Комиссар государственной безопасности 2-го ранга (1943), генерал-полковник (1945). Входил в ближайшее окружение Л.П. Берии. Вскоре после смерти Сталина расстрелян.
- 425 *Самарин Павел Николаевич* (1898–?) – работник юстиции. Участвовал в Гражданской войне, служил в ОГПУ. С 1934 г. занимал руководящие должности в органах суда и юстиции. Вступил в должность прокурора города 26 июня 1940 г. С августа 1944 г. занимал ответственные должности в Прокуратуре России, был заместителем Прокурора РСФСР.
- 426 *1 отделение 2 отдела 3 Управления* (секретно-политического) НКВД занималось разработкой антисоветских формирований среди писателей, работников издательств и искусств.
- 427 *Ильяшенко Павел Степанович* (1905–1999) – сотрудник органов советской государственной безопасности. С 1938 г. в органах НКВД. В феврале 1953 г. в чине полковника был осужден за «хищения социалистической собственности» на 10 лет заключения.
- 428 *2 отдел 3 Управления* (секретно-политического) НКВД СССР ведал «борьбой с антисоветскими формированиями среди академической, научно-технической, гуманитарной, медицинской интеллигенции, работников искусств и литературы, советского управленческого аппарата, вел агентурно-оперативную работу среди молодежи».
- 429 *Ильин Виктор Николаевич* (1904–1990) – сотрудник органов советской государственной безопасности. Муж актрисы МХАТа Л.А. Варзер. Комиссар госбезопасности. Начальник 2 отдела 3 управления (секретно-политического) НКВД, занимавшегося ра-

ботой с творческой интеллигенцией. Арестован в 1944 г. Получил девять лет тюрьмы. Отбыв срок, уехал в Рязань, где работал грузчиком. В 1954 г. был реабилитирован. В 1956 г. избран оргсекретарем Союза писателей СССР, где работал до 1977 г.

- 430 *Горлинский Николай Дмитриевич* (1907–1965) – один из руководителей органов советской государственной безопасности. Генерал-лейтенант (1945). В 1932 г. окончил Центральную школу НКВД. С июля 1941 г. – начальник 3-го (секретно-политического) управления. После ареста Берии в июне 1953 г. Горлинский был уволен из органов, обвинен в «злоупотреблении служебным положением и казнокрадстве», а также в организации «Ленинградского дела». Лишен воинского звания (1954). Исключен из партии (1955). В конце 1964 г. восстановлен в звании генерал-лейтенанта.

3

- 431 *Сазыкин Николай Степанович* (1910–1985) – один из руководителей органов государственной безопасности, генерал-лейтенант (1945). С 1928 г. в органах ГПУ–НКВД. Сделал быструю карьеру при Л.П. Берии, когда были арестованы выдвиженцы Н.И. Ежова, занимавшие руководящие посты в наркомате. С 25 октября 1941 г. по май 1943 г. начальник 3 (обыски и аресты) спецотдела НКВД. В 1945 г. Сазыкин был назначен заместителем начальника отдела «С» НКВД СССР, который занимался добытием и обобщением разведывательных данных по созданию ядерного оружия. После падения Берии снят с поста (1953), затем лишен воинского звания и уволен из органов по фактам, «дискредитирующим высокое звание» (1954). В 1957 г. исключен из партии.

4

- 432 В оригинале описка: октября.
433 *3 спецотдел НКВД* занимался обысками, арестами, наружным наблюдением.

5

- 434 *Родословная Сахновских*, изъятая при аресте, не была возвращена и не сохранилась в следственном деле.
435 *Бененсон Максим Львович* (1903–?) – сотрудник органов советской государственной безопасности.

6

- 436 *Шаповалов Леонид Емельянович* (1902–1955) – заместитель по кадрам председателя Комитета по делам искусств с 1940 г.
437 *Бадьилькес Соломон Иосифович* (1900–1957) – терапевт, профессор, доктор медицинских наук. Проходил по «делу врачей».

9

- 438 *Эсаулов Анатолий Александрович* (1905–1954) – один из руководителей органов советской государственной безопасности. В органах ОГПУ–НКВД–НКГБ–МГБ с 1932 г. Дослужился до звания генерал-майора (1945). Уволен в запас в 1952 г.
439 Следственная часть 3 управления НКВД СССР была создана в июле 1941 г. для ведения особо важных следственных дел.

- 440 Инкриминируемая статья гласила: «Пропаганда или агитация, содержащие призыв к свержению, подрыву или ослаблению Советской власти или к совершению отдельных контрреволюционных преступлений (ст. 58-2–58-9 настоящего Кодекса), а равно распространение или изготовление или хранение литературы того же содержания влекут за собой лишение свободы на срок не ниже шести месяцев. Те же действия при массовых волнениях или с использованием религиозных или национальных предрасудков масс, или в военной обстановке, или в местностях, объявленных на военном положении, влекут за собой меры социальной защиты, указанные в ст. 58-2 настоящего кодекса». Ст. 58-2, к которой следует отсылка, предполагает «высшую меру социальной защиты – расстрел или объявление врагом трудящихся с конфискацией имущества и с лишением гражданства союзной республики и, тем самым, гражданства Союза ССР и изгнание из пределов Союза ССР навсегда, с допущением при смягчающих обстоятельствах понижения до лишения свободы на срок не ниже трех лет, с конфискацией всего или части имущества».
- 441 Инкриминируемой статьей преследовались: «Всякого рода организационная деятельность, направленная к подготовке или совершению предусмотренных в настоящей главе преступлений, а равно участие в организации, образованной для подготовки или совершения одного из преступлений, предусмотренных настоящей главой», влекущие за собой наказание, аналогичное предшествующему. Эта статья была снята прокурором отдела по спецделам Прокуратуры СССР в Обвинительном заключении (см. документ № 13).

10

- 442 *Вставленному слову «частей» верить.* – Вставка Сахновского понижала уровень «антисоветских высказываний» до уровня «командований частей Красной Армии». В ином случае они могли быть трактованы следователями как выпад в адрес Верховного главнокомандующего, коим был Сталин.

13

- 443 Постановлением ЦИК и СНК СССР от 5 ноября 1934 г. Особому совещанию при народном комиссаре внутренних дел СССР было предоставлено право рассматривать все дела о лицах, признаваемых общественно опасными, и применять к ним меры наказания не свыше 5 лет лишения свободы.

В 1937 г. Особое совещание при НКВД СССР начало применять по рассматриваемым делам меры наказания до 8 лет лишения свободы.

С конца 1938 г. Особое совещание при НКВД СССР, руководствуясь постановлением СНК и ЦК ВКП(б) от 17 ноября 1938 г. «Об арестах, прокурорском надзоре и ведении следствия», принимало к своему рассмотрению дела лишь о тех преступлениях, доказательства по которым не могли быть оглашены в судебных заседаниях по оперативным соображениям.

В ноябре 1941 г. в связи с военной обстановкой постановлением Государственного комитета обороны от 17 ноября 1941 г. № 903/сс Особому совещанию было предоставлено право рассмотрения всех без исключения дел по контрреволюционным и особо опасным для Союза ССР преступлениям, с применением санкций, предусмотренных законом, вплоть до расстрела.

- 444 *Меркулов Всеволод Николаевич* (1895–1953) – руководитель ГУГБ НКВД СССР (1938–1941), нарком (министр) государственной безопасности СССР (1941, 1943–1946). Арестован по делу Л.П. Берии. Расстрелян.
- 445 Резолюция Меркулова: тот же почерк и тот же зеленый карандаш, что и в подписи под словом «Утверждаю».
- 446 *Сысоев Федор Тимофеевич* – сотрудник органов государственной безопасности.
- 447 Так в тексте.
- 448 Об участии Вл.И. Немировича-Данченко в возвращении Сахновского из ссылки см.: Мнемозина. 2009. С. 432–434.
- 449 *Илюшин (наст. фам. Эдельман) Илья Израилевич* (1897–1974) – один из руководителей органов советской государственной безопасности. В органах ОГПУ–НКВД–НКГБ–МГБ с 1919 г., генерал-майор (1945). С 1937 г. в центральном аппарате НКВД СССР (зам. начальника 4-го отделения, с июня 1937 г. – начальник 13-го отделения, с ноября 1938 г. – начальник 3-го отделения, с апреля 1940 г. – зам. начальника отдела, с февраля 1941 г. – начальник 6-го отдела 3-го управления НКГБ СССР, с декабря 1941 г. – зам. начальника 3-го управления НКВД СССР. С марта 1950 г. в запасе.

- 450 Так в тексте.

МЕЙЕРХОЛЬД И ПРЕССА РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ (1927–1930)

*Вступительная статья, републикация
и комментарии О.Н. Купцовой*

I. В преддверии европейских гастролей ГосТИМа: гоголевский юбилей 1927 года и «Ревизор» Мейерхольда

В 1926 г. после длительного (четыренадцатилетнего) перерыва Вс.Э. Мейерхольд (вместе с З.Н. Райх) приехал в Париж. И хотя поездка была частной, ее главной целью являлась организация гастролей ГосТИМа во Франции¹. Обсуждения в прессе возможности ближайшего приезда труппы Мейерхольда в Париж (первоначально предполагался сезон 1927/1928 гг.) вызвали обострение интереса к личности режиссера и к его творчеству как в кругах французских театральных деятелей (прежде всего представлявших театральный авангард, «левое» крыло французского театра), так и внутри эмиграции. Среди эмигрантов было немало театральных единомышленников или, напротив, оппонентов Мейерхольда, знавших режиссера в предреволюционные годы. Но Мейерхольд привлекал внимание русской эмиграции не только как режиссер, а как деятель культуры, принявший советскую власть и пришедший на службу новому государству. Вокруг имени Мейерхольда в эмигрантской прессе разворачивались и театральные, и политические споры.

Центром всех споров с начала 1927 г. стал мейерхольдовский «Ревизор», премьера которого состоялась в Москве 9 декабря 1926 г. Этот спектакль «по Гоголю» вызвал повышенный интерес в Советской России еще до премьеры².

Так, 13 февраля 1926 г. Мейерхольд на репетиции говорит актерам: «Мы получили из Франции журнал один, и там уже подробно описана наша постановка “Ревизора”, и уже про куклы написано. Значит, есть агентура, всякие друзья, осведомляют и распространяют. (*Вопрос: Чья подпись?*) Подписано: Валентин Парнах»³.

А после премьеры, по свидетельству Андрея Белого, в Москве по его поводу целых два месяца стоял крик⁴. Различные точки зрения на этот спектакль были высказаны в десятках статей, множестве публичных диспутов, подытожены в трех монографиях⁵. Обсуждение «Ревизора» – беспрецедентный случай (теперь уже можно сказать, для всего XX века), подобной широкой публичной реакции не имело ни одно театральное событие!

Не осталась в стороне от дискуссий о гоголевском спектакле и русская эмиграция.

Сразу после московской премьеры В.И. Блюм, недавний соратник Мейерхольда по «Театральному Октябрю», в тревоге предсказывал: «Около спек-

такля создан шум, – и публика сейчас валом валит на “Ревизора”. Это уже прямая опасность нашему театру: прививка последнему “Ревизора” грозит отбросить последний, и без того не всегда твердо ступающий по советской почве, к такому “довоенному уровню”, какому будут восторженно рукоплескать во всех Прагах, Парижах, Ригах, Берлинах. Вот почему надо не переставать уже *кричать* против очковтирательства этого вредного, растлевающего наш послеоктябрьский театр спектакля»⁶. Перечисленные Блюмом Прага, Париж, Рига и Берлин – центры русской эмиграции 1920-х гг., и критик предполагал, что именно эмигрантская среда единодушно примет этот мейерхольдовский спектакль, в котором Блюм смутно ощущал некую опасность не только для советского театра, но и для режима. Критик завершал свою статью прямыми угрозами в адрес Мейерхольда и его театра: «Во всяком случае социальную подпочву новейшего ТИМа этот странный спектакль вскрывает совершенно беспощадно. Мы знаем, откуда не устанут нестись лозунги – аполитизма, мистицизма, формализма, слившиеся в мейерхольдовском “Ревизоре” в нестройный, бестолковый и *неорганизованный гул*»⁷. Блюм не только подтасовал факты, когда написал о «на редкость дружной отрицательной оценке мейерхольдовского “Ревизора” нашей театральной критикой» (советская пресса по поводу «Ревизора» была разнообразной; авторитетных и профессиональных защитников и почитателей этого спектакля насчитывалось отнюдь не меньше, чем его противников), но он не сумел спрогнозировать и реакцию эмигрантской публики.

Русская эмигрантская пресса, которая внимательно следила за новинками советской литературы, печатая регулярные ее обзоры в газетах и журналах, была достаточно осведомлена и о новостях театральной жизни (в том числе и локального характера)⁸. Дополнительным поводом повышенного интереса к «Ревизору» послужил гоголевский юбилей 1927 г. – 75-летие со дня смерти писателя.

В дискуссиях о «Ревизоре» в эмигрантской театральной критике даже, можно сказать, сложился особый жанр «рецензии» на спектакль, который «рецензенты» не видели, но обсуждали и оценивали, опираясь на чужие мнения, почерпнутые из советских газет и журналов.

В парижском еженедельном литературно-художественном журнале «Звено» весь 1927-й год прошел под знаком Гоголя-юбиляра вообще и мейерхольдовского «Ревизора» в частности. Возможно, это объясняется тем, что среди постоянных сотрудников оказалось несколько сторонников Мейерхольда: один из ведущих литературных и театральных критиков этого издания, входивший в состав редакции, – К.В. Мочульский; Е.А. Зноско-Боровский, который вел раздел «Шахматы»; изредка для журнала писала Ю.А. Сазонова. А рубрику «Театр и кинематограф» в «Звене» постоянно вел князь С.М. Волконский – оппонент Мейерхольда еще в предреволюционные годы.

С опозданием менее чем в полтора месяца после московской премьеры «Звено» поместило неподписанную статью «“Ревизор” у Мейерхольда»⁹.

Статья, написанная в технике цитатного коллажа, начиналась со ссылки на защитника спектакля – А.А. Гвоздева¹⁰. И одновременно на его яростного противника – Демьяна Бедного, а именно на рецензию-эпиграмму «Убийца»¹¹. Конечно, необходимо учитывать то, что советская пресса лишь частично была доступна автору обзора. Вполне возможно, что тенденциозность подбора примеров – результат неполного представления о спорах вокруг «Ревизора» в метрополии. Но существо-

вание полярных (и враждебных друг по отношению к другу) точек зрения в советской театральной критике на этот спектакль было уловлено в обзоре точно.

Большая же часть статьи представляла собой раскавыченное цитирование статьи В.А. Пяста «“Ревизор” в эпизодах: (Впечатления с монтировочной репетиции у Мейерхольда)» без ссылки на автора и без указания на то, что Пяст описал монтировочную репетицию, а не готовый спектакль.

Статья Пяста подверглась небольшой редактуре (с заменой некоторых слов, переделкой фраз), но при этом осталась легкоузнаваемой. В частности, были убраны имена исполнителей, ничего не говорящие парижским читателям, при этом вставлены названия эпизодов спектакля, отсутствующие в оригинале.

У Пяста пропущены центральные эпизоды спектакля (с V по VIII, но пропуск отмечен в статье отточиями), не описана знаменитая «немая сцена» мейерхольдовского спектакля, так как она, по-видимому, не была показана на монтировочной репетиции. Однако невольный (и никак не отмеченный) пропуск этих чрезвычайно важных моментов гостимовского «Ревизора» в статье, посвященной уже состоявшейся премьере, у русскоязычной парижской аудитории заранее сформировал неточный, искаженный образ спектакля.

Практически в то же самое время во втором номере иллюстрированного журнала по искусству «Cahiers d'art» его редактор Кристиан Зервос назвал Мейерхольда замечательным художником, который поднял искусство режиссуры до высот «чистого классицизма» (в устах Зервоса это самая высокая похвала)¹². Зервос так же, как автор обзора в «Звене», спектакля не видел, однако оценивал его по фотографиям (к статье прилагалось семь фотографий из «Ревизора», представленные для публикации ГосТИМом). Зервос – историк изобразительного искусства – почти целиком сосредоточился на мейерхольдовских мизансценах: «Вместе с Пикассо я восхищался в “Ревизоре” глубочайшей живописной техникой. Ни один из живописцев, мастеров палитры (исключая Пикассо), не смог бы добиться таких точных, таких совершенных и предельно правдивых живописных эффектов. Посмотрите на это огромное кресло в центре сцены и на позы персонажей. Посмотрите, с каким искусством в последнем акте в сцене разоблачения Мейерхольд распределяет внимание зрителя между тремя группами персонажей, добиваясь сильного воздействия»¹³.

Через три недели после первой статьи в журнале «Звено» появилась вторая, подписанная псевдонимом П. Рогожин¹⁴ и озаглавленная «Мейерхольдовщина»¹⁵. Сделанная в той же технике цитатного коллажа, что и предыдущая, она состояла из двух частей: рецензии на книгу А.А. Гвоздева «Театр имени Вс. Мейерхольда (1920–1926)»¹⁶ и на только что вышедший сборник ГИИИ «“Ревизор” в театре имени Вс. Мейерхольда»¹⁷. В последнем случае оперативность рецензента поразительна. Сборник появился в феврале 1927 г. и представлял собой переработанные доклады сотрудников отдела истории и теории театра ГИИИ, сделанные на диспуте о «Ревизоре» 20 декабря 1926 г. В сборник входили статьи А.А. Слонимского «Новое истолкование “Ревизора”», А.А. Гвоздева «Ревизия “Ревизора”», Я.А. Назаренко «“Ревизор” в мейерхольдовской интерпретации», В.Н. Соловьева «Замечания по поводу “Ревизора” в постановке Мейерхольда», Э.И. Каплана «Вещественное оформление “Ревизора” в постановке Мейерхольда».

Обозреватель «Звена» по какой-то неизвестной причине не упомянул первую в сборнике и программную статью А.Л. Слонимского, а также работу Э.И. Каплана, сосредоточившись на А.А. Гвоздеве и Я.А. Назаренко.

В этой второй публикации «Звена» было проведено разделение, с одной стороны, на «живое и своеобразное зрелище», «сенсационный спектакль» самого Мейерхольда и, с другой стороны, на «невозможное славословие» «не в меру усердных подголосков» режиссера (так рецензент обозначил «гвоздевскую» команду театроведов, анализировавших спектакль). Собственно, объектом критики в данном случае стал не сам «Ревизор», а способы его описания. И надо признать, что рецензент «Звена» точно отметил неудачные «красивости», прямолинейные идеологические параллели (ту самую вульгарную социологизацию, которая была уязвимым и спорным моментом «гвоздевской школы»).

6 марта в рижской газете «Сегодня» появилась статья Ник. Бережанского (Н.С. Козырева) «“Ревизор” Кувшинного Рыла»¹⁸. Козырев, как и авторы статей в «Звене», мейерхольдовского спектакля не видел, но описывал и оценивал его по советской прессе, полемизируя с А.В. Луначарским и А.Р. Кутелем, цитируя Н.Ф. Чужака.

В качестве эпиграфа Ник. Бережанским были взяты строки из «маленькой трагедии» Пушкина «Моцарт и Сальери». Этот эпиграф по отношению к мейерхольдовскому спектаклю имеет свою отдельную историю.

В рецензии «“Ревизор” Гоголя–Мейерхольда» (которой и полемизировал прежде всего Ник. Бережанский) в разделе «II. Гоголя обидели» А.В. Луначарский писал: «...ведь смешно же в самом деле на театр Мейерхольда возлагать почтеннейшую обязанность музейного консерватора! Ведь если даже Малый театр, на который эти обязанности возлагаются совершенно законно, рядом со спектаклями старого стиля ставит спектакли нового стиля, то уже совсем безобразно запрещать самые смелые полеты фантазии театру, который целиком является лабораторным, экспериментальным, ищущим.

Пушкин сказал (курсив здесь и далее мой. – О.К.): “Мне не смешно, когда маляр презренный мне пачкает Мадонну Рафаэля”; но если бы кто-нибудь на этом основании заявил, что, оставляя “Мадонну” Рафаэля в Дрезденской галерее, он желает написать версию, вариант, может быть, даже карикатуру на “Мадонну”, то, разумеется, не Пушкин стал бы ему запрещать это. Иначе можно было бы сказать: как Вы смели, Александр Сергеевич, после Евангелия изобразить по-своему Благовещение в вашей “Гаврилиаде”?»¹⁹

Двойную ошибку Луначарского (у Пушкина «маляр *негодный*» и, кроме того, это слова из монолога Сальери, пушкинского персонажа, но не самого Пушкина) Бережанский повторяет в своей статье. Позже эту опору на Сальери (принятого за Пушкина) продолжают через три года в своих рецензиях на мейерхольдовского «Ревизора» князь С.М. Волконский и Л.И. Львов, обращаясь к тем же самым (правда, уже точно цитируемым) строкам.

Одновременно со статьей Бережанского, 6 марта, вышел в свет и номер «Звена», почти целиком приуроченный к юбилею Н.В. Гоголя с блоком разнообразных гоголевских материалов²⁰, а также с двумя статьями, непосредственно связанными со спектаклем Мейерхольда: С.М. Волконского «По поводу: (Из воспоминаний о постановках “Ревизора”» и неподписанной «Демьян Бедный и “Ревизор”»²¹.

В статье «По поводу...» автор вспоминал виденных им ранее русских «Ревизоров» в Петербурге и Москве (на петербургской и московской императорской сцене) и обозначал свою твердую охранительскую позицию по отношению к этой пьесе (классической комедии – традиционная постановка).

Но написана статья, по-видимому, была не ради отрывочных воспоминаний о разных русских «Ревизорах». Главный публицистический пафос этого текста заключен в последнем абзаце. Юбилейная по тону в своем начале статья сводилась в финале к жесткому и программному отрицанию спектакля Мейерхольда (прозрачно названного «последней московской постановкой»), которого автор хоть и не видел, но заранее не принимал.

Волконский писал о Мейерхольде и в предреволюционные годы, и тогда уже писал о режиссере резко и предвзято несправедливо. В то время причин для неприятия у критика было несколько. Мейерхольда в Александринский театр привел В.А. Теляковский, новый директор, сменивший князя Волконского на этом посту, к которому Волконский относился с открытой неприязнью и пренебрежением. Кроме того, по своим эстетическим предпочтениям Волконский принадлежал к сторонникам актерского театра, идее «живого человека» на сцене. В драматическом искусстве он был прежде всего поклонником МХТ. И в статьях 1910-х гг. Волконский постоянно сравнивал спектакли Мейерхольда со спектаклями художественников, непримиримо критикуя первого и активно пропагандируя вторых.

Так, рецензию «“Дон Жуан” и “Мокрое”: По поводу двух постановок», в которой проводились параллели между спектаклями на сцене Александринского театра и МХТ, Волконский заканчивал следующими словами:

«А здесь (в “Дон Жуане” Мейерхольда. – О.К.) все неправильно – поклоны, выходы, интонации, а главное – *слово*. Дайте нам на русской сцене ясное, понятное, не залитое соусом – простое русское слово. Вспомните о нем. Спасите его. Ведь страшно за него. Чем великолепнее зрелище для глаз, тем больнее ушам, тем досаднее для сердца и тем жутче от хлопков и воплей столь малым удовлетворяемой и так дешево покупаемой толпы. Избавьте нас от вечного *усилия* в театре; мы готовы слушать, но, право же, мы устали вслушиваться»²².

Другая статья, посвященная анализу мейерхольдовской постановки Л.Н. Толстого на Александринской сцене в сопоставлении с мхатовской версией, «Москва. “Живой труп”», заканчивалась еще резче и почти оскорбительно по отношению к Мейерхольду: «В пышное луикаторзовское кресло, подкатанное ему дирекцией, разукрашенное художником и режиссером, уселся не “мнимый”, а истинно, серьезно и притом опасно больной. В этот раз мы видели труп...»²³.

В «Моих воспоминаниях», вышедших в Берлине в 1923–1924 гг., Волконский также резко отрицательно отзывался о «нашумевшем в свое время режиссере Мейерхольде»: «Этот фигляр театральный, сумевший испортить и отравить все, к чему ни прикасался, взялся за Комиссаржевскую, составил для нее труппу и повез по России; я уже не видел ее в этот период, но говорили, что ее узнать нельзя было: она была изломана, исковеркана. В руках Мейерхольда ландыш завял... Вскоре после этого Комиссаржевская умерла.

Мейерхольд остался жив. При Теляковском он был режиссером на Александринской сцене. Здесь он ставил в придворной роскоши Людовика XIV мольеров-

ского “Дон Жуана”. То был период Мейерхольда во фраке и в белых перчатках. Но сей отравитель и угаситель искусства был в жизни находчивый хамелеон. В 1920 г. он уже был яркий коммунист. Он состоял заведующим Театральным отделом при советском правительстве. Он объявил, что театр должен быть органом коммунистической пропаганды; на сцене наковальня и молот, актер – рабочий. Он договорился до того, что только революционер может играть революционера! Где же искусство? А контрреволюционера, значит, может играть только контрреволюционер? Он дошел, наконец, до того, что сами же коммунисты его убрали. Нужна была вся бедность нашей жизни, нужен был тот изворот умов, нужна была та гнилая безграмотность, в которой прозябает наша публика, чтобы такая фигура, как Мейерхольд, могла возникнуть и утвердиться в нашем театре. Сатанинской пляской прошелся он по русской сцене; и только одно утешительно: не может быть вредоносно то, что так не глубоко. Но грустно за ту пустыню, в которой такой голос принимается за нечто значащее...»²⁴.

В последних абзацах своей статьи в «Звене», ничуть не отличавшихся в оценке Мейерхольда по тону высказываний и по смыслу от выше процитированного фрагмента воспоминаний, Волконский не только априорно отказал мейерхольдовскому спектаклю «по Гоголю» в каких-либо достоинствах, но уже четко сформулировал основу и программу будущего скандала, реализованного им самим и группой его единомышленников через три года, во время парижских гастролей ГостИМа 1930 г. на генеральной репетиции «Ревизора».

К прежним и неизменным театральным симпатиям и антипатиям Волконского добавилась еще убежденность эмиграции в том, что истинно русское возможно сохранить сейчас только за пределами Советской России. К эстетическому неприятию добавился политический момент, и последние строки статьи – манифест с готовыми лозунгами охранительного эмигрантского консерватизма:

«“Ревизор” – это кусок нашего сердца, кусок нашего прошлого со всем, что было в нем и возмутительного, и восхитительного. Будем же *беречь* его, будем оберегать от “новшеств”. <...>

Для нашего поколения это не только дело вкуса, традиция, – это дело совести: мы последние, которые имеем еще точки сравнения; мы последние, кто помнит. Не забудем же»²⁵.

В том же номере «Звено» несколько неожиданно представляет (в сокращенном пересказе) фельетон Демьяна Бедного «Мейерхольдовская старина из “Золотого руна”»²⁶, оскорбительный по отношению к спектаклю «Ревизор». В самом обращении к Демьяну Бедному как союзнику не было бы ничего удивительного: заранее не принимая спектакля, «Звено» (статья была опубликована без подписи и, таким образом, может рассматриваться как позиция редакции) соглашалось со всеми «хулителями» Мейерхольда. Однако Демьян Бедный строил свое отрицание «Ревизора» на связи спектакля с символистской традицией, с предреволюционными исканиями Мейерхольда и именно это оценил как очевидную реакционность режиссера. Демьян Бедный пренебрежителен в своем фельетоне не только к Мейерхольду, но к символистам-«золоторуновцам» и, в частности, к Д.С. Мережковскому. «Звено» познакомило и солидаризировалось с этой точкой зрения, жертвуя Мережковским как фигурой ради дискредитации Мейерхольда.

В апреле 1927 г. в парижском театре Луи Жуве состоялась своя премьера гоголевского «Ревизора», в котором Жуве играл Хлестакова, а Мишель Симон – зрителя богоугодных заведений Артемия Филипповича Землянику. Б. Пикон-Валлен в статье «“Ревизор” на русской и французской сцене» высказала предположение о том, что, возможно, уже тогда Жуве подобным распределением ролей хотел «подготовить публику к встрече с группой Мейерхольда, приглашенной Картелем (объединением четырех независимых режиссеров: Л. Жуве, Ш. Дюлленом, Г. Баги, Ж. Питоевым. – О.К.), и его “Ревизором”, поставленным в Москве в декабре 1926-го, весть о котором уже распространилась за границей...»²⁷. Эту гипотезу подтверждает как будто бы и то, что для буклета, выпущенного театром Жуве к своей премьере, журналистка Элен Госсе, приезжавшая незадолго до этого в Москву и видевшая спектакли ГосТИМа, написала по просьбе Жуве статью «Мейерхольд и современный театр»²⁸, а чуть позже в «La Comœdia» Госсе опубликовала и сравнительный анализ двух «Ревизоров»: московского и парижского²⁹.

«Звено» отреагировало на парижскую премьеру «Ревизора», напечатав рецензию, подписанную псевдонимом Театрал (К.В. Мочульский)³⁰. Рецензент отмечал масочность и марионеточность персонажей, психологическую упрощенность, т.е. именно те особенности гоголевской поэтики, которые роднили спектакль Жуве с режиссерской трактовкой Мейерхольда, как положительные качества: «Комедия проходит живо и смотрится с интересом. Никакой “развесистой клюквы” в ней нет. Декорации и костюмы “de l’époque”*. Режиссеру принадлежит заслуга ускорения темпа, усиления элемента фарса и буффонады (превосходные клоуны Бобчинский и Добчинский), создания резко очерченных, выразительных масок. Бытовая сторона, мало понятная иностранному зрителю, смягчена и показана издали, как очень театральный фон. Все эти чиновники, купцы, половые и полицейские – представлены типологически, с их привычными атрибутами, как гротескные марионетки. Ляпкин-Тяпкин, Земляника, почтмейстер, доктор сливаются в группу; они почти не дифференцированы; своего рода – хор. Дамы столь же безличны: просто дамы. И эта упрощенность психологического рисунка проведена в духе Гоголя. Один только городничий вырывается из схемы – выскакивает из плоскости, на которой нарисованы карикатуры, и полагает своей обязанностью “переживать”. Он вносит неприятное напряжение, суетливость и крикливость в мир кукол. С первых же слов берет высокий, надрывный тон – и буйствует так с выпученными глазами и пеной у рта до конца. Тучный, желчный, зычный “генерал” невыносимо “реалистичен” в своем неистовстве. Поэтому он скорее пугает, чем смешит. В финальном обращении к публике городничий впадает в буйное помешательство»³¹.

Серьезное возражение у рецензента помимо «плоского» перевода на французский язык вызвала лишь финальная сцена: «Очевидно, режиссеру был неясен смысл знаменитого “над кем смеетесь?” – и он решил закончить веселый фарс какой-то нелепой мистикой. Огромные цветы обоев загораются зловещим красным светом: красные лучи пляшут по “свиным рылам” чиновников – распахивается дверь и в замогильном зеленом освещении появляется громадный неподвижный жандарм,

* de l’époque (*фр.*) – соответствующие времени, подлинные.

как статуя командора. Это чтобы зритель почувствовал символический и не знаю еще какой смысл пьесы.

Конечно, промахи неизбежны, и о немой сцене с ее световыми эффектами можно забыть. С комедией она ничем не связана – и ничто ее не подготавливает³².

Похвалы удостоился Жуве как исполнитель роли Хлестакова, хотя рецензент и обращал внимание на непривычность подобного решения для русской сцены: «Выходя из театра, помнишь только о Жуве – удивительном артисте, создавшем новый тип Хлестакова. Конечно, элегантный денди, капризно жалующийся на невкусный суп, грациозно ухаживающий за дамами и презабавно болтающий о своих успехах в высшем свете – не русский Хлестаков. Это французский *petit-maitre** из романа Кребийона³³ или комедии Данкура³⁴: в нем нет пошлого хвастовства, циничного самодовольства, нахальства и глупости русского “самозванства”. Он – просто жизнерадостный, смешливый молодой человек, который потешается своей “*bonne blague*”**. Все симпатии публики на его стороне: он воспринимается как положительный тип. Как далеко от этого веселого малого до русской мрачной “хлестаковщины”! Послушайте его “*causerie*”*** о “тридцати тысячах курьеров”: видно, что он сам тому не верит, что он шутит и занимается обществом, как хорошо воспитанный светский человек. Как объяснить Жуве, что Хлестаков – беспощадная сатира, что это характер не менее низменный, чем окружающие его “свиные рыла”? Он не поверит, он перечтет свою роль и еще более укрепитя в своем понимании. Его глаза иначе видеть не могут, и гоголевское страстное обличение для него – милая шутка. Хлестаков Жуве обаятелен, легок и прост. Схвачена только внешняя, показная сторона роли – но разработана она с блестящим мастерством»³⁵.

В начале лета «Звено», продолжая обсуждать гоголевский спектакль в Гостиме, печатает небольшую заметку «Луначарский о мейерхольдовском “Ревизоре”»: «Полемика по поводу мейерхольдовской постановки “Ревизора” в советской печати не прекращается.

“На посту”³⁶ с иронией приводит один из доводов Луначарского в защиту Мейерхольда:

“Я не убежден в том, что мейерхольдовский “Ревизор” непонятен массам, но если бы это было и так, то ничего страшного в этом нет. Совсем не коммунистической является точка зрения того, кто думает, что то, что непонятно массам, ненужно и реакционно. “Капитал” Маркса тоже непонятен массам. Если статья на вышеприведенную точку зрения, то Марксу надо было бы отложить писание “Капитала” или отказаться от него совсем”.

По словам “На посту”, аргумент Луначарского “вызвал бурные восторги всех мейерхольдо-ревизористов”. Сам журнал называет довод министра – “довольно рискованным”. На этот раз с ним нельзя не согласиться»³⁷.

Своеобразным завершением обсуждения мейерхольдовского спектакля стала публикация о «Ревизоре» И.Г. Терентьева с обзором двух советских рецензий на этот спектакль (они вышли вместе в «Жизни искусства» под общим названием

* *petit-maitre* (*фр.*) – щеголь.

** *bonne blague* (*фр.*) – удачная шутка, розыгрыш.

*** *causerie* (*фр.*) – болтовня.

«Ревизор» на Удельной», это же заглавие было воспроизведено журналом «Звено» – А.А. Гвоздева и М.Б. Загорского³⁸. И в данном случае «Звено» взяло Гвоздева, не принявшего терентьевский авангардный опыт, в свои единомышленники. Терентьев был вписан в общую с Мейерхольдом театральную линию «обесмысливания русской классики», и в вину первому ставилось стремление «перемейерхольдить Мейерхольда».

4 февраля 1928 г. режиссер Эдуард Отан и актриса Луиз Лара (основатели парижской театральной лаборатории «Ар э аксьон»), только что вернувшиеся из поездки по Советской России, во время которой они посетили Москву и Ленинград, на встрече в Студии Елисейских Полей поделились своими впечатлениями от советских драматических и музыкальных театров. Отан и Лара дали восторженную оценку спектаклям Мейерхольда, в том числе и его «Ревизору»³⁹. Позже, в своей книге, посвященной все тому же путешествию, Отан и Лара определили мейерхольдовскую «сценическую композицию» по Гоголю как естественное «омоложение» театра: Мейерхольд, по их мнению, поступил так же, как Расин, переделав Еврипида, а Гете – Марло, а Шекспир – создав своего собственного Гамлета. Именно такой подход к классике и есть будущее театра, считали Отан и Лара, это «ближайшая эволюция драматического искусства, можно даже сказать, база для новой концепции драматургии»⁴⁰.

Косвенным образом в полемике о мейерхольдовском «Ревизоре» поучаствовала и Ю.Л. Сазонова в парижском журнале «Современные записки». В своей статье «Режиссер и театр», посвященной сравнению ситуаций на современной русской и французской сцене, Сазонова упоминала рассказы о «необычайных последних постановках Мейерхольда», при этом подчеркивала, что мейерхольдовский театр – режиссерский, а не актерский (т.е. полемизировала, в частности, с князем Волконским): «Конечно, если бы приехал театр Мейерхольда, то публика, разогретая любовью, пошла бы смотреть только постановку, не зная и не стараясь узнать состав исполнителей»⁴¹.

В этой статье Сазонова писала (возможно, специально и осознанно) о тех же самых эпизодах творческой биографии Мейерхольда, что и Волконский в «Моих воспоминаниях», но с абсолютно другой точки зрения: «Мейерхольд после неудачного сотрудничества с Комиссаржевской, которое закончилось художественным разрывом с нею и трагической гибелью актрисы, был долгие годы режиссером императорской сцены, директор которой В.А. Теляковский предоставил ему полную свободу работы, – все основные принципы и методы, включая даже толкование Островского, были выработаны Мейерхольдом на императорской сцене, откуда он механически, вместе со всеми остальными, перешел в ведение новой власти. Современная русская режиссура со всеми ее деятелями и приемами является созданием первых годов этого столетия, когда с лихорадочной быстротой вырабатывалось новое постановочное искусство»⁴².

Подробное заочное обсуждение мейерхольдовского «Ревизора» создало интригу, подготовило почву для приезда ГостИМа.

В свой следующий (после 1926 г.) приезд в Париж в 1928 г. Мейерхольд уже определенно называл «Ревизора» и «Лес» в будущей гастрольной афише. А обсуждая с С.П. Дягилевым проект возможных совместных выступлений, Мейерхольд говорил о трех спектаклях, добавляя еще «Великодушного рогоносца»⁴³.

II. «Провал» в Берлине

Первые и единственные европейские гастроли ГосТИМа (Германия–Франция) состоялись весной–летом 1930 г.

1 апреля 1930 г. Мейерхольд прибыл в Берлин. На следующий день берлинская газета «Руль», впоследствии внимательно проследившая весь ход гастролей мейерхольдовского театра, поместила фотографию с подписью: «Сравнительно мало изменившийся Мейерхольд стоит посередине, рядом его жена, актриса Зинаида Райх»⁴⁴.

В следующем номере «Руль» опубликовал статью А.С. Изгоева «Рычи, Китай» с подзаголовком «С китайцами по СССР»⁴⁵: это был репортаж, рассказывающий о трех китайцах, возвращающихся из Советского Союза. Заголовок статьи пародийно повторял название мейерхольдовского спектакля, включенного в афишу немецких гастролей, и тем самым корреспондировал с опубликованной в этом же номере небольшой рецензией на «Ревизора» ГосТИМа⁴⁶.

В газете «Руль» сложилась уникальная ситуация – все пять гастрольных спектаклей в Берлине были последовательно отрецензированы одним критиком – Ю.В. Офросимовым⁴⁷. Критик сначала давал мгновенный отклик – маленькую заметку в несколько строк на следующий день после спектакля, а затем (через несколько дней) возвращался к событию, представляя читателям полноценную рецензию.

Драматург, критик и режиссер, Офросимов видел спектакли Мейерхольда на Александринской сцене (в частности, он постоянно упоминает «Смерть Тарелкина») и сравнивал в своих статьях его предреволюционные постановки с теми, что были привезены в Берлин.

Общая оценка Офросимова – эстетическое банкротство Мейерхольда 1920-х гг., реакционность (а не революционность) его творчества, полный и безусловный провал гастролей.

Некоторым исключением для Офросимова стал лишь «Лес», частично все же принятый критиком. Возможно, это связано было с личной установкой на пьесы Островского, к творчеству которого Офросимов неоднократно обращался в своих литературно-критических статьях. Позиция его по отношению к этому драматургу была противоречива. Так, в статье «Грядущий театр»⁴⁸ он писал о том, что Островский (как и Чехов) безнадежно устарел, и новое время требует новой драматургии и театра. Позже в связи с предстоящей в Берлине премьерой новой театральной труппы «Группа», размышляя о перспективах русского театра, Офросимов изменил свою точку зрения, утверждая, что Островский – «единственный наш репертуар», без которого «русский театр не существует», и возрождение Островского – «задача нового русского театра». Необходимо только освободить пьесы Островского от бытовизма и воссоздать типы, имеющие значение и силу «вневременных образов или общечеловеческих масок»⁴⁹. Среди театров, на которые можно было бы опереться в решении этой задачи, Офросимов называл тогда МХТ, Таирова, Четвертую студию и... Мейерхольда.

После гастролей отношение Офросимова к Мейерхольду изменилось. В своих рецензиях Офросимов выразил общую позицию «Руля»: гастрольная поездка ГосТИМа по Германии стала безусловной катастрофой и крахом.

В неподписанной статье (газета часто печатала анонимные материалы или статьи под псевдонимами; установить авторство их довольно сложно) «Слово сказано» Мейерхольд был представлен как эмблема советского строя: «Достижения Мейерхольда пока еще рассматриваются и оцениваются как явление единичное, самодовлеющее. Но в действительности его театр, краса и гордость советского режима, представляет [его] плоть от плоти, кровь от крови. Поэтому следующим шагом должно быть перенесение этой оценки на весь режим»⁵⁰.

В маленькой заметке «Таировцы за границей» некто Не-чужой делал вывод о том, что «из-за провала Мейерхольда» и Таиров не рискует «показаться в испорченном на много лет для русских месте – в Берлине...»⁵¹.

В другой неподписанной заметке от 6 мая говорилось, что гастролирующий «после берлинского провала по немецкой провинции театр Мейерхольда получил отказ в визах во Францию, куда он собирался направиться для очередных побед; по всей вероятности, по тем же причинам отпадут и гастроли в Англии. Вместо “широкого завоевания Европы” Мейерхольду придется ограничиться Латвией, Литвой и Эстонией, после чего последует возвращение в СССР»⁵².

Гастроли ГостТИМа в Берлине и сделанный Мейерхольдом доклад о биомеханике «Моя система» (подробный отчет о котором также был напечатан в «Руле») получили резонанс в эмигрантской среде.

Берлинский Союз русских сценических деятелей устроил диспут, в анонсе которого говорилось: «В среду, 6-го мая, Союз русских сценических деятелей устраивает в Шуберт-зале диспут о Мейерхольде. Вступительное слово “Банкрот” скажет Ю. Офросимов. После доклада – прения, в которых обещали принять участие многие представители русского артистического и литературного Берлина»⁵³.

Газета опубликовала и отчет об этом диспуте, детально пересказав прежде всего выступление Офросимова. Свой доклад о Мейерхольде Офросимов повторил еще раз, 23 мая, «в помещении юношеского клуба Русского студенческого христианского движения (РСХД) (Шарлоттенбург, Виландштрассе 49)»⁵⁴.

Как и в парижском «Звене», обсуждение творчества Мейерхольда в «Руле» завершилось статьей Бориса Бродского «Превзойденный Мейерхольд» (о композиторе А.А. Давиденко), в которой «случай Мейерхольда» был помещен в типологический ряд – художников, вольно обращающихся с «классическим искусством». Автор называл Давиденко человеком, «переплывшим Мейерхольда», и видел в экспериментах Мейерхольда–Давиденко определенную тенденцию кощунственного отказа от традиции, характеризующую в целом «нового человека» Советской России⁵⁵.

III. Мейерхольдия на Монпарнасе

Весной 1930 г., перед приездом ГостТИМа в Берлин, в Париже уже ходили слухи и о французских гастролях мейерхольдовского театра (в театральных кругах было известно о многолетних усилиях по их организации). 22 марта 1930 г. в Сорбонне состоялась лекция барона Н.В. Дризена «Новаторы в театре. Мейерхольд, Евреинов, Гордон Крэг и его театр марионеток»⁵⁶. Возможно, что эта лекция о «досоветском» творчестве режиссера должна была подготовить русскоязычную публику к гастролям.

Однако первые газетные сообщения появились лишь 11 июня: накануне начала репетиций ГосТИМа в парижской газете «Последние новости» была напечатана небольшая заметка «Таиров и Мейерхольд», извещавшая наконец о гастролях мейерхольдовской труппы: «Больших трудов стоило Мейерхольду осуществить свое намерение показать свои постановки Парижу. Пришлось преодолеть препятствия со стороны советской власти, давшей наконец разрешение на выступления, но без всякого материального риска со стороны театра. Явилась таким образом необходимость в импресарио. Продолжительные переговоры с одним из предпринимателей, наметившим для постановки театр “Аполло”⁵⁷, не привели ни к чему. На помощь пришли один из американских друзей театра, привезший труппу из Франкфурта в Париж⁵⁸, и бывший директор театра Одеон г. Жемье⁵⁹. Попытки последнего устроить гастроль русской труппы в Одеоне не удались, так как в театре производится сейчас ремонт. Тогда г. Жемье предложил Мейерхольду играть в старом здании театра Монпарнас (на рю де ля Гетэ). Здание это приобретено г. Жемье и будет перестроено под большой интернациональный театр. Пока же оно предоставлено г. Мейерхольду, производящему там необходимый ремонт, по окончании которого начнутся гастрольи. Пойдут “Ревизор”, “Лес” и, возможно, “Великодушный роконосец”⁶⁰.

Через десять дней заметка со всеми неточностями (Фирмен Жемье, в частности, не являлся владельцем театра на ул. Гетэ, театр был арендован Гастоном Бати) почти дословно будет повторена в нью-йоркском «Новом русском слове»⁶¹.

14 июня 1930 г., за два дня до начала парижских спектаклей ГосТИМа, в «Последних новостях» была напечатана фотография Мейерхольда с нейтральной подписью: «К предстоящим гастролям его театра».

На следующий день в газете «Возрождение» (издании монархического толка, оппозиционном по многим политическим вопросам «Последним новостям») накануне генеральной репетиции «Ревизора», на которую был приглашен весь артистический Париж, появился стихотворный фельетон Лоло (А.Г. Мунштейна), автора «Круга Балиева», – «Мейерхольдия»⁶². Фельетону был предпослан эпиграф: «Мейерхольд везет в Париж свои режиссерские шедевры: “Ревизора” и “Горе от ума”. (Из газет)». В этом анонимном «из газет» уже была заложена мистификация и даже некоторая провокация: ни в одном из французских изданий «Горе уму» как гастрольный спектакль не анонсировалось. В фельетоне же «Мейерхольдия» Лоло описывал именно спектакль по Грибоедову, который парижане не могли увидеть и проверить, верны ли оценки автора. Обозначив берлинские гастрольи ГосТИМа как «крах» (вслед за берлинской газетой «Руль»), Лоло сообщал, что теперь «Мейерхольд парижанам грозит, / Плачет Гоголь, скорбит Грибоедов, / И потомки прославленных дедов / Проклинают грядущий визит...»

И снова, как в случае с «Ревизором», в своем описании не виденного им спектакля Мунштейн проявил некоторую информированность о мейерхольдовском «Горе уму», но описывал его предельно тенденциозно и неприязненно, ставя акцент и иронизируя в первую очередь над несоответствиями между грибоедовской комедией и спектаклем, который «осовременивал» и «революционизировал» смысл классической пьесы.

Так подготавливалось общественное мнение о Мейерхольде до начала гастрольей. Часть русской эмиграции заранее планировала скандал, опирающийся на

только на политическую репутацию Мейерхольда («большевик», «коммунист» и даже «чекист»), но и на его режиссерскую славу: режиссер-диктатор, разрушитель классической драматургии и т.п.

Гастроли ГосТИМа в Париже прошли в течение восьми дней, с 16 по 24 июня. Из трех разрешенных к показу во Франции спектаклей ГосТИМа («Ревизор», «Лес», «Великодушный рогоносец») парижане увидели лишь два: всего было дано десять представлений («Ревизор», включая генеральную репетицию, был сыгран шесть, а «Лес» – четыре раза)⁶³. До самого последнего дня Мейерхольд надеялся на показ третьего спектакля – по пьесе Фернана Кроммелинка⁶⁴. «Великодушный рогоносец» был хорошо известен парижским зрителям, и именно эта пьеса могла предоставить наилучшую возможность проиллюстрировать специфику мейерхольдовской режиссуры на «своем», франкофонном материале. К тому же Мейерхольд рассчитывал показать этот спектакль автору, с которым режиссер познакомился в свой предыдущий визит в Париж. «Рогоносец» должен был стать финалом гастролей ГосТИМа: это было бы эффектное (и, вполне возможно, победоносное) завершение, но показ не состоялся из-за приезда И.В. Ильинского, исполнителя роли Брюно.

В гастрольном репертуаре театра, таким образом, остались лишь два спектакля по русской классической драматургии, экспертами по которой не без основания считала себя как раз эмигрантская публика. Парижские гастроли, как и берлинские, начались с «Ревизора», так задумывалось с самого начала, и это, конечно, было тактически верно. «Ревизора» ждали, а драматургию Островского и, в частности, комедию «Лес» французский зритель практически не знал.

Как в Москве и в других городах, куда Мейерхольд привозил гоголевскую комедию, парижские зрители (французы и русские) разделились во мнениях и оценках. Не произошло ни восторженного всеобщего приятия, ни однозначного отрицания.

На генеральной репетиции «Ревизора» 16 июня, где большинство гостей были французы (среди приглашенных в этот вечер – Луи Жуве, Пабло Пикассо, Жан Кокто, Андре Дерен, Гастон Бати, Эмиль Фабр, Фернан Кроммелинк, Леон Муссиак, Габриэль Астрюк, Жан Кодз, Морис Жобер, Люсьен Вожелъ и др.), присутствовали также и русские эмигранты (известно, что среди зрителей находились режиссер Н.Ф. Балиев, художник Ю.П. Анненков, писатель И.Г. Эренбург и представители эмигрантской прессы: князь С.М. Волконский, Н.Н. Чебышев, Андрей Седых). Во время генеральной репетиции произошел скандал, как считается, спровоцированный Балиевым. Однако, скорее всего, его настоящим организатором был князь Волконский. Часть русских зрителей (сам Балиев, князь Волконский) начала возмущаться во время третьего эпизода (во французском варианте он назывался «Мое сердце наполнено нежной любовью»), шум продолжался до пятого (эпизода «Вакханалия»), и «антимейерхольдовцы» покинули зрительный зал во время шестого эпизода («Взятки»), не досмотрев спектакль.

Скандал на генеральной стал главным и самым обсуждаемым событием всех гастролей мейерхольдовской труппы. Французские газеты на следующий день и позже выходили с заголовками вроде: «Бурные стычки нарушили премьеру труппы Мейерхольда»⁶⁵, «Браво, Балиев!»⁶⁶ и т.п.

Ни одна статья, посвященная генеральной, не обошлась без описания этого события, но свидетельства противоречивы. Вот только три точки зрения: сто-

ронного наблюдателя – французского критика Жана Стюара, из зрительного зала; пристрастный взгляд актрисы – жены Мейерхольда З.Н. Райх, со сцены, и этот же эпизод, но описанный много позже по памяти другом и поклонником мейерхольдовского творчества художником Ю.П. Анненковым, возможно в своих воспоминаниях несколько сгладившим ситуацию и постаравшимся примирить обе стороны, участвовавшие в скандале.

Ж. Стюар, рецензент из «Суар», описал скандал так: «...Никита Балиев неожиданно встал и начал скандировать:

– Автора, автора!

– Автор мертв, – ответила ему одна хорошо информированная дама.

– К счастью, – отвечивал Балиев.

– Вон! Вон!

И милейший Никита покидает зал под недовольные взгляды правоверных зрителей»⁶⁷.

З.Н. Райх, наблюдавшая за происходящим со сцены, запомнила его несколько иначе: «Балиев (его звезда угасает), когда кричали “Мейерхольд, Мейерхольд” – стал вдруг орать: “Гоголя! Гоголя!” Часть публики подхватила его крик, а другая часть стала еще пуще звать: “Мейерхольд, Мейерхольд”. Поднялся невообразимый гвалт и шум. Тогда встал один француз⁶⁸, остановил крики и произнес: “Г-н Балиев – Франция Вам дала возможность прославляться, дайте нам свободу восхищаться гением Вашего соотечественника Мейерхольда!” Затем к Балиеву подошел полиц[ейский] чин и его попросили оставить зрит[ельный] зал. Он, уходя, сказал: “Сегодня здесь слишком много полиции – приду в следующий раз”. Публика орала ему вслед: “А la porte!” – Вон!»⁶⁹

Художник Ю.П. Анненков как бы продолжил описание Райх: он вспоминал, что было после того, как Балиев вышел из зала: «<...> Никита Балиев, бывший в этот вечер среди публики, переполнившей зрительный зал, громогласно заявлял:

– Безобразие! Искалеченный Гоголь! Недопустимо! Черт знает что!

И обернувшись ко мне:

– Айда за кулисы!

Пройдя за кулисы и увидев Мейерхольда, окруженного на сцене “Почетным комитетом”, журналистами и поздравителями, Балиев ринулся к нему, обнял его и, поцеловав в обе щеки, воскликнул:

– Я с Вами не согласен! Не согласен!! Но спектакль – великолепный, здорово! Bravo! Вы многим утерли нос!

Оба весело засмеялись»⁷⁰.

Продолжением скандала во время генеральной репетиции «Ревизора» стали также статьи, уже на следующий день появившиеся в эмигрантской печати.

17 июня газета «Возрождение» опубликовала небольшую заметку без подписи, озаглавленную «Скандал у Мейерхольда»:

«Грандиозный скандал.

Присутствовавшие на спектакле в довольно значительном числе полпредчики, торгпредчики и их нахлебники коммунисты пытались устроить сочувственную демонстрацию приехавшим из Москвы хулиганам, и в зрительном зале явился наряд полиции, старающийся поддерживать порядок»⁷¹. Через два дня, 19 июня, очень

похожая (совпадавшая почти дословно) анонимная заметка в десять строк под тем же названием была опубликована на первой полосе берлинской газеты «Руль»⁷².

Первой парижской русскоязычной рецензией стала статья Н.Н. Чебышева (псевдоним Энче) «“Ревизор” у чекистов» в газете «Возрождение» (18 июня)⁷³. До «Ревизора» Чебышев, очевидно, никогда не видел мейерхольдовских спектаклей.

Рецензия начиналась очень похоже на анонимную заметку, напечатанную в этом издании днем раньше (это позволяет предположить, что ее автором также был Чебышев).

В статье почти не давалась оценка спектакля (разве что мельком была брошена фраза: «Очень средние актеры»), но зато подробно описывалось поведение зрителей как согласных с трактовкой режиссера, так и протестующих против нее.

Начиная с заглавия и до последней фразы («Господин Мейерхольд не просто партиец – он технический политический службист советской власти – из кожи лезет, особенно после того, как несколько лет назад ему не удалось пристроиться на западе у буржуазии»), Чебышев оставался по преимуществу в рамках обсуждения Мейерхольда как политической фигуры. Его выступление в газете надо рассматривать прежде всего как политическую акцию, а не театральную рецензию.

Появившаяся на следующий день статья князя С.М. Волконского⁷⁴ в «Последних новостях», постоянного театрального рецензента этой газеты, была озаглавлена подчеркнуто нейтрально – «“Ревизор” Мейерхольда» и переводила разговор в область эстетических проблем, но общая оценка спектакля (автором, по видимому, так и не досмотренного до конца) была, как можно предположить по реакции Волконского на выход «Ревизора» в 1927 г., резко отрицательной. Своей статьей Волконский объяснял и обозначал право на скандал, устроенный частью эмигрантской публики на генеральной репетиции.

21 июня газета «Россия и славянство» (выходившая при ближайшем участии П.Б. Струве, как и «Возрождение») напечатала сразу два материала, связанных с Мейерхольдом. Один из них – открытое письмо «Мейерхольду» Л.И. Львова⁷⁵, члена редакционного комитета газеты (поэтому, вероятно, можно говорить о том, что это позиция издания). Вторая – статья сотрудника и соредатора берлинской газеты «Руль» Г.А. Ландау⁷⁶ «Судьба Мейерхольда» (под таким общим названием было напечатано две его статьи в трех номерах)⁷⁷. Статьи, по-видимому, родились из выступления Ландау на диспуте о Мейерхольде в Берлине 6 мая. Отношение к режиссеру в текстах Львова и Ландау было единым (таким образом, «Возрождение», «Руль» и «Россия и славянство» образовали единый блок по этому вопросу). Более того, Львов взял в этом случае в союзники Волконского (и все разногласия с «Возрождением» оказались на время забыты в этом случае).

Открытое письмо Л.И. Львова – самое резкое по тону среди всех откликов эмигрантской прессы на гастроли мейерхольдовского театра.

Г.А. Ландау предложил иную по жанровой природе публикацию: аналитический разбор творчества Мейерхольда в целом. Ландау начинал свою первую статью «Судьба Мейерхольда» разговором о дореволюционном творчестве режиссера, утверждая, что Мейерхольд «всегда был <...> художественно бездарен»⁷⁸. Автор статьи подробно рассуждал также и о несостоятельности театральных теорий Мейерхольда.

Во второй статье (она вышла уже после окончания гастролей), посвященной проблеме «Мейерхольд и большевизм», Ландау писал о современных постановках Мейерхольда по своим впечатлениям от берлинских гастролей, давая оценку только двум из пяти гастрольных спектаклей: «Рычи, Китай!» и «Командарм 2».

Критик завершал блок из двух статей о Мейерхольде словами: «Его театр не погиб, как столь многое в русской культуре, не застыл музейно, как кое-что другое – он опустился. Опустился художественно, морально растленный. Ибо большевизм убивает не только то искусство, которое убивает, но и то, которое хочет приручить»⁷⁹.

Андрей Седых, сотрудник «Последних новостей», в целом поддержал точку зрения князя С.М. Волконского, отправив свою статью о «Ревизоре» в рижскую газету «Сегодня» (22 июня) после рецензии Волконского и коротко охарактеризовав спектакль Мейерхольда как «бред талантливого сумасшедшего».

Во всех эмигрантских рецензиях по «Ревизору», как и у французских критиков, основная тема – право режиссера на переделку классической драматургии. Однако эта проблема в эмигрантской прессе ставится в более острой форме, так как для эмиграции Гоголь – классик литературы XIX в. – часть того золотого фонда русской досоветской культуры, который призвана была сохранить/законсервировать эмиграция (так понимала она сама свою миссию).

По этому поводу есть смысл еще раз обратиться к одной аберрации, которая возникла сразу в двух парижских статьях.

Рецензия князя Волконского начиналась эпиграфом из пушкинской «маленькой трагедии» «Моцарт и Сальери» (эпиграфом, напомним, использованным в статьях А.В. Луначарского и Ник. Бережанского в связи с «Ревизором» Мейерхольда): «Мне не смешно, когда маляр негодный / Мне пачкает мадонну Рафаэля; / Мне не смешно, когда фигляр презренный / Пародией бесчестит Алигьери».

Остается только гадать, отдавал ли себе отчет автор в том, что берет в союзники не Пушкина, а отравителя Сальери?

Будущий член Центрального Пушкинского комитета и комитета по сооружению памятника Пушкину в Париже Л.И. Львов также считал эти слова авторскими, пушкинскими, и играл с ними, опираясь уже на ранее напечатанную рецензию князя Волконского: «*Маляр негодный и фигляр презренный* – этой характеристикой вы, Мейерхольд, уже заклеены (князь С.М. Волконский в “Последних новостях” сказал вам это). Но и посягающий на чистоту Рафаэля и бесчестящий Алигьери *до Вас* никогда не совершали и никогда не содеяли того, в чем повинны Вы. <...> Вы смогли *пачкать и бесчестить* только потому, что свободное творчество театра и свободное творческое слово там брошены в *железы и темницы*. <...> В свободной России Вы давно бы уже слышали тот пушкинский приговор, который прочел Вам здесь С.М. Волконский»⁸⁰.

Таким образом, через сто лет после написания Пушкиным «Моцарта и Сальери» снова возник спор между «сальеристами» и «моцартианцами». Об этом позже напишет и Е.А. Зноско-Боровский, наблюдавший, как после генеральной репетиции «многие нисколько не смеялись, а только возмущались, ужасались и вспоминали Сальери»⁸¹. Спор, в котором оппоненты Мейерхольда добровольно выбрали охранительный, консервативный, подчиняющийся незыблемым правилам «сальеризм», а сам режиссер невольно оказался признан в этой полемике современным

беззаконным Моцартом, нарушающим каноны, творящим стихийно и свободно. Лестное для Мейерхольда сравнение с Моцартом, которое напрашивается при чтении гневных статей эмигрантской прессы, разумеется, никак не входило в задачу критиков, но так вышло: захлестнувшие эмоции не позволили увидеть двойственности занятой ими позиции.

22 июня в «Последних новостях» Волконский опубликовал рецензию на второй спектакль Мейерхольда, «Лес», чуть более спокойную по тону. Критик как будто готов был что-то признать, в чем-то уступить.

А 24 июня Н.Н. Чебышев, не сдавая позиций, по-прежнему резко и неприемлемо пишет о спектакле по Островскому в «Возрождении». Статья называлась «Лесопорубка Мейерхольда. Вторая постановка»; главный ее вывод оставался тем же, что и по поводу «Ревизора»: «От “Леса” ничего не осталось, он вырублен разбойничьим топором»⁸².

На следующий же день, 25 июня, произошло событие, изменившее общий тон дискуссии: в «Последних новостях» появилась еще одна (как бы лишняя после уже опубликованной рецензии князя Волконского) статья Ю.Л. Сазоновой (Слонимской)⁸³ о «Ревизоре».

Сазонова, возможно, смотрела «Ревизора» не на генеральной репетиции, а чуть позже, и не разделила точку зрения Волконского на этот режиссерский эксперимент Мейерхольда. (Что было вполне естественно, так как Сазонова – сторонница режиссерского театра, в отличие от Волконского.)

С 1929 и до 1939 г. Сазонова вела театральную рубрику в газете, и, по-видимому, ее голос имел вес в редакции⁸⁴.

Во всяком случае «Последние новости» нашли возможным напечатать вторую, «корректирующую» рецензию с мистифицирующим названием «Советская скука». Кажется, что речь должна была пойти все о том же, как плох и скучен Мейерхольд. Но эта статья о другом – о том, что Мейерхольд сумел передать в спектакле страшную советскую скуку. (Именно Сазонова стала тем критиком, которого опасался В.И. Блюм.) И одновременно это скрытая (безадресная) полемика и персонально с Волконским, и со всеми остальными рецензентами мейерхольдовского спектакля в эмигрантской прессе.

Хорошо знавшая петербургское творчество Мейерхольда в предреволюционные годы, Сазонова по возможности следила и за эволюцией режиссера в 1920-е гг. Не исключено, что именно она – автор рецензии в «Звене» на сборник ГИИИ. В таком случае объясним пропуск в обзоре программной статьи ее старшего брата, литературоведа и театроведа А.Л. Слонимского, сотрудника отдела истории и теории театра ГИИИ в Ленинграде⁸⁵. Статья Слонимского «Новое истолкование “Ревизора”» открывала сборник и была в нем не менее важна, чем гвоздевая «Ревизия “Ревизора”»⁸⁶. Сазонова же в своей газетной рецензии оказалась далека от академического театроведения старшего брата: ее текст публицистичен в первую очередь. Но направлен он не против Мейерхольда, защищающего советскую власть, а написан в его поддержку, своим спектаклем-предупреждением эту власть обвиняющего.

26 июня появилась еще одна публикация в «Возрождении» в добавление к ранее напечатанному фельетону Л.Г. Мунштейна и двум рецензиям Н.Н. Чебышева –

статья П.Я. Рысса⁸⁷ о «Лесе» с показательным названием «У людоедов», завершающая полемику о Мейерхольде на страницах этой газеты. Рецензия была построена на эффектном журналистском сравнении документального фильма двух французских кинорежиссеров о каннибалах и спектакля Мейерхольда. Рысс, так же как и Чебышев, впервые увидевший советский театр, признал Мейерхольда талантливым режиссером, а его актеров – превосходными. Но главное, что увидел критик в спектакле «Лес»: «...в России нет смеха, игры чувств, нет зрелища, что даже мир вещей, который вокруг человека, бесконечно ограничен и ограничен искусственно.

Если Мейерхольд приехал сюда для пропаганды, он добился своего: его театр – отличная пропаганда... против “достижений” большевиков. <...> В сущности, речь должна идти о приспособлении театра под людоедскую политику большевиков, которые потребности и вкусы народа низвели до поистине ужасающего минимума»⁸⁸.

Статьи, свободные от политических страстей вокруг театра Мейерхольда, появились позже, уже как отзвук гастролей ГосТИМа.

Во втором номере нового парижского литературно-художественного журнала «Числа» была напечатана рецензия Ю.Л. Сазоновой «Театр Мейерхольда». Автор поставила в этой журнальной публикации цель уже не публицистическую, но аналитическую: разобрать «чисто театральные достижения» Мейерхольда, «независимо от эмоционального содержания» двух его гастрольных спектаклей⁸⁹. В этой рецензии очевидно знакомство Сазоновой с театроведческим анализом «гвоздевской школы» спектакля «Ревизор», однако критик предложила вполне самостоятельный взгляд на режиссуру Мейерхольда.

Еще одна умная и спокойная рецензия на «Ревизора» была напечатана в пражском журнале «Воля России», ее автор – Е.А. Зноско-Боровский⁹⁰.

Зноско-Боровский сблизился с Мейерхольдом в 1909 г. через редакцию журнала «Аполлон», где печатались в то время статьи режиссера. А в 1910 г. в «Доме интермедий» Мейерхольд поставил пьесу Зноско-Боровского «Обращенный принц» (стилизованную под драматургию старинного театра), опубликовав ее через четыре года в журнале «Любовь к трем апельсинам»⁹¹, выходящем при Студии на Бородинской. Рецензию Зноско-Боровского на постановку «Поклонения кресту» Кальдерона в Башенном театре (1910)⁹² Мейерхольд упоминал и цитировал в «Примечаниях к списку режиссерских работ» в своей книге «О Театре»⁹³. Эмигрировавший из России в Париж в 1920 г., Зноско-Боровский через пять лет в Праге издал книгу «Русский театр начала XX века», в которой большое место уделит театру Мейерхольда⁹⁴. «Балаганчик» Мейерхольда Зноско-Боровский назвал в этой книге самым сильным своим театральным впечатлением, а «Дон Жуана» – лучшим созданием режиссера (показательно, что в рецензии на «Ревизора» Зноско-Боровский постоянно сравнивал этот спектакль именно с данными работами Мейерхольда).

Завершая главу «Эволюция Мейерхольда» в этой книге описанием последних предреволюционных петербургских спектаклей режиссера, Зноско-Боровский писал: «Так прогуливал Мейерхольд свое воображение по различным театрам всевозможных стран и эпох: Испания, Восток, Италия, пантомима, Гофман, – всюду черпал он вдохновение, везде брал полюбившиеся ему театральные элементы, никогда не задаваясь целью точной их реконструкции. И всегда оставаясь тем, кем он был с самого начала, кем он был по натуре: символистом, видящим два плана

мира, романтиком, иронически посмеиваясь над собственной трагедией, артистом цирка, любящим клоунские выходки и гротескные ужимки, творцом огромных масс и стремительных движений, режиссером, чутким к красоте и экспрессивности самодовлеющих театральных форм и врагом житейских копий, сантиментальной декламации и актерского пафоса. Но случилась революция, и Мейерхольд с присущим ему увлечением отдался новым политическим задачам. Он явился родоначальником “Театрального Октября”, имеющего целью ввести в театр идеи, питающие октябрьскую революцию, он стал переделывать и приспособлять пьесы, руководясь политическими соображениями и вкусами новых зрителей и т.д. Один из тех, кто в начале века ратовал за независимость и свободу театра от побочных, в частности политических заданий, Мейерхольд, через пятнадцать лет, сам всецело и безусловно подчинил его новым социальным и революционным идеям, и делал он это с тем большим пафосом, что они снабжали его тем идейным фундаментом, которого он был лишен со времени крушения символизма. Здесь корень нового подъема его творчества, и блеск иных из последних его постановок, во многих отношениях, однако, слишком спорных»⁹⁵.

В гоголевской комедии, привезенной в Париж, Зноско-Боровский сумел увидеть возвращение Мейерхольда к прежнему театральным исканиям, но на новом этапе. Аналитическое описание «Ревизора» стало для критика естественным продолжением главы «Эволюция Мейерхольда». Зноско-Боровский отметил синтезирующий, этапный характер этого спектакля для режиссера: в «Ревизоре» Мейерхольд «прогуливал свое воображение» не столько «по различным театрам всевозможных стран и эпох», сколько по собственному театральному творчеству. «Единство режиссера, таким образом, становится явным, будет ли он революционер, как сейчас, и в начале своей деятельности, или предан эстетизму Уайльда и мистицизму Вяч. Иванова»⁹⁶, – заключал критик.

Подводя итоги парижским гастролям ГосТИМа, Н.К. Мологин, сам актер этого театра, писал жестко и определенно: «Установим факт: Мейерхольд и его труппа имели завидный успех в Париже.

Чем больше появлялось хвалебных статей во французской прессе, чем необузданнее становились овации после каждого спектакля (“Ревизор” в виду успеха был сыгран вместо объявленных трех спектаклей – шесть раз), тем злобней и безудержней плевалась и грозилась белоэмигрантская пресса.

“Хулиганы! Убийцы! Людоеды!” – так характеризовали они советских актеров и самого Мейерхольда. <...>

Театру имени Мейерхольда, таким образом, удалось вызвать неподдельный восторг парижан и заслужить бешеные нападки оскорбленных белоэмигрантов. Приветствуем и то, и другое»⁹⁷.

Отзывы на мейерхольдовские спектакли, напечатанные в эмигрантских изданиях «во всех Прагах, Парижах, Ригах, Берлинах» (В.И. Блюм) и собранные вместе в данной публикации, дают возможность посмотреть сегодня на эту проблему несколько под другим углом зрения, не так спрямленно и однозначно, увидеть рифмы и повторы и в то же время специфичность оценок в советской, немецкой, французской и эмигрантской прессе.

[Б.и.]

«Ревизор» у Мейерхольда
 Звено. Париж, 1927. № 208. 6 февр. С. 6.

«Самый крупный образец творчества не только русской, но и мировой сцены», – утверждает о новой постановке Мейерхольда советский профессор А. Гвоздев⁹⁸.

Другие критики менее восторжены. Некоторые даже решительно недовольны «глумлением» над Гоголем. Демьян Бедный разразился обошедшей все газеты язвительной эпиграммой⁹⁹, но как бы то ни было, мейерхольдовский «Ревизор» является в Москве театральной «злойбой дня».

По отчетам и отзывам советских газет можно составить некоторое представление об этом спектакле. Текст комедии Гоголя изменен. «Ревизор» превратился в «мимонтаж в 15 эпизодах». Использованы предварительные наброски Гоголя, варианты к отдельным сценам, реплики из различных частей текста. Один из рецензентов спрашивает: «Что же осталось от “Ревизора”»?

И тут же отвечает:

«Его сущность, его квинтэссенция. Анализ: его разложили на элементы. Синтез: его собрали из элементов Гоголева замысла»¹⁰⁰.

Отдельные «эпизоды» представляются приблизительно в таком виде¹⁰¹:

Эпизод I. «Письмо Чмыхова». Свисток. Тьма. Сплошная деревянная стена, вся из потайных дверей, отделяет половину сцены. Над нею буро-зеленые гардины. Выше небо. Вкатывается мотор, покатая площадка с диваном, на которой сидят актеры. Свет сложной системы прожекторов. Герой эпизода – Городничий. Он нездоров, в халате. В следующих эпизодах он то в халате, то в мундире¹⁰².

Эпизод II. «Непредвиденное дело». Добчинский и Бобчинский – в противоположность традиции – оба в речи медлительны, обстоятельны. Добчинский – фигура не только комическая, но и немного страшная. Идет рассказ про проезжего чиновника (ревизора).

Эпизод III. «Единорог». Камин. Восточные ткани. Офицеры, офицеры, – под стульями, в сундуках, сами в виде стульев, – разместились в будуаре Анны Андреевны и дочери. К концу эпизода офицеры уже занимают всю сцену и обольстительно, призывно напевают и наигрывают на невидимых гитарах: «Мне все равно, мне все равно!» Как млела бы настоящая Анна Андреевна, если бы было при ней столько таких душек поручиков. Подпоручиков! Анна Андреевна млеет. Ее муж офицеров не видит. Не сон ли это Анны Андреевны?

Эпизод IV. «После Пензы». С потолка спускается ковчег; разрез гостиничного номера – с Осипом. Осип – мальчишка с налетом деревенского хулиганства. Хлестаков тоже необычный; скорее интеллигент, чем чиновник. Молодой, в очках.

Эпизод V. «Взятки». Тут-то раскрывается смысл потайных дверей основной фанерки, служащей и фоном, и кулисами. В каждой из них рука с зажатым пакетом, а в пакете триста или четыреста рублей.

Эпизод VI. «Господин Финансов». Конверты подбрасываются Ивану Александровичу просителями. Среди последних две «бой-бабы». Слесарша напориста беспредельно. Под ее пощечинами ложится целый полицейский взвод. Другой такой

взвод не позволяет говорить «высеченной унтер-офицерской вдове», но она успевает излить свою жалобу ревизору, прежде чем ее унесут.

Эпизод XI. «Лобзай меня». Провинциальную кадриль танцуют на въезжающей площадке с фортепиано Хлестаков и его спутник «заезжий офицер» с Анной Андреевной и Марьей Антоновной. Первая напевает романс Даргомыжского «лобзай меня». Этот романс становится лейтмотивом эпизода.

Эпизод XII. «Благословение». Благословляют жениха, уезжающего после помолвки с Марьей Антоновной. Иван Александрович укатил, и песня ямщиков, и топот лошадей слышатся, как в натуралистическом театре, но слышатся... по ту сторону зрительного зала.

Эпизод XIII. «Мечты о Петербурге». Музыка еврейского «Приветствия хозяевам» служит лейтмотивом. Городничий со своей эффектной женой (туалеты здесь все пышные) мечтает о генеральстве, о Петербурге. Временами проходятся в «русской пляске».

Эпизод XIV. «Торжество как торжество». Сцена в золоченой раме стиля «барокко» наполнена неисчислимым количеством актеров, выходящих за рамку. Не зная, куда поставить стулья, люди некоторое время трясут стульями в воздухе. Торжество.

Эпизод XV. «Беспримерная конфузия». Количество актеров нарастает. В конце концов все отправляются цепью (*grand chaîne*) в зрительный зал, маршируя вокруг кресел. Белый занавес тем временем скрывает сцену надписью: «Приехавший по именному повелению из Петербурга ревизор требует чиновников к себе». Возвращаются на подмости. Немая сцена.

2

П. Рогожин

Мейерхольдовщина

Звено. Париж, 1927. № 212. 20 февр. С. 10–11.

«В окружении индивидуалистического театра буржуазии актер грыз орех тончайших загадочных переживаний и вращался в кругу интимных душевных изгибов»¹⁰³. Сам того не сознавая, он занимал «враждебную по отношению к пролетариату позицию»¹⁰⁴. Для революционного театра требовался «сознательный строитель жизни Советской Республики»¹⁰⁵. Участие актера «клубно-методологической лаборатории» (?)¹⁰⁶ в марксистских кружках, успешное прохождение им курса школы политграмоты привело к созданию нового типа сценического деятеля, перевоспитало старых артистов, способствовало упрочению «театрального Октября», певцом и истолкователем которого является самый пролетарски мыслящий из всех профессоров, историк и теоретик театра, неподражаемый А.А. Гвоздев. Из его новой книги «Театр имени Мейерхольда» (СПб., 1917)¹⁰⁷ мы и извлекаем приведенные выше цитаты (с. 16 и 17).

Увы! «Театральный Октябрь» восторжествовал пока только у Мейерхольда, тогда как в других театрах актеры продолжают грызть «орехи тончайших переживаний» и лениво откликаются на агитационные задачи момента.

Исключение составляют лишь спектакли вроде «Даешь Европу!» или «Рычи, Китай!» Подумайте, в последней пьесе вскрыты «психология китайской бедноты, пробуждающейся к сознательной борьбе с европейским империализмом»¹⁰⁸! В ней мы находим «впервые в европейском театре проникновенный отклик на судьбы китайского пролетариата» (там же, с. 46 и след.)¹⁰⁹.

* * *

В «Звене» (№ 208) уже приводилось содержание мейерхольдовского «Ревизора»¹¹⁰. Выпущенная с необычайной быстротой после первого спектакля книжка «“Ревизор” в театре имени Вс. Мейерхольда (Сборник статей. СПб.: Изд. “Academia”, 1917) дает довольно полное и живое представление об этом своеобразном зрелище. Невозможные славословия того же А.А. Гвоздева, В. Соловьева¹¹¹, некоего Я. Назаренко¹¹² и других по адресу непогрешимого мэтра позволяют выделить и вчуже оценить то новое, что Мейерхольд дал в своей сенсационной постановке. Но, конечно, нелепо утверждать, как то делают не в меру усердные подголоски, будто ставится *гоголевский* «Ревизор». В мейерхольдовском «Ревизоре» соединены не только различные редакции комедии, в него вкраплены «Игроки» и «Мертвые души» и вообще все, что Гоголь написал, задумал или мог когда-либо задумать. Толкование Мейерхольда безусловно оригинально. Так, например, никому в голову не приходило, что Осип – «широкая, нетронутая, богатая натура, сила и красота будущей жизни»¹¹³. В пьесе действуют и «заезжий офицер», и пройдоха армейский капитан; вообще ни перед чем не останавливается фантазия режиссера и решительно все одобряют его присяжные летописцы, желающие доказать свою политическую лояльность. Они видят даже больше, чем может быть, хотел Мейерхольд. Его задача, по словам г. Назаренко, «вызвать к умирающей, старой России гадливое чувство презрения и лишней раз ярко и неопровержимо подчеркнуть неизбежность гибели всей полицейски-самодержавной системы прошлого» (с. 45)¹¹⁴.

3

Ник. Бережанский

«Ревизор» Кувшинного Рыла

Слово. Рига, 1927. № 436. 4 марта. С. 4.

Мне не смешно, когда маляр презренный

Мне пачкает Мадонну Рафаэля.

А. Пушкин¹¹⁵.

За три месяца до 75-летнего юбилея великого русского писателя в Москве произошло дело, пожалуй, еще более возмутительное, нежели недавнее чубаровское дело¹¹⁶. Там хоть виновные понесли суровое наказание, а здесь порок был увенчан и награжден.

На сцене «первого революционного театра Советской России», театра имени Вс. Мейерхольда, «заслуженным артистом СССР» Мейерхольдом же на ярко освещенной сцене и на глазах сотен людей было по-чубаровски совершено надру-

гательство (и совершается ежевечерне) над «Ревизором» Гоголя, русского гения, классика, попавшего в положение «беспризорного» автора.

Вокруг этого скверного дела в Москве, конечно, разгорелся жестокий спор, горячие брызги которого долетают и до нас со страниц общей и специальной советской печати.

Чем было вызвано насилие над Гоголем и какова действительная подоплека насилия, мы не знаем. Можно только догадываться, что новое чубаровское действие, на этот раз на сцене, было вызвано очевидным желанием Мейерхольда поддержать пошатнувшуюся было репутацию самого революционного деятеля советского искусства, так как за последнее время в этой революционности Мейерхольда усомнились чекисты левой театральной критики, и с ними вместе и всемогущий Демьян Бедный¹¹⁷.

Что это, может быть, так и было, можно судить по тому, что в полемике вокруг «Ревизора» Луначарский¹¹⁸ решительно встал на защиту Мейерхольда как «революционера» и еще раз подтвердил право Мейерхольда на звание «истинного борца за подлинный советский театр против театра буржуазного».

Что же сделал Мейерхольд с «Ревизором» и в какой мере Гоголь пошел Мейерхольду на потребу.

«Новой интерпретацией “Ревизора” Мейерхольда, – заверяет Луначарский, – показал “разложение и смерть николаевского режима”, жестоко высмеял “свинные рыла” деятелей николаевской эпохи, дал Гоголя, “созвучного нашей эпохе”, и “вынес театр на улицу”. Высокоавторитетный в тонких вопросах искусства бывший вахмистр Буденный¹¹⁹, несомненно по чужой шпаргалке, также всемиловиднее похлопал Мейерхольда по плечу, изрекши, что Мейерхольд “гениально раскрыл социальную сторону бессмертной комедии”»¹²⁰.

Таким образом, повод к надругательству, как видите, был уж не бог весть какой важный, потому что доказать «развал и смерть николаевского режима» и высмеять «свинные рыла» можно было и без возражений чубаровцам и без «ревизии» «Ревизора», – как квалифицирует насильнические действия Мейерхольда над Гоголем А. Кугель¹²¹, приятным баритоном вторящий Луначарскому.

Посмотрите, что потребовалось Мейерхольду, чтобы показать «Ревизора» «сквозь призму ощущения советского гражданина» и дать «“Ревизора” отраженно-го в сложной поверхности зеркала пролетарского сознания»¹²².

Мейерхольд не нашел в бессмертной комедии великого русского классика буквально ничего, что было бы «созвучно нашей эпохе» и достойно постановки Мейерхольдом. «Сею рукопись читал и содержание онной не одобрил», – как писал тургеневский Чубкатурин¹²³.

Не одобрявший подлинного «Ревизора», Мейерхольд сделал все «совсем наоборот». Он раскопал старую корзинку Гоголя и извлек из нее забракованные автором варианты «Ревизора» не потому, что они автору казались слабыми черновиками, а потому, что они – «работа николаевской цензуры», и они «шокировали чопорную публику петербургских чиновников», затем взял выдержки из «Носа», «Портрета», «Шинели», «Игроков» плюс собственные домыслы, отсебятина и догадки. И все это с чисто хлестаковской развязностью «так, вдруг!» Мейерхольд назвал «комедией в 16 эпизодах»¹²⁴.

Желая, очевидно, доказать Гоголю, как надо было сочинять «настоящего» «Ревизора», Мейерхольд центр интриги перенес на городничиху, сделав ее распутной уездной Мессалиной, флиртующей с целым эскадром офицеров и не гнушающейся даже Осипом, не тем, старым, замызганным лакеем, какой выведен Гоголем, а молодым ловким парнем и великим бабником.

Вместо мелкого ограниченного солдафона, малочиновного чиновника, городничего захоластного Миргорода Сквозника-Дмухановского, у Мейерхольда на сцене резвится шикарный, обворожительный джентльмен и обаятельный конногвардеец, снятый с гравюры Феофилакта Толстого¹²⁵.

Хлестаков – мелкий чинуша, «пустейший малый», друг и приятель Тряпичкина, – по воле Мейерхольда, – блестящий денди в николаевской военной шинели с бобрами и кивером на голове, гофманский загадочный персонаж, личность с весьма глубокомысленной наружностью и с резко философским уклоном ума, что, однако, не мешает ему на сцене делать неприличные гадости, которые я не передаю, чтобы не оскорбить стыдливости моих наборщиков. При Хлестакове всегда присутствует его «двойник», в лице какого-то, не выведенного Гоголем капитана с наружностью Роберта-Дьявола¹²⁶ и вечно пьяного. Так сказать, «раздвоенный» Хлестаков!

Добчинский и Бобчинский – живчики и полускоморохи, страдающие недержанием слов, – у Мейерхольда – мрачные злодеи из кино, медлительные в речи, побивающие рекорд медлительности дьякона, провозглашающего «во блаженном успении»...

Почтмейстер – франт и ухажер у Гоголя – дряхлый, отвратный старик с красным носом у Мейерхольда.

Вместо знаменитой немой сцены в финале – бешеный карнавал в зрительном зале и какая-то площадка на сцене, утыканная восковыми свечами, и на ней «устрашающие» восковые фигуры, изображающие неизвестно что, и вместо жандарма – большая лента на сцене с соответствующей надписью.

Словом, смешная, неуклюжая отсебятина со смешением всевозможных стилей (народный фарс, пантомима, эксцентрическая клоунада, пародия и пр.).

В результате, гениальная комедия высокого полета и глубочайшего содержания была снижена до уровня дешевого фарса или безобидной салонной пьесы разговорного жанра, что на языке Кугеля называется «ревизией» «Ревизора».

Вполне понятно потому, что хранители «истинно революционных традиций» в лице непризнанных Белинских из критических чрезвычайок остались недовольны очередной стряпней Мейерхольда. Их можно не любить, этих неудавшихся Белинских, но они во всяком случае много честнее привязавшихся к хвосту Луначарского Кугелей.

«“Ревизор” – это очковтирательство и растрение нашего послеоктябрьского искусства», – говорит один... «Бесполезная ненужность, театральное никуда», – вторят другие. «Халтурщик», – возмущаются третьи. «Олеографическая стенная газета на сцене, ставка на плевки, на матюг, на чистое трюкачество...» – беснуются четвертые.

– Вы говорите, – возмущается какой-то Н. Чужак, – что Мейерхольд вывел «Ревизора» на улицу! – Подите вы к черту, господа хорошие, с вашей улицей. Куда

там на улицу с пьесой, в которой так называемая «конструктивность» из чистой карельской березы, настоящего красного дерева, настоящей бронзы, с восковыми фигурами, бесконечно дороже и сложнее старой честной декорации, а для показания всех туалетов городничихи, стоящих нескольких тысяч рублей, пришлось сочинить шесть ненужных картин¹²⁷...

«За что кровушку-то проливали? За что боролись?» – зло издевается Н. Чужак и над Мейерхольдом, и над Луначарским с Кугелем¹²⁸.

Бедный Николай Васильевич! Стоило быть гением, чтобы какая-нибудь «свинья в мурмолке» лишила гения прав автора, а Кувшинные Рыла и Ноздревы «сие одобрили».

4

Сергей Волконский, кн.

По поводу (из воспоминаний о постановках «Ревизора»)

Звено. Париж, 1927. № 214. 6 марта. С. 4–5.

Подогнано ли к семидесятипятилетию или случайно так вышло, а только нынешний театральный сезон в Париже готовит нам две постановки гоголевских пьес: в театре Елисейских Полей «Ревизор» во французской переделке¹²⁹, у Питоева «Ревизор» в дословном переводе¹³⁰. В переделке боюсь искажений и добавлений, если не количественных, то качественных, и в конце концов боюсь утраты аромата; боюсь России в преломлении иностранного луча зрения. У Питоева боюсь увлечения «сукноватой» схематичностью; страшусь его изобретательности. Думаю, что тут нужен реализм, настоящее воссоздание, и что старый театральный «павильон», и диван красного дерева, и портрет на стене так же нужны, как шаль, чепец и вицмундир... Будем ждать. А пока несколько воспоминаний.

* * *

Я упомянул о портрете. Приходит на память. Однажды получаю (в бытность директором театров) письмо. Барыня жалуется, что в одной из картин «Ревизора» на стене висит портрет ее прадеда Ростопчина¹³¹, того самого, который «заведовал пожаром Москвы». Она в негодовании на то, что портрет этот «фигурирует в комедии и выставлен на посмешище публики». Подписано тою же фамилией – Ростопчина, и жила она, как сейчас помню, на Гончарной улице.

Разузнал. Оказывается, портрет приобретен чиновником монтировочной части на Апраксином рынке, за бесценок. «Давайте-ка, – говорю, – подарим его возмущенной правнучке». «Не имеем права исключить из описи без разрешения министра». Ну что ж? Доложить нетрудно. Доложил. Министр смеялся и подписал разрешение. Портрет был доставлен на Гончарную, но ответа я не получил, – очень уж, должно быть, обида была глубокая... За что?

* * *

Из всех виденных мною Хлестаковых лучше всех мне нравился в Московском Малом Васильев¹³². Он играл просто молодого человека, который наслаждается своей остроумной выдумкой. Он не корчил из себя «ревизора»; видно было, что ему наплевать на свое ревизорство. Он всей предыдущей игрой

оправдывал свое будущее письмо к Тряпичкину: «Волочусь напрапалую за матерью и дочкой».

Кстати о письме. Трудно поверить, но никогда не слышал его хорошо прочитанным. Все почтмейстеры выходят на авансцену и читают его с такой слащавой «искренностью», прямо слушать тошно. «Душа Тряпичкин!» Это говорится до такой степени «от сердца», будто он не чужое, а свое письмо читает. Между тем в самих словах комедии дается указание на тон, в каком его читать следует. «Как вы смели, спрашивает городничий, вскрыть письмо такой уполномоченной особы?» «Да в том-то и дело, отвечает почтмейстер, что он и не уполномоченный, и не особа», – сам же он дает себе *тон*: и все чтение этого письма на то направлено, чтобы развенчать «уполномоченную особу», а не на то, конечно, чтобы переселиться в его чувства. Думаю, что его должны заливать гордость, *никак не слащавая чувствительность*, – я, мол, единственный знаю то, чего никто не знает, и это преимущество за ним остается во все время чтения, и оно не проходит, а превращается в новое преимущество, когда чтение кончено: вот, мол, как вы одурочены все, а я остался в стороне.

* * *

Своею простотою Васильев очень отличался от петербургского Самойлова¹³³, который выискивал всякие вычурности. Так, когда он говорил собравшимся и в трепете перед ним стоящим чиновникам: «Смотрите у меня... Ни, ни...», он в это время отворачивал сюртук и показывал указательным пальцем на внутренний карман: мол, взятки у меня, того... таких добавлений к тексту у него было очень много, – он хотел быть умнее автора!¹³⁴

В роли Марьи Антоновны имел счастье видеть Савину¹³⁵, порхающую щебетунью, щебечущую жеманницу. Подобной, конечно, не будет. Увы, наши артистки ушли, не передав себя другим. Могу сказать, что три «счастья» мне выпало на долю в этой пьесе: кроме Савиной, Осип–Варламов¹³⁶ и Городничий–Давыдов¹³⁷.

* * *

Варламов был восхитителен в конце той сцены, где, оставшись один и направляясь к выходной двери, он замечает по бокам дверей вытянувшихся в струнку двух квартальных. Он сперва удивленно на них смотрел, а потом вдруг разгибал поясницу, поднимал голову, закладывал руки за спину, – все его движение выражало «Ах, вот как? Ну, отлично», – и величественной поступью, как какой-нибудь фельдмаршал, проходил между двух квартальных... Неизменный восторг публики.

Я однажды высказал ему свое восхищение, а он мне сказал, что это не его выдумка, что он видел *первого* исполнителя роли Осипа (не помню имени)¹³⁸, и тот так делал. И тот рассказал ему, Варламову, что, когда он на репетиции так сделал, присутствовавший Гоголь бросился к нему и расцеловал его...

И после этого читать под пером московско-советского рецензента (да, кажется, чуть ли не «самого» Луначарского): «Как жаль, что Гоголь этого не может видеть!» Это про мейерхольдовскую кухню!..

* * *

О Давыдове в роли Городничего мне пришлось писать больше одного разу. Не хотелось бы повторяться. Но вспоминаю несколько моментов. «Уполномоченная особа» ушла спать (вернее – «проспать»), зала опустела. Городничий последний выходит, за ним два квартальных. Вдруг из притворяющейся двери фигура Городничего возвращается назад, – красный, налитой, с глазами навывкат, грозным жестом, – молча, чтобы не разбудить, – указывает он квартальным на оброненную на полу бумажку... Юпитер в мундире да и только.

Никогда ни в чьем исполнении не производила такого впечатления одна из гениальнейших фраз гениальной комедии: «Ну да, я взятки беру, за то я в Бога верую...» Да, вторая часть фразы так сказана, что совершенно сводит на нет первую. Жуткая Россия вставала за этими словами. И это та же Россия, где Зосима, Алеша, скиты¹³⁹...

У него были удивительные руки, у Давыдова. Помню эти руки, кисти, пальцы, – нечто бабочки порхали на словах к купцам: «Да не то, чтобы балычком отделаться...» Помню те же пальцы, запикивающие в кулак «всех этих щелкоперов», туда, туда, их всех, точно фокусник запикивает платок в кулак, запикивает, – ладонь открывает, и нет платка, – так он этих газетных «щелкоперов» сводил на нет в последнем своем монологе.

* * *

Слова «Над чем смеетесь? Над собой смеетесь» приводят на память не совсем счастливую находку Художественного театра в последней постановке «Ревизора»¹⁴⁰. Как водится, пьеса шла в темном зале. В этом месте Москвин¹⁴¹, игравший Городничего, выступал вперед, ставил ногу на суфлерскую будку, и мгновенно театральный зал освещался. Городничий обозревал хохочущую публику и грозно окликал: «Над чем смеетесь?» Думаю, что это не находка, то есть вылезание из искусства. И думаю, что прямое следствие такого приема должно быть недоумение в публике. Это есть одно из тех прикосновений действительности, в которых блекнет очарование искусства. Это есть то вторжение жизни в искусство, о котором Оскар Уайльд¹⁴² сказал, что оно есть враг, опустошающий жилище.

Что сказать еще, на прощание? Скажу вот что. «Ревизор» – это кусок нашего сердца, кусок нашего прошлого со всем, что было в нем и возмутительного, и восхитительного. Будем же *беречь* его, будем оберегать от «новшеств». Выдумки и новизны укутывают, заволакивают, затемняют, в конце концов подменяют, уничтожают. Когда действительность ушла, тем дороже ее изображение. Но чем дальше она уходит, тем правдивость изображения становится *труднее*. Вот почему противно, оскорбительно сознательное, насильственное искажение. Гоголь есть наша *сущность*, постановка есть *средство* к ее осуществлению. То, что мы читали о последней московской постановке, было перестановкой ценностей: постановка была сущностью, Гоголь был предлогом.

Для нашего поколения это не только дело вкуса, традиция, – это дело совести: мы последние, которые имеем еще точки сравнения; мы последние, кто помнит. Не забудем же.

[Б.и.]

Демьян Бедный и «Ревизор»

Звено. Париж, 1927. № 214. 6 марта. С. 5.

Демьян Бедный не оставляет в покое Мейерхольда и продолжает издеваться над ним и его «Ревизором». Недавно в «Известиях» появилась длинейшая сатира Д. Бедного под названием «Мейерхольдовская старина из “Золотого руна”»¹⁴³. Высокоставленный поэт обрушивается не только на Мейерхольда, но и на его защитников из коммунистов.

Мейерхольд невменяем.
Но все же кое-чем мы ему попеняем.
И не только ему одному,
А еще кой-кому,
Похожему на полстолетнего ребенка,
По чьим вихрам проходила гребенка,
Не только Демьянова,
Но и Ленина, и Плеханова...
Кто этот «ребенок». Луначарский? По-видимому.

Демьян Бедный почему-то цитирует предсмертное письмо Белинского к Гоголю¹⁴⁴ и заявляет:

Письмо это – огненный водораздел
Мистической тьмы и героических дел;
Слева закипала революционная драка,
Справа шипели рыцари мрака...

Мейерхольд – «справа», в стане рыцарей мрака... Для доказательства этого приводятся выдержки из его статей в «Золотом руне»¹⁴⁵, где Мейерхольд говорил о «мистике реализма»¹⁴⁶, о Мережковском¹⁴⁷ и необходимости для современного актера знать его толкование «Ревизора» и т.д.

Вот он, мейерхольдовский «Ревизор», какого сорта!
Кажется, ясно до черта¹⁴⁸,
Что нынешняя мейеро-бестолковщина
Есть блестящая мережковщина,
Мейерхольдовская старина
Из «Золотого руна»,
И кто носится с «революционным режиссером»,
Тот морочит нам голову отъявленным вздором.
И тащит нас в мистическое болото.
Товарищ, правильно? То-то!

.....

Мейерхольд мечтал об «омоложенной старинке»
Ища дорожку... к Александринке:
«Ва-ско-бродь! Полковник Теляковский¹⁵⁹,
Вот Вам... Гоголь, Мейерхольд и Мережковский!
И вот то, что не успело попасть в Александринку,
Преподносят нам нынче, как «революционную новинку»!!

6

Ю. О<фросимов>

Премьера Мейерхольда

Руль. Берлин, 1930. № 2844. 3 апр. С. 4.

Вчера¹⁵⁰ в театре на Штреземанштрассе¹⁵¹ для первого появления Мейерхольда в Европе была показана «Анна Андреевна Сквозник-Дмухановская», или «Поручики-чики-чики», для кого драма, а для кого комедия Мейерхольда и Коренева¹⁵². Драма – для зрителя, хоть отдаленно припоминающего бывшего «Ревизора», теперь убедившегося, что городничий посрамлен действительно, угроблен окончательно и бесповоротно. Комедия – для Мейерхольда, выходявшего раскланиваться на вызовы труппы и досидевшей до конца длиннейшего спектакля публики. Внешне Мейерхольд остался без перемен; внутренне – тоже, и этот спектакль может служить отличным продолжением в смысле приемов постановки и техники – хотя бы «Смерти Тарелкина», показанной когда-то Мейерхольдом на императорской Александринской сцене¹⁵³. Приятно все же, что хоть некоторые уклоны наших эстетических – правда, не широких, для узкой избранной публики – театральных исканий узаконены и приняты советской властью. Непонятно только, почему такое искусство – в данном случае эпигонство самого себя – получает многовещательный титул народного. Подробнее об этих недоразумениях – завтра.

7

Ю. Офросимов

Анна Андреевна

Руль. Берлин, 1930. № 2846. 5 апр. С. 2.

Показано на этом спектакле вот что. Тщетно было бы ожидать вступительных слов городничего. «Я вас пригласил, господа» и далее о знаменитых крысах – этого, как и многого другого, совсем не имеется. Начало кладется рассказом почтмейстера о том, как ловко он умеет читать чужие письма, беседа чиновников перелицована и дописана заново, городничий нем как рыба, и лишь когда влетают Добчинский с Бобчинским, в текст «Ревизора» входит бочком скромный Николай Васильевич Гоголь и вместе с ним мы отправляемся в номер Хлестакова. Пока его нет, на постели валяется Осип – разбитной, разухабистый мальчишка, в силу этих своих свойств естественно не стесняющийся выпустить добрую половину монолога, но зато zelo орущий дикую песню на утешение дебелой, рассеявшейся рядом с кроватью девке. Наконец, Иван Александрович. Оказывается, что тенью его сопровождает всегда дорожный приятель, мрачный

армейский офицер, карточный шулер и пьяница – так они и проходят вместе всю пьесу... В доме городничего Марья Антоновна с Анной Андреевной. – Бедная! Она превращена в образец мещанского разврата, это уездная Клеопатра. С кем из гарнизонных офицеров она ни путалась, еще до замужества попадали они к ней даже запертыми в сундуках.. Теперь уездной Клеопатре скучно – за ней ухаживает только Добчинский, присутствующий при длинной примерке платьев. Но нет, Добчинский не один: когда все уходят – из платяных шкафов появляются «поручики», они поют серенаду Анне Андреевне, а для эффектного заключения один из них даже стреляет в воздух... Освещен далее и быт городничего: Анна Андреевна поет романсы, идет кадрили, когда и происходит объяснение в любви, прерывающееся тем, что у Анны Андреевны болит живот и она то и дело выбегает... Но довольно! Общий финал таков, что Анну Андреевну на руках похищают поручики, на городничего, пытающегося все же произнести обрывки монолога, жандармы пытаются надеть смирательную рубашку, и после того, как все исполнители, потрепавшись по зрительному залу, скрываются и поднимается полотно с надписью, что «приехал чиновник из Петербурга», – следует заключительная немая сцена, составленная из фигур папье-маше... Уместиться все это, конечно, может не в пяти действиях, а в двенадцати эпизодах, из которых каждый носит характерный для стиля нового автора подзаголовок, например: «Мое сердце переполнено нежной любовью» или «О, целуй меня...»¹⁵⁴.

Тошно? – да. Пошло? – да.

Но «мертвые сраму не имут». Поэтому начнем с Мейерхольда, по возможности с беспристрастного разбора той художественной целесообразности, которая им могла здесь руководить. Ведь не одна же смелость, берущая города. Понятнее всего была бы цель – предположим, что она оправдывает средства – показать комедию общечеловечно, отделить ее от быта; у Мейерхольда как раз наоборот: хоть и подает он быт символически, но детализирует его до утомительнейшего замедления темпа, искажающего гоголевское оригинальное построение. Чужды Мейерхольду и грозившие оказаться опасными для режиссера советского параллели с современностью, как нет, слава Богу, и чересчур явной агитации.

Быть может, родился в советской земле писатель почище Гоголя и тогда как тот – наш Гоголь – успел устареть, новый, помарав, затыкает здесь его за пояс? – Вот примеры.

У Анны Андреевны заболел живот. Она убегает один раз, другой... Хлестаков: «Куда Вы уходили, сударыня?» А.А. (застыдившись): «Прилечь в свою комнату». Хлестаков: «Ах, как бы я хотел быть этой комнатой». Или: Хлестаков пьяный, сцена вранья: «У меня даже орден был, звезда была...» (вытаскивает что-то из зубов и тычет поочередно каждому из чиновников под нос): «вот такая звезда!» Или, наконец, Хлестаков же, к чиновникам: «А подите вы все к...» И параллельно (ведь места хватило) выпущено: вступительная речь городничего, объяснение Хлестакова с Добчинским, обратные сборы Хлестакова – впрочем, всего не перечислишь, и в результате в новой комедии – «пусть называется» – главнейшая роль получилась у Анны Андреевны, а городничий почти исчез.

Единственно чем все это приходится объяснить – что премьерша захотела быть в «Ревизоре» главным действующим лицом и такая возможность была ей широко предоставлена...

Имеются здесь, конечно, все элементы и духовной развязности, вседозволенности, связанные с условиями местными, и угодничество перед публикой – но что это за публика, для которой надо так низко падать?! Впрочем, это уже из области публицистики. Заметим только, что среди нагнанной пошлости ухоро радо уловить гоголевский текст; вспыхивая ослепительно, не исковерканный до конца, он служит к окончательному посрамлению показанного. Мертвые мстят за свое поругание сами, они живы! Об этом прежде всего надо было подумать Мейерхольду.

Что до форм постановки, то для знающих хоть немного Мейерхольда, формы эти ничего нового по существу не дают; Мейерхольд, революционный герой, остался здесь таким, каким мы его помним по дням Александринки. Сцена с неопускающимся занавесом подчеркивает театральность, как и в меру приподнятый тон персонажей. Действие происходит или на всей сцене, или на возвышающейся площадке, и вся обстановка детализирована в стиле типичного для Мейерхольда условного быта, пропущенного сквозь призрачную фантастику. В духе той же фантастической романтики и знакомые нам излюбленные Мейерхольдом фигуры, страшные лики, как хотя бы в «Смерти Тарелкина». Все это мастерское эпигонство самого себя здесь вызывает недоумение: наряду с несуществующим ныне текстом «Ревизора», с нарушением архитектоники утерян и блестящий тон комедии, темп, казалось бы, так близкий современности. На месте стремительности – нудное повествование, затянувшийся без границ спектакль. Так, сцена вранья растянута на несколько эпизодов с переменами декораций! Невозможно уже потому, что скучно. Ново-пресловутая «биомеханика». Но страшное слово выглядит старой буффонадой с долей акробатики, взятой с чувством меры. Исключительно в этом преломлении, только комическим гротеском выглядит по Мейерхольду Хлестаков: его исполняет Мартинсон¹⁵⁵. Артист весьма даровитый, но малоопытный, и его Хлестаков, мастерски внешне отделанный, не убеждает, так как изнутри артист не дает ничего; налицо только режиссерская муштровка, едва ли не с голоса воспринята вся роль. Остальные персонажи – стилизованный быт. Все достоинства хорошей артистки большого шарма и, кажется, разнообразия – у г-жи Райх¹⁵⁶, Анна Андреевна. Городничий задуман по Мейерхольду не звероподобным бурбоном, а пожилым львом, представительным военным, не без элегантности, провинциальный сколок с Николая I... Исполняющий его Старковский¹⁵⁷ – в прошлом незабоинский актер не из важных, единственный в труппе знакомый – ничего не делает, чтобы проявить замысел режиссера. Остальные – лишь яркая масса, с запоминающимися деталями, благодаря работе режиссера.

Общее впечатление: показана пьеса, обнаруживающая пошлость вкусов и большую долю развязности. Вместо открывающего новые перспективы «революционного творчества» – удаление в закоулки прошлого, в область эстетических исканий периода «искусства для немногих». Вместо бурно возросшей молодой труппы – 80 человек!¹⁵⁸ – полтора таланта несомненных. Весьма мало для искусства «революционного», даже и не с точки зрения контрреволюционера.

Не опустить ли Вам занавес, товарищ Мейерхольд?

Ю. О<фросимов>

«Рычи, Китай!»

Руль. Берлин, 1930. № 2847. 6 апр. С. 10.

После так называемого «Ревизора» я посоветовал Мейерхольду опустить занавес. – Я поторопился. Вне абсурдной попытки переделать Гоголя, там в постановке был Мейерхольд со всеми своими старыми характерными чертами и особенностями. Вчера же, в спектакле «революционном», была обнаружена такая беспомощность, такая сумбурная смесь натурализма с потугами в экспрессионизм, опирающаяся на жалкую технику, что полным банкротством можно считать «советское творчество», как известно наиболее полно отразившееся именно в этой прославленной самими большевиками постановке. По сравнению с ней не только Пискатор¹⁵⁹, но любой из его последышей, творящих из «буржуазных источников», вырастает до гения...

Рекомендую искренне и от души полюбоваться на «Рычи, Китай!»¹⁶⁰ всем, не переставшим верить, что хоть на что-нибудь может вдохновить советский строй. Советую пойти на спектакль и любителям посмеяться. Так, как представляет империалистов Мейерхольд, – представляли когда-то на солдатских спектаклях «графьев и князей». Потешает – за исключением одного кощунственного момента – и наивно-готтентотская агитация. Впрочем, всего лишь первые полчаса. Дальше наступает скука, как от казенного полотна «Известий». Стыдно перед немцами, что финалом после Станиславского¹⁶¹, Вахтангова¹⁶², Грановского¹⁶³ идет такой голый банкрот! С подобными спектаклями не «взрывать Европу», а гастролировать в Чебоксарах! Хочется сказать Мейерхольду слова Хлестакова из его редакции «Ревизора»...

Впрочем, под конец «кукушка снова хвалила петуха» – труппа вызвала Мейерхольда, а тот рукоплескал труппе, к чему поспешили присоединиться советские чиновники и упорные из снобов. Это, собственно, все, и лишь по обязанности высидевшего до конца рецензента – попытаюсь сказать несколько подробнее – в следующем номере. Хоть более на месте здесь был бы «маленький фельетонист».

Ю. О<фросимов>

Банкрот**(«Рычи, Китай!»)**

Руль. Берлин, 1930. № 2848. 8 апр. С. 6.

Передают, что мейерхольдовцы страшно опасались, как бы «Руль» не похвалил их исполнения или постановок. За это якобы дорвавшимся до границы несчастным людям грозила немедленная отправка в лоно СССР. Наивные опасения! После того, как предъявлен багаж, нечего опасаться ни «Руля», ни большей части немецкой прессы. Интересующиеся да благоволят посмотреть очаровательные отзывы не только «Berliner Tageblatt»¹⁶⁴, но и «Rote Fahne»¹⁶⁵; эффект от «голового короля» превзошел все ожидания...

В «Рычи, Китай!» бездарно и жалко все, нам предъявленное. Убог лубок, это рукоделие Третьякова¹⁶⁶, где американцы и англичане, все идиоты и дегенераты, терзают бедных китайцев, пока для счастливого финала не появляется архангел советов, преподающий азы ленинизма. Нет распределения света и тени, мотивировки, нет ни характеров, ни действия – только белое и черное, только негодяи и благородные, выражающиеся в противовес патетическому названию пьесы языком казенных передовиц. Зарычит ли от этого Китай – не знаю, но зритель – от пролетария до буржуа – рычит от такой бездарности. Но среди смешного и нелепого необходимо отметить один момент гнуснейший, к сожалению пропадающий для не понимающих языка немцев: белые замучивают китайского боя, а потом обращают в христианство и полумертвого заставляют читать «молитву Господню»...

Бездарно исполнение. Белые, по Мейерхольду, выглядят как фаты на провинциальных подмостках. Они и говорят по какой-то особой манере, вроде: «Позвольте мне, хэ, бакал шямыпанского», каковое служит главнейшим атрибутом в их развратном поведении наравне с неуклюже исполняемым фокстротом. Режиссерский же трюк для желтых ролей – так перевернуть русский язык, чтобы он походил на китайский. Все же победителями при такой системе выходят те, на чью долю досталась большая доза молчания.

Но что самое интересное, показательное в этом спектакле – сам Мейерхольд. Соприкоснувшись с «советским творчеством», он не только облинял – положительно растерял все свои достоинства режиссера и даже лишился чутья. Несмотря на лубочный характер пьесы и конструктивные декорации (конечно, мизерен этот остов крейсера и тут же – плещущая, самая настоящая вода)¹⁶⁷ – он ставит все не в гротеске, а в тонах подлинного нуднейшего натуралистического переживания. Постановка не выручает, а топит, подчеркивает беспомощное до такой степени, что несомненен стопроцентный провал стопроцентной агитки и даже для большевизанствующих снобов не остается места для глубокомысленных раздумий: «А вдруг здесь под маской нарочитой бездарности – что-нибудь да кроется». Нельзя писать о показанном здесь Мейерхольдом серьезно, нечего прибавить к малому сказанному. Редкий спектакль!

10

Ю. О<фросимов>

«Лес»

Руль. Берлин, 1930. № 2851. 10 апр. С. 6.

Очередная премьера Мейерхольда – наиболее удачная. Но это далеко еще не значит – приемлемая, хорошая.

Для видевших мейерхольдовского «Ревизора» – система постановки «Леса» не неожиданна. Но неожиданно появление на сером фоне мейерхольдовских актеров яркого оригинального таланта. Это Игорь Ильинский¹⁶⁸, необычайно внутренне напоминающий Степана Кузнецова¹⁶⁹. К его «Аркашке» и подогнана вся постановка. О том, как подогнана, и об остальном – в рецензии.

* * *

В берлинских газетах третья постановка Мейерхольда не встретила более благосклонного отношения, чем две предыдущие. «Berliner Tageblatt»¹⁷⁰ находит, что это балаганный стиль, рассчитанный на отсталую публику. Точно так же и «Berliner Börsen Courier»¹⁷¹ характеризует спектакль как клоунаду, но отмечает, что публика была довольна.

Театр преимущественно посещается «своей» публикой, «пролетарской», мало интересной с точки зрения коммерческой. Мейерхольду пришлось уже переехать из шикарной гостиницы в весьма скромную.

11

[Б.н.]

Слово сказано!

Руль. Берлин, 1930. № 2853. 13 апр. С. 2.

Всякому овощу свое время! Если бы Мейерхольд, остроумно окрещенный в берлинской газете Всеволодионом¹⁷², осчастливил «гнилой Запад» своими гастролями года два-три назад, его ожидал бы, конечно, прием куда более благосклонный и прежде всего более почтительный. Не только потому, что на ненасытный алтарь «дружественных отношений», как теперь гласят о том запоздалые признания, с закрытыми глазами приносились весьма ценные материальные и бесценные идейные жертвы. Два-три года назад люди, утратившие после страшной войны «самостоянье человека – залог величия его»¹⁷³, в страстных поисках готовы были верить, что советский режим обещает вывести человечество на какие-то новые пути, что осуществляется пророчество *ex Oriente lux**. И уж во всяком случае никто не позволил бы себе два-три года назад усумниться в революционности советских дерзаний, в неуправляемой, семимильной прогрессивности советской новизны. Но исполнились сроки, выяснилась бесплодность (если б только бесплодность!) жертв и твердый расчет, непоколебимая уверенность в «пришел, увидел, победил» рассеялась как дым. Но не о том речь, что Мейерхольд никого не увлек, не прельстил, не удивил, даже, напротив, – вызвал протесты против кощунства над великими русскими творениями и сравнения с цирковыми клоунами. Важно, что именно радикальные газеты, зараженные бациллами большевизма, во всеуслышание объявили его революционные искания *реакционными*. Мейерхольд – *реакционер*. То, что он делает, все его потуги составляют не шаг вперед, а много шагов назад, возвращение вспять к старому, маскируемому балаганным кривлянием, превращенному в отвратительную карикатуру.

Достижения Мейерхольда пока еще рассматриваются и оцениваются как явление единичное, самодовлеющее. Но в действительности его театр, краса и гордость советского режима, представляет плоть от плоти, кровь от крови. Поэтому следующим шагом должно быть перенесение этой оценки на весь режим. Лиха беда начало! Его пришлось долго ждать, но раз повязка спала с глаз, раз они раскрылись, раз дурман перестал действовать, раз слово вырвалось из-за ограда зубов – неизбежно

* *ex Oriente lux* (лат.) – свет с Востока.

будет признать и провозгласить, что театр Мейерхольда таков именно, каким он должен быть, что не мог он стать иным: желая быть, по излюбленному московскому выражению, «созвучным эпохе», он должен быть реакционным, потому, что советский режим, который он стремится отразить, представляет небывалую беспроблемную реакцию, удушающую все живое, сеющую распад, разложение и гниение.

Много лишнего пришлось перестрадать русскому народу из-за того, что дурман оказывал столь продолжительное действие, что Запад так охотно его влиянию поддавался. Но тут есть хоть слабое утешение, что на это была сто и одна причина. Но вот уже совершенно необъяснимо, что и до сих пор не хотят снять повязки, а, напротив, все туже завязывают глаза наши бывшие революционеры, которые боятся свержения советской власти как революционной, чтобы, Боже упаси, не была она заменена реакционной. Трудно и страшно поверить, но это так: наши так называемые меньшевики не только стоят в стороне от поднявшегося теперь мирового протеста против религиозных преследований, от которых изнемогает русский народ. Сначала они было рискнули высказать свое отрицательное отношение к религиозному террору, но не из чувства уважения к великому принципу свободы совести, а потому, что преследования приводят к обратному результату, к росту религиозности. А уж затем в официальном германском органе социал-демократов верная ученица г-на Дана¹⁷⁴ О. Доманевская¹⁷⁵ называет этот протест «поповской комедией» и только потому не проходит мимо него «с возмущением и презрением», что ее чуткие уши слышат «за этим шумом собиране сил реакции» против революционной советской власти. Автор даже не считает нужным надеть маску или хоть фиговым листом прикрыться, а открыто совершенно излагает плагиат из «Правды», выдает советскую «идеологию» за свою собственную.

Но Мейерхольду отрицательное отношение прессы будет вменено в заслугу и оценено по достоинству. А бескорыстная преданность бывших революционеров советскому режиму, обреченному, по их словам, на позорную гибель, представляет явление в своем роде единственное.

Ю. Офросимов

«Кино-лес»

Руль. Берлин, 1930. № 2853. 13 апр. С. 6.

Не отрицая законности попытки сценического воспроизведения Островского вне установленных традицией форм – попытки эти не новы и восходят корнями еще к работам Станиславского¹⁷⁶, Комиссаржевского¹⁷⁷, – можно только удивляться появившемуся у Мейерхольда умению компрометировать вообще идею сценической переработки. После бессмысленного «Ревизора» – этот «Лес»...

Несомненно, что с исчезновением жизненного уклада Островского и актеров, передававших с глаза и слуха тон его речи и образы, всякое продолжение традиций приводит к стилизации – например, «Бедность не порок». Несомненно и то, что вне скучного теперь воспроизведения медлительного быта иные произведения Островского – например «Бальзаминов»¹⁷⁸ – только и мыслятся гротескными во-

девилями и то, что было когда-то живым сколком с натуры, теперь легко превращается в театральную маску; все эти свахи, самодуры, купцы, бедные себе на уме невесты – ведь и мыслят-то они всегда почти воедино, отличаясь из пьесы в пьесу лишь словами. К театрализации Островского искушает и его язык, на наш прозаический слух уже не бытовой, а чисто сценический, и его интрига – на наш глаз подчас событие прямо невероятное. Словом, богатейший простор дает режиссерской фантазии Островский, за исключением тех его не подпадающих ни под стилизацию, ни под гротеск пьес, ценность которых лежит во внутренней психологической разработке человеческих характеров. К числу этих пьес как раз относится «Лес». И эксперимент над ним Мейерхольда с самого начала кажется недоразумением.

«Они хранили в жизни мирной // Привычки милой старины»¹⁷⁹... Всем своим медленным пятиактным развитием «Лес» дает представление о помещицком укладе, ленивом, с развальцем; это – словно сон Обломова, появление Аркашки с Несчастливцевым дает зыбь, легкую рябь, и затем снова тихое забытие, лишь совы переключаются с филинами в этой глуши, где старые женщины женятся на гимназистах, а молодые девушки бросаются в воду из горькой жизни у родственников... Лес, лес! Что делает Мейерхольд? В полную противоположность перегруженному бытовыми деталями и паузочками «Ревизору» он перестраивает пьесу на восемнадцать эпизодов и – *rasch, rasch!** – заставляет их крутиться в кинематографическом вихре. Для этой цели он перетасовывает сцены, разбивает их – так, встречу актеров он делит на части, вкрапленные кусками в первый акт. Но одновременно он выводит из замечаний второстепенных целые пантомимы, интермедии – например сцена с фокусами Несчастливцева или пение Гурмыжской и Улиты: исполняет она целых три романса, причем главный трюк, по-видимому кажущийся Мейерхольду очень смешным, – визгливое детонирование... Вдаваясь в такие ничего не прибавляющие детали, он естественно принуждает прибегнуть к купюрам, и они произведены так, что, не читав «Леса», трудно понять пьесу – исчезает ответственная сцена, где Восмибратов сватает у Гурмыжской Петра за Аксюшу, требование Восмибратова приданого за Аксюшей...

В погоне за кинематографизацией даже остов пьесы утерян, но вместе с тем предлагается своя редакция: Аркашка «вступил в связь» с Улитой, вместо Рыбакова¹⁸⁰ упоминает Несчастливцев почему-то Мартынова¹⁸¹ или заявляет при лае собаки Аркашка: «У, самим жрать нечего, а собак развели». Приходится догадываться, что в условиях советских остроумия эта страшно злободневна.... Произведена и замена – вместо Милонова какой-то «поп Евгений» в золотом парике, танцующий, выпивающий и осеняющий себя на потеху советскому зрителю шутовским крестным знаменем; вместо казачка Тереньки – турок, стреляющий из ружья.... Сама Гурмыжская появляется в первом акте в рыжем парике, в короткой амазонке и со стэкком, а гимназист Буланов в теннисном костюме и – в зеленом парике!

Словом, все персонажи обращены в марионетки-буфф, клоунаде уделено место первейшее, причем Мейерхольд, даже не пытаясь найти стиль подлинно русского шаржа, идет все по той же проторенной дорожке комедии итальянской. Что до оставшихся обрывков, лежащих вне буффа (объяснение Аксюши с Петром), разъясняющих психологию действующих лиц, – то им придана совершенно невозмож-

* *rasch, rasch!* (нем.) – скорей, скорей.

ная паточная слащавость... Декорации ко всему происходящему – абстрактная постройка в черно-белых нудных тонах...

Что же все-таки делают здесь исполнители слабой труппы? Большинство, как и в «Ревизоре», сведено до немых фигур. А среди тех, кому слова отпущены, – совершенно невысшим заученный деревянный тон у Гурмыжской¹⁸², Восмибрatова¹⁸³, Петра¹⁸⁴... Образ Несчастливцева сведен к сплошной повышенной декламации¹⁸⁵, несколько лучше Карп¹⁸⁶ и Улита¹⁸⁷ и очень разочаровала Аксюша г-жи Райх¹⁸⁸, то впадающая в пафос, то в кокетство субретки, то в русскую стилизацию... От постановки и исполнения пропадает пьеса, смысл, стиль, и как в кинематографической «Анне Карениной» от Толстого, так и здесь нет ничего от Островского, – кроме заглавия. Кинорежиссеры обычно объясняют свои фокусы весьма откровенно – вкусами публики и наличием «стар», к которой необходимо подогнать всю постановку. Думается, показав кино-«лес», и объяснения может представить Мейерхольд только кинематографические. Нет сомнений, что постановка подогнана под вкусы особой части публики – советизированных эстетов, каким является перелицованный Мейерхольд. Имеется и «стар»; это – И. Ильинский, напоминающий своим гротеском Давыдова, Кузнецова, а здесь в Германии – Палленберга¹⁸⁹. Именно на нем построен этот «Лес», и своим талантом он, конечно, смягчает прямолинейные грубости режиссерских приемов. При наличии такого таланта выглядит «Лес», безусловно, удачнее предыдущих постановок, но отсюда до оправдания или убедительности самой мейерхольдовской трактовки – очень далеко.

13

Ю. Офросимов

«Великодушный рогоносец»

Руль. Берлин, 1930. № 2854, 15 апр. С. 6.

Спектакль под знаком скуки. Московские искания 1920 года¹⁹⁰ не могли, конечно, показаться ни новыми, ни интересными Берлину 1930 года. Многие из показанного здесь Мейерхольдом мы встречали в редакциях тех же москвичей – Таиров, Грановский – превзошедших своего учителя в постановке и в исполнении...

Четвертая премьера – четвертый провал.

Как он произошел – в рецензии.

14

Ю. Офросимов

Из советского архива

(«Великодушный рогоносец»)

Руль. Берлин, 1930. № 2855, 16 апр. С. 6.

Трагифарс о ревнивце-муже, который, чтобы «выяснить положение» и избавиться от подозрений, заставляет жену отдаться предполагаемому любовнику. Но это не помогает, ревность глохнет дальше, и тогда ревнивец придумывает новое средство: жена должна отдаться всей мужской половине деревни в возрасте от пятнадцати до шести-

десяти лет, и уклонившийся от этой чести, наверно, и есть истинный любовник! В деревне начинается бунт, мужчины бесятся, а их жены готовы избить и ревнивца, и его супругу... Наконец, та не выдерживает «испытаний», бросает мужа, и «великодушный рогоносец» остается в недоумении: чем он оплошал? Между прочим, по Кроммелинку, он не «великодушный», а «великолепный», «magnifique» – и это гораздо лучше; снова непонятная режиссерская переделка или безграмотность переводчика? Ведь умудрились же советские переводчики перевести «Ein besserer Herr» Газенклевера¹⁹¹, то есть «Джентльмен», попросту – «Лучший господин». Качество перевода «Великодушного рогоносца»¹⁹², истинно дубовый язык, заставляет все предположить...

Мейерхольд ставит спектакль в конструкциях; заднюю часть сцены занимает настоящая фабрика – вертящиеся колеса, вращающиеся двери, лестницы, горки, площадки... Персонажи – в «прозодеждах» эпохи военного коммунизма – «Великодушный рогоносец», работа 1920 года. Но если бы вся эта внешность обратилась в декорации и костюмы кого-либо из художников «Мира искусства» – перед нами была бы типичная стилизация мольеровского спектакля, до такой степени поверхностен этот стиль мейерхольдовской «биомеханики», сочетающийся с конструктивизмом. Только в небольшой интермедии третьего действия использованы все эти построения – но по сравнению с тем, что нам было показано не только Таировым и Грановским, но и целой серией немецких режиссеров, все здесь продемонстрированное крайне наивно и интересно только для историков театра. А самый спектакль, целиком – неинтересен даже для узких специалистов. Несмотря на «жаркий» сюжет – очень холодна, риторична, растянута пьеса Кроммелинка; каков перевод – уже говорилось. Это испытание зрителя. Но вместе с тем и актера, так как «Великодушный рогоносец» – почти сплошной монолог и достается он так заинтересовавшему нас Ильинскому¹⁹³. К сожалению, роль не по его силам – владея прекрасно телом, ведет он ее на тонах однообразных, к тому же с большими дефектами четкости дикции, чистоты произношения. Образ получается серый, окрашенный очень скудно. Хочется думать, что он просто не лежит артисту – все же Аркашка был превосходен... А здесь не выдерживает испытания Ильинский, не выдерживает и публика. Ибо разве только за несколькими моментами г-жи Райх¹⁹⁴ и г. Зайчикова¹⁹⁵ все остальные исполнители – густая провинция, как провинция и сам Мейерхольд, задумавший удивить Берлин советскими достижениями, да еще десятилетней давности! Глупость это или наивность? Или наивная глупость?

Э. <Н. Давыдова?>¹⁹⁶

Биомеханика

Руль. Берлин, 1930. № 2858. 20 апр. С. 10.

Устроенный в пятницу получасовой доклад В. Мейерхольда на немецком языке «Моя система»¹⁹⁷ явился, с одной стороны, полным поражением его перед пролетарской аудиторией, составившей по крайней мере три четверти всех слушателей, а с другой – полным признанием несостоятельности системы.

Открывший собрание представитель «Международной трибуны», охарактеризовав цель вечера как раскрытие недоразумений, которые произошли с гастроля-

ми Мейерхольда в Берлине, назвал единственными виновниками неудач берлинскую критику. По-видимому, на этой же точке зрения стоит и сам Мейерхольд, так как в довольно игривой форме обратился к критику Керру¹⁹⁸ – которого в зале не было – назвав его дилетантом и снобом, не любящим и не знающим театра. О своей системе Мейерхольд сказал, что весь смысл его театра в биомеханике и ей, как и психофизике, он уделяет все свое внимание. В отличие от актеров старого театра, которых он назвал «виталистами», его актеры – биомеханики, потому что они не верят в инспирацию, настроения, душу, а исключительно в физические функции организма и в тренировку. Душа виталистов заменяется у биомехаников мышлением, которое и спасает их от вульгаризации игры душевными эмоциями. Игра есть не что иное, как работа, театр же школа, а зритель не забавляющийся эстет, а активный сотрудник актера. Вот пример биомеханики. Человек желает показать на сцене испуг. Прежде это делалось так: актер показывает испуг, затем ждет полминуты и находит в себе то, что когда-то переживал. Это – нелепая трата времени. В театре Мейерхольда показывается актерами испуг, хотя бы они в него и верили, но движения их дают настоящую иллюзию испуга. Для выражения печали – достаточно принять соответствующую позу и больше ничего. Совершенно зря актеры старого режима – что доказано статистикой – умирали все не старше пятидесяти лет. Они изводили, сжигали себя. Это огромная ошибка и существенный недостаток старой школы. Современный актер прежде всего активен. Он должен уметь каждую секунду менять игру, точно так же, как шофер направление машины; так же быстры, как движения шофера, должны быть и движения актера. Он не идеалист, а строгий материалист, который каждую секунду может быть и боксером. Он должен иметь очень здоровые нервы и сердце. Пластика – тоже необходимый элемент, но пластика не глупо дункановского пошиба¹⁹⁹, а острая, легкая, так как от театра наших дней требуется мировоззрение. К сожалению, на современной сцене, которая уподобляется собачьим будкам, осуществлению всего этого ставится предел. Очень важно победить архитектуру, это сделали пока лишь, и то не вполне, Гропиус²⁰⁰ и Таут²⁰¹.

Засим г. Злобин²⁰² стал показывать биомеханику. И это было самое жуткое. На сцену вышли три актера и три актрисы; в синих рабочих блузах и таких же штанах. Несколько поодаль стоял Злобин и командовал, как в цирке командуют лошадям: «гоп, гоп!» Под это непрерывное «гоп, гоп!» и очень небюрократическую музыку Шопена и Листа²⁰³ актеры с напряженными, тупыми, ничего, кроме ощущения физического труда, не выражающими лицами проделывали то, что в Берлине можно видеть ежедневно в цирке Буша²⁰⁴, «Скале»²⁰⁵, «Винтергартене»²⁰⁶ и т.п. Есть даже одно упражнение, в котором, точь-в-точь как в цирке, «рыжему» дается якобы звонкая пощечина²⁰⁷.

Иногда – и это случалось, когда участвовал в упражнениях сам Злобин, – дрессировка не удавалась, и кувырканыя друг через друга проходили нескладно, не механически, невпопад. Всему этому тягостному зрелищу «пролетарская аудитория» неистово аплодировала, после чего – знакомая уже картина! – актеры аплодировали Мейерхольду, а он им.

После этого началась дискуссия, которой предшествовала постановка ряда не лишенных пикантности вопросов²⁰⁸, как, например: 1. В чем проявляется работа над умственным и духовным развитием актера, о котором говорил докладчик? (Вопрос

остался без ответа); 2. Какая связь между тем, что показывалось, и марксизмом? (Ответ: актеры не должны думать как идеалисты, а как материалисты); 3. Почему музыка не современная, а столь же старая, как и сентиментальная? (Ответ: Хиндемит²⁰⁹ нов, но исходит из старых традиций. В СССР есть Шебалин²¹⁰ и Шостакович²¹¹, которые умеют старое претворять в новое.) Почему, однако, он не играет Шебалина и Шостаковича, он не сказал; 4. Почему Мейерхольд играет в буржуазных театрах и перед буржуазной публикой? (Ответ: он еще даст ряд гастролей для пролетарской публики.) О том, что «расценка» мест в этом «пролетарском» театре начинается с 2 марок, Мейерхольд благоразумно умолчал; 5. Почему опыты не показали, как можно в театре по новому способу показывать и создавать выразительность эмоции? (Ответа на этот вопрос не последовало); 6. Как относится Мейерхольд к Пискатору? (Ответ: старых постановок не видал, но пьеса «§ 218»²¹² поставлена ныне в более неуместных реалистических тонах; искусство же должно быть актуальнее самой актуальной жизни.)

Оппоненты упрекали Мейерхольда в банальности системы, в том, что он низводит все искусство театра до плохих, давно оскомину набивших оперных и фильмовых жестов, что он одурманивает, забывает актера и низводит его до уровня плохого американского «ревью», в котором актер – марионетка. Как на фабрике не может быть артистов, так у Мейерхольда нет идей. Любопытно отметить, что это говорил оппонент, представившийся публике советским гражданином. Другой оппонент назвал показанное Мейерхольдом дилетантским упражнением, дрессировкой, в силу которой актеры не в состоянии выражать чего-либо импровизированно. 64 движения не исчерпывают ни одного автора, ни классика, ни современных, и на них нельзя строить настоящего искусства.

Неизменный и непременный ассистент всех советских вечеров Артур Холитшер²¹³, выступивший, конечно, в защиту Мейерхольда, все же сознал, что последний вносит в театр механизацию, то есть бездушие.

Следующий оппонент, представившийся слушателям пролетарием, жестоко раскритиковал театр Мейерхольда за его отсталость и буржуазность. Оппонентка-танцовщица назвала, подобно предыдущему оратору, театр Мейерхольда отсталым; Вигман²¹⁴, Лабан²¹⁵ и прочие достигли в этой же области тех же результатов уже десятки лет тому назад.

Коммунист, воздав дань театру Мейерхольда, тут же заметил, что и немецкие театры, и некоторые русские сцены достигли уже большего по степени приближения театров к новому зрителю.

Отвечая в общем, но не в частности своим оппонентам, Мейерхольд подчеркнул, что стиль его абстрактный, не искусство ради искусства, что он аналитик и синтетик, что музыкальный аккомпанемент к упражнениям актеров, правда, старомодный и что лучше было бы его делать таким, как у китайцев, но этих инструментов у них нет, что новые жесты проявляются лишь на самой сцене, в театре, но что он их и там не ищет (!?!). Не 64 упражнения исчерпывают классиков, а то, что их воспринимают своими глазами, по-новому и, наконец, что его театр возможен только для наивных зрителей. Мейерхольд пытался в ответе своем отделаться общими фразами, но публика усиленно подавала реплики и ставила вопросы, на что Мейерхольд заявил, что он даст разъяснения в одной из берлинских газет или журналов. На многократный вопрос, в каком именно, он смущенно заявил, что едва ли

в Берлине найдется газета или журнал, которые предоставят в его распоряжение хотя бы один-два столбца²¹⁶.

*** Московские газеты сообщают, что успех Мейерхольда в Берлине совершенно исключительный, сопровождаемый «бурными овациями» (!!)²¹⁷.**

16

Ю. Офросимов

Финал

(последняя гастроль Мейерхольда)

Руль. Берлин, 1930. № 2866. 1 мая. С. 2.

Совсем завяли к заключению гастроли Мейерхольда, и берлинский конец его прямо противоположен началу, когда въехал он в Германию, сопровождаемый рекламными фанфарами, саженными интервью, прямо – некоронованный король!

Разочарование и недоверие к значению показанного выросло постепенно – из недоумения – и в результате слилось с оценкой и самой личности Мейерхольда, позволившего себе целый ряд бестактнейших выходов, начиная со знаменитого опыта «единого коммунистического языка» и кончая бранью по адресу Керра, отсутствовавшего на беспомощном и детски-наивном докладе Мейерхольда. Немудрено, что после ассортимента конфузозов последнюю премьеру пришлось показать Мейерхольду уже в другом театре, в Нордене, там, где приютился прогоревший и в этом сезоне Пискатор²¹⁸. Конечно, прикрывает Мейерхольд свое позорное отступление идеями высшими: пролетарский театр должен играть для пролетариата! Но в таком случае зачем он все же предпочел показать четыре премьеры для публики другой и, только когда она не пошла, потерпев полный крах у прессы, – предпочитает он заполнять помещение «пролетарскими массами», назначив на все места нижайшие цены... Характерно, что на последнюю премьеру не приглашалась пресса. Играет ли здесь роль досада или собственная оценка – не знаю; вернее – первое, так как «Командарм 2» Сельвинского²¹⁹ ничуть не ниже уровня остальных спектаклей Мейерхольда, то есть так же, как и те, – в постановке и он не открывает новых горизонтов... Итак – *de mortuis aut bene, aut nihil**: ведь, несомненно, Мейерхольд отныне мертв для Европы и вернется в родной СССР на щите. Но что касается пьесы Сельвинского, – думается, сама Марина Цветаева²²⁰ с князем Святополк-Мирским²²¹, неистово у нас пропагандировавшие этого новоявленного трубадура, были бы смущены «Командармом 2». Написан он стихами неудобопроизносимыми, в стиле глыб Маяковского, но народным говорком, и до того этот говорок бледен, что не запоминается ни одного образа, ни одного выражения... Иногда автор полагает, что он поднимается до стиля высокого, общечеловеческой трагедии – и в моменты пафоса, напряжения получается пошлятина, вроде: «Эта идиллия как засушенная незабудка» и проч. Конечно, подделка под народ и дешевый пафос не оправдываются тем, что «Командарм» сделан для особой аудитории масс – они-то лучше всех разберут-

* *de mortuis aut bene, aut nihil* (лат.) – о мертвых хорошо или ничего.

ся в фальши! Но вот, где запутается даже искушенный театральный зритель – это в содержании. Хоть представляет собой «Командарм» наивную схему, без всякой внутренней характеристики героев – полон он провалами, зияниями, которых самая пылкая фантазия не восполнит. Действие происходит во время гражданской войны, во время осады красными некоего Белоярска – цитадели белых. Командарм красных – Чуб, генерал «от сохи», преследует самую крайнюю дисциплину. Творит самые жестокие во имя нее суд и расправу. Словом – он диктатор что надо. Теперь он занят тем, что удерживает пыл красных, желающих во что бы то ни стало взять Белоярск. И тогда возникает заговор; во главе его стоит некто из интеллигенции – Вово, как его называет подруга, штабная машинистка, тоже интеллигентка. Вместе на службе штаба они декламируют Пушкина и Лермонтова, поздно просыпаются. Вспоминают об усадьбах. В этом проявление их интеллигентского духа, но душой они с красными, и вот под видом высших посланцев из Москвы появляются они у Чуба. Вово – с привязной бородой и усами, она – переодетая матросом. В таком виде они якобы по указу свыше арестовывают Чуба. Третий заговорщик уводит его (куда?), а Вово сбрасывает бороду и усы и начинает столь желанное красными наступление на Белоярск (как Вово не узнают – тайна автора). Во время кровавого наступления Вово проявляет себя совсем беспочвенным истериком и в заключение Чуб (откуда?) арестовывает Вово, объясняет, что белым отдача Белоярска выгодна и приказывает отступить. А Вово с подругой расстреливают под чтение имен красных павших борцов. Интеллигентский вождь посрамлен, а диктатор от сохи приветствуется народом. – Эта ахинея, оказавшая бы честь любому голливудскому сценаристу, может иметь свой тайный смысл только в том, что была она написана и представлена в эпоху процветания троцкистов; тогда, пожалуй, становится понятным, что под истеричным интеллигентом, желающим во что бы то ни стало «наступить», кроется сатира на Троцкого²²², а Чуб – о, он вырастает со своей упрямой выдержкой до Сталина! Но теперь, когда Сталин сам то отступает, то наступает, – не только не своевременна эта пьеса, она просто опасна, и, конечно, ее показывать можно разве только в берлинском закутке Пискатора. Но здесь опасность другая: для зрителя не посвященного в «тайны двора», какой жалкой покажется революция, производящая на свет подобные сюжеты!

Мейерхольд показал эту «трагедию» в свойственном ему условном стиле «сценического реализма» и (*de mortuis...*) сделал очень много для спасения Сельвинского. Но, конечно, новизны, тем более какой-то особой, пролетарского свойства в системе Мейерхольда не имеется. Лестница «Командарма» ведет у Мейерхольда свое начало, по-видимому, с «Леса». Но система постановки трагедии с лестницей, весь этот полуусловный, полуреалистический стиль группировок зрителю западному хорошо известен по Йесснеру²²³, так же хорошо, как и то, что вся система немецкого режиссера, следствие однообразия приемов, доставлявшихся такого рода постановками, потерпела полный крах еще несколько лет тому назад.

Возможно, что советский режиссер доходит до изжитых Западной Европой форм своим умом, вне всякого заимствования – вроде того мужичка из сибирской глуши, который изобрел недавно – велосипед!.. Дерзкими и новыми кажутся эти достижения советскому зрителю, тогда как здесь не только достигли они в шекспировском и шиллеровском цикле завершения, но и изжили себя. Все же в пределах этих отжив-

ших форм превосходно Мейерхольд распоряжается сценами массовыми, но лестницей он пользуется только в качестве внешнего эффектного расположения групп, тогда как Йесснер отмечал ею и нарастания, и повышение, и понижение тона...

Но если Мейерхольд силен с массами как режиссер несомненной фантазии – в работе над отдельными ролями, в работе внутренней поражает крайнее небрежение. «Сценический реализм» переходит в беспомощность, дилетантизм, неряшливость. Образы не насыщены и не освещены изнутри совершенно. Самое большее, что дают здесь артисты, – внешнюю лепку и ясную читку стиха, а далее не только о стиле, но и об его искании говорить не приходится. Режиссера хватает только на то, чтобы прикрыть с помощью групп, мизансцен, неопытность артистов. Какую же ценность имеет театр, где режиссер не оказывает помощи творчеству артистов, а только прикрывает его несостоятельностью и, маскируясь для незнающих под новатора, демонстрирует свои отжившие век идеи? Не торжествует ли здесь победу новоявленный советский эстет, занявший место эстета из «Аполлона»²²⁴ и заменивший орхидею в петличке красной розеткой – на удовлетворение вкусов партийного мещанина, уверенного, что «даешь Европу – раз плюнуть».

17

*Влад. Д.<еспотули>*²²⁵

Диспут о Мейерхольде

Руль. Берлин, 1930. № 2873. 9 мая. С. 6.

Основой для устроенного Союзом сценических деятелей²²⁶ диспута о театре Мейерхольда явился содержательный, насыщенный интересными фактами доклад Ю.В. Офросимова, озаглавленный им «Банкрот».

Банкротом считает докладчик приехавшего для завоевания Европы революционного режиссера Мейерхольда, задумавшего удивить «гнилой Запад» новыми достижениями якобы пролетарского искусства. Но, проследив весь жизненный путь В. Мейерхольда, убеждает своих слушателей в том, что, в сущности, никакими новыми достижениями Мейерхольду хвастаться не приходится, равно как ни о каком пролетарском театре, театре для масс, основанном Мейерхольдом, не может быть и речи. Это все те же искания эстетного новатора, в которых Мейерхольд, прикрываясь фиговым листком «искусства пролетарского», копирует свое старое мастерство, конечно ничего общего с «массами» не имеющее, завлекающее зрителя в темные закоулы прошлых эстетических опытов.

Очень кстати Ю.В. Офросимов вспоминает о происшедшем еще в 1907 году разрыве между Мейерхольдом и Комиссаржевской²²⁷. Этот разрыв послужил Мейерхольду к переоценке идейных основ. Как после реалистического театра Станиславского, а далее – после веры в театр литературный, теперь, после крушения театра условного, должно было наступить что-то новое.

И новым оказался переход Мейерхольда на сцену Императорского Александринского театра, где, сознавая, что ему невозможно будет превращать сцену образцового театра в лабораторию новаторских экспериментов, – Мейерхольд превращается в традиционалиста.

На работе Мейерхольда на императорской сцене Ю.В. Офросимов останавливается подробнее, находя яркие краски, меткие определения для портрета Мейерхольда того времени.

В период 1916–1917 гг. у Мейерхольда наступает подлинно двойная жизнь. С одной стороны – традиционалист, дающий заслуженным актерам играть как им вздумается, ибо это «не повредит», а с другой – основатель подлинного балаганчика – «Дома интермедий»²²⁸, где была уничтожена рампа и построены на сцене лестницы. В таких спектаклях достигалась самая крайняя форма внешнего слияния сцены со зрительным залом, и отсюда был путь только в кабаре и варьете.

Ю.В. Офросимов ищет правды в творчестве Мейерхольда, но не находит ни ее, ни даже прямого пути; у Мейерхольда все сначала вынужденный путь компромисса, переходящий далее в систему. Наряду с эстетическим увлечением итальянской комедией, привлекающей культом движения, типично для Мейерхольда устремление в мир Гофмана²²⁹ – в нем Мейерхольд как раз находил то притворство, которое его так увлекало, ту мистификацию, к которой он так тяготел по самой своей натуре. И на этом фундаменте последний этап. Мейерхольд – почетный красноармеец: театр его для широких красноармейских и рабочих масс. Чудесное явление, для которого понадобился целый «Театральный Октябрь»²³⁰.

Однако Ю.В. Офросимов снимает революционную тогу, в которую нарядил себя теперь уже ставший «постановщиком» Мейерхольд, и видит он под нею того же Мейерхольда, периода императорской сцены и даже до-императорского периода. Но все здесь прикрыто флером духовной развязности, вседозволенности, распущенности.

Этими отличительными особенностями полны постановки и «Ревизора», и «Леса»; тут Ю.В. Офросимов находит достаточно красоты для того, чтобы нарисовать картину полного разложения, полного краха исканий Мейерхольда, тут Ю.В. Офросимов находит все данные для объявления безнужного эстета банкротом, о котором, как о мертвом, *aut bene aut nihil*.

Доклад Ю.В. Офросимова, интересный и глубокий по содержанию, изложенный в отличной литературной форме, был очень тепло принят публикой и, не найдя по своему существу никаких возражений, вызвал несколько дополнений.

М.Б. Рабинович-Раскатов²³¹ проследил различные этапы Мейерхольда: символизм, стилизацию, статуарность, *comedia del'arte*, гротеск, акробатизм, плоскость, конструктивизм, пышность и упрощенность. М.Б. Рабинович не видит в театре Мейерхольда духа живого – это лабораторные опыты, пройдя которые, театр, может быть, вернется и к актеру, и к режиссеру.

Г.А. Ландау дал анализ творчества Мейерхольда, этого выдумщика-рационалиста, постановки которого проблематичны; но собою все-таки ставили проблемы²³². Г.А. Ландау видит в Мейерхольде неисчерпаемую инициативу, соединенную с художественной бездарностью.

Интересны и содержательны были также замечания гг. Павлова²³³, Пешковского²³⁴, Эттингона²³⁵ и дышащие верой в светлое будущее русского театра слова А.А. Мурского²³⁶.

Председательствовал М.П. Кадиш²³⁷, с большим тактом проведший этот интересный диспут.

Лоло <А.Г. Мунштейн>

Мейерхольдия

Возрождение. Париж, 1930. № 1839. 15 июня. С. 3.

«Мейерхольд везет в Париж
свои режиссерские шедевры:
“Ревизора” и “Горе от ума”».
(Из газет)

Горечь краха в Берлине изведав,
Мейерхольд парижанам грозит,
Плачет Гоголь, скорбит Грибоедов...
И потомки прославленных дедов
Проклинают грядущий визит.

Кто затеял нашествие это?
«Горе» будет нам горем одним.
Для французов готово либретто, –
Я слегка ознакомился с ним.

Первый акт. Полумрак в будуаре.
Софья дремлет. Молчалин тайком
Что-то ищет в ее армуаре,
Коммунальной доктриной влеком.
Софья глазки раскрыла... Молчалин
Неудачей весьма опечален,
Но целует ей ручки... И прочее...
Мы поставили б тут многоточие, –
Быстро занавес бы опустили...
Но, увы, в мейерхольдовском стиле
Этой ложной стыдливости нет:
Мейерхольду не страшен запрет, –
Откровенны его «убежденья»:
Пусть на сцене увидит весь свет
Буржуазной девицы паденье!

Акт второй: воеет ветер... Метель...
И под эту унылую трель
Мчится Чацкий в почтовой карете.
Заблудились... Конечно, в ответе
Ямщикок! Барин бьет ямщика.
Эх, мужицкая доля тяжка!
Но сквозь вьюгу и вой заунывный
Слышен клич боевой и призывный...
Кто-то зычно и нагло орет:
– Подымайся, рабочий народ!

В третьем акте: танцулька, фокстрот.
Веселится и пляшет народ.
Всех бойчей Лизавета-резвушка
С нею в паре буфетчик Петрушка.
Пьет, шумит и дымит матросня.
До утра – пляс, игра и возня..
И, полны вожделения ярого,
Молодцы переулка Чубарова²³⁸
Отправляются к Софье гурьбой...
И поют все смелей и победней:
– Это будет решительный бой.
Но... едва ли последний!

Акт четвертый: Хоромы у бар.
С булавой у подъезда швейцар.
Лиза утром с танцульки вернулась.
Переводит часы... Оглянулась, –
И увидела барина... «Ах!»
Ей внушает мучительный страх
Павел Фамусов, чуждый морали.
Не щадит он невинной красы...
И печально играют часы:
«Вы жертвою пали...»

Энче [Н.Н. Чебышев]

«Ревизор» у чекистов.

Вечерок на Монпарнасе

Возрождение. Париж. 1930. № 1842. 18 июня. С. 3.

Старый маленький театр в районе «Эдгара-Кино»²³⁹. Несмотря на преобладание даровых зрителей, театр не полон.

Много темных типов, злорадно ухмыляющихся. Точно откуда-то из щелей выползли приезжие и туземные наймиты большевицкой разведки.

Есть и французы.

На сцене темно. Лакированные двери и ширмы. Немногочисленные предметы расставляются на глазах у публики. Вследствие полумрака на сцене расстановка мебели производит впечатление хозяйничанья громил в чужой квартире в ночное время.

Потом... потом давали пьесу с некоторыми сценами, заимствованными у Гоголя. Чего тут только не было! Новые действующие лица, офицер, карточный игрок, разделяющий с Хлестаковым номер гостиницы. Простоволосая горничная – флирт лакея Осипа. У жены городничего из шкафа карельской березы выскакивают офицеры и поют ей серенаду. У городничего танцуют кадрили. Очень средние актеры. Стреляли из пистолета. В промежутках между «эпизодами» передвигали в темноте мебель.

Большевики усиленно хлопали во славу русской революции. Русские, не принадлежавшие к числу большевиков, выражали протесты.

В самом деле, как не протестовать? Прежде всего, созвали людей. Во-вторых, перед спектаклем раздали проспект. В проспекте говорится:

«Мейерхольд с самого начала советской революции присоединился к новому режиму и коммунистической партии, членом которой он состоит. Он сделал из своего театра настоящий театр революции. Его цель – бороться против политического безразличия театра, который, по мнению Мейерхольда, должен содействовать в пределах своих возможностей созиданию и благополучию государства (читай: советского). Равным образом им начата борьба против принципа – искусство для искусства, против идей буржуазного театра».

Ну, раз это не только представление, а кроме того еще политическое собрание, так позвольте и слушателям не пребывать в «политическом безразличии» и выражать свое отношение к этому явлению.

И вот в ответ на рукоплескания большевиков русская публика, к числу большевиков не принадлежащая, выразила свое глубокое возмущение спектаклем. Ход действия прерывался криками. В антракте происходила резкая перебранка. Главный редактор одного парижского французского иллюстрированного журнала с выпученными глазами кричал:

– Значит, я вправе, если захочу, поместить у себя в журнале портрет Рубенса, а голову приделать какую задумаю?

Чекисты волновались, брызгали слюной от волнения. Явился комиссар, обратился с отеческим увещанием к публике и сел на свободный стул. После третьего действия публика начала расходиться. Большинство в театре было на стороне протестантов.

Спектакль этот, действительно, не просто спектакль. Господин Мейерхольд не просто крепостной советской власти, вроде Таирова. Он из тех, кто возлежит на лоне у барина. Он на первом счету и насыщает свои инсценировки хулиганством, только бы выслужиться у хозяев. Господин Мейерхольд не просто партиец – он технический политический службист советской власти – из кожи лезет, особенно после того, как несколько лет назад ему не удалось пристроиться на западе у буржуазии.

Сергей Волконский

«Ревизор» Мейерхольда

Последние новости. Париж, 1930. № 3375. 19 июня. С. 4.

Мне не смешно, когда маляр негодный
Мне пачкает мадонну Рафаэля;
Мне не смешно, когда фигляр презренный
Пародией бесчестит Алигьери.

(Пушкин)

Так сказал тот самый Пушкин, про которого «адаптатор» Мейерхольд вкладывает в уста Хлестакова замечание, что он мог писать, только когда перед ним стоял

штоф вина. Нельзя было, очевидно, упустить случай на великого поэта брызнуть грязью. Кто же разберется – Хлестаков ли спьяна или «в вине истина»? Есть нечто сатанинское во всем «приспособлении» Мейерхольда, когда подумаешь, что оно писано для публики, значительная часть которой не читала Гоголя. Огромный обман, грязный, сальный. Что наивная безграмотность **поверит**, это естественно, но тому, что люди не безграмотные смеялись этой кощунственной стряпне, мы были свидетелями в Монпарнасском театре на генеральной репетиции.

Что осталось от Гоголя? Хорошо было бы напечатать текст «мейерхольдовской» пьесы двцветными чернилами, выделив то, что принадлежит гоголевскому «Ревизору». Да и то, что принадлежит ему, перекроено, перелито, переболтано так, что иной раз и узнать нельзя. Подобного наглого хозяйничанья с чужою собственностью мы – в литературе, по крайней мере, – не встречали. Введены несуществующие у Гоголя лица; целые сцены, которых в «Ревизоре» нет. В особенности удостоилась «творческого» внимания режиссера городничиха. Она с Хлестаковым танцует, она поет, она «мечтает» об усатых капитанах, и из платяного шкафа выскакивают предметы ее мечтаний, какие-то «лермонтовские» офицеры, и поют ей серенаду. Вся сцена, когда мать и дочь у окна ожидают возвращения городничего, и беседа с Добчинским переделаны «по-своему». Какой ужасный **уровень** «комизма» показывает нам это творчество! Что за легкое удовлетворение пошлостью! Несчастные люди, которые умеют смеяться тому, что омерзительно! Разве смешно, когда дают клопов, когда человек приказывает «приготовить комнату» и при этом продвигает под кушетку невидимый предмет, – мол, не забудь и это? Но это, по-видимому, входит в назначение «современного» театра, как его **там** понимают. В Москве я видел, как в одной пьесе люди друг у друга что-то из носу вытягивали и на ладони растирали... Когда Хлестаков, пьяный, наевшийся, хочет выйти, все чиновники указывают ему, что идти надо не влево, а вправо, и за ним бежит услужливый подобострастный квартальный – «посветить».

Во всем этом поражает низкое свойство того смеха, на который эти шутки рассчитаны. Когда Хлестаков берет деньги у Христиана Ивановича, он с ним обменивается несколькими каламбурами по-немецки; когда он выпил поднесенное ему вино, он сплевывает густым, смачным, «реальным» плевком. Когда городничиха приподнимает юбку и показывает кружевные панталончики, Добчинский весь трепещет и произносит: «Уй, уй-уй!»

Предположим даже, что позволительно обращаться с чужой литературной собственностью как со своей, допустим и то, что никто не может воспретить изуродовать, изгадить, заплевать дорогое, всем близкое произведение. Но **что** же вставлено в него? Не было у Гоголя достаточно **смешного**? И где же, куда девался гоголевский смех и куда девались скрытые под смехом слезы? И где Россия, родная, где гоголевское **знание** России и болящая за нее душа? Чувство оскорбительной **подмены** не оставляло нас ни на минуту в течение данного спектакля. Где же этот смех, о котором говорил Гоголь после первого представления, что было, **было** в его пьесе одно честное лицо – то был **смех**. Смех, который дает нам Мейерхольд, есть подлый, без юмора смех, издевательский, сатанинский смех: ниспровергнуть, обрызгать грязью, оплевать, растоптать. Кто-то сказал в зале:

«Да ведь он этого и хотел. Он своей цели достиг». Более чем достиг, скажу я: ко всем средствам внушить омерзение он прибавил еще одно – то, на которое, может быть, не рассчитывал: он прибавил смех тех, кто находит, что подобное **смешно!** Но, право, общее впечатление было такое, что хотелось искупаться, хотелось плаще свое продезинфицировать.

К услугам всей этой пошлости очень незатейливая, по механичности своей забавная обстановка. Перегородка красного дерева служит фоном, на котором сменяется лишь платформа с несколькими лишь предметами, должствующими переносить нас из комнаты в комнату. Платформа так мала, что только удивляться можно, что на ней умещаются клавикорды и танцуют две пары кадрили. Благодаря этой кадрили Хлестаков ухаживает одновременно за матерью и дочерью, или – как заставляет его выражаться Мейерхольд – «строит курбетки им **обоим**» (или с упразднением буквы Ъ упразднен и женский род местоимения?)... Перемены декораций происходят на глазах зрителей, и эта часть спектакля единственно положительная.

Об игре ничего нельзя сказать. Тот фиглярский тон, который преподан актерам их руководителем, есть наилегчайший из видов «комизма», тот вид его, где уже комизм прекращается и становится за исполнителей стыдно. Г-жа Райх показала очень красивые плечи, очень фальшивую жеманность и ту излюбленную речь с нелепыми остановками, которую мы слышали и у Таирова. Один человек во всей труппе хорошо говорит, это исполнитель роли Земляники – Зайчиков. Отличное произношение, грамотная группировка слов, очень ярко взятый тон. Но это единственные минуты отдохновения, хотя частичного... Может быть, больше всех грешит в смысле недозволительных остановок исполнитель роли Городничего, Старковский, – вся речь как прорываемая паузами между слов.

У Хлестакова тот тон хлыщеватой «элегантности», которым прежде на наших сценах говорили: «Чеаэ! Э-шешпанскава!» Нельзя перечислить всех мейерхольдовских переделок, пропусков, добавлений и мимических «находок», которыми снабжена эта роль, не говоря уже о том, что Хлестакову сопутствует какой-то адъютант, бессловесное существо, которое, если не ошибаюсь, лишь один раз обратилось к тому, кого сопровождает, с французским словом: «Allons?». На что Хлестаков с охотой ответил: «Allons». Почему-то «адаптатель» с недоверием относится к гоголевским цифрам. У Гоголя Хлестаков говорит, что проезжий его обыграл на 200 рублей, а у Мейерхольда на 100. Или почему, например, вместо «тридцать пять тысяч курьеров» – «шесть тысяч шестьсот шестьдесят семь»?

Так докатывается пьеса до «восьмой» мейерхольдовской картины. На платформе на этот раз золотая клетка, – вероятно, должствующая изображать мечты городничихи о ее петербургской «буржуазной» будущности. В этой клетке, где справляют помолвку Марьи Антоновны, читается и письмо Хлестакова. Но переполох, вызванный чтением письма, не способен нарушить танцевальный пыл армейских офицеров: они под музыку врываються и увлекают лежащую в обмороке Марию Андреевну²⁴⁰ и всех прочих дам. Городничий являет картину сумасшествия, городские свистят, кварталный развертывает смирительную рубаху, – выносят и

* Allons? (*фр.*) – Идем?

его в то время, как танцующие проносятся по сцене в веренице дикого пляса... Спускается занавес, на котором читается надпись (на этот раз по-французски) о том, что «Приехавший по именному указу ревизор...» и т.д. «приглашает всех явиться. Он остановился в гостинице»... Когда этот занавес-повестка поднимается, – на сцене группа из восковых кукол...

В зале царило большое возбуждение, раздавались крики и за, и против. Кто-то крикнул: «Автора!» Один известный нам театральный деятель крикнул: «Автора на сцене нет!» Да, это отвечала истина. Но явился на сцену Мейерхольд, «другой» автор, – и раскланивался в ответ на очень восторженные приветствия одной части зрителей. Им очень понравилось все вышеописанное. Другие чувствовали оскорбление и негодование.

21

Лоллий Львов

Мейерхольду

Россия и славянство. Париж, 1930. № 82. 21 июня. С. 2.

Маляр негодный и фигляр презренный – этой характеристикой вы, Мейерхольд, уже заклеимены (князь С.М. Волконский в «Последних новостях» сказал вам это). Но и посягающий на чистоту Рафаэля и бесчестящий Алигьери пародист *до вас* никогда не совершали и никогда не содеяли того, в чем повинны Вы. Вы, «почетный красноармеец» и «с самого начала революции член компартии», сотворили и могли сотворить свое жестокое дело только потому, что у Вас на родине свобода, без которой не может дышать искусство, беспощадно убита теми властителями, на услужение которых Вы так охотно потянулись. Вы смогли *пачкать и бесчестить* только потому, что свободное творчество театра и свободное творческое слово там брошены в *железы и в темницы*. Не будь этого – Вы не осмелились бы на посягательство, а если бы осмелились – Ваше преступление давно бы уже, с самого начала, встретило возмездие. В свободной России Вы давно бы уже услышали тот пушкинский приговор, который прочел Вам здесь С.М. Волконский. Гнев накрыл бы Вас за Ваше бесчестье. Свобода, которую расстреливают теперешние Ваши хозяева, обожгла бы Вас и принудила бы к молчанию своим гневным дыханием. И «Ревизора» Мейерхольд *не посмел бы* ставить в своем не «государственном» театре.

Но Вы знали, что там, где всеильны *железы и темницы* и где потому *безмолвствует свободное слово*, в «государственном», коммунистическом театре, можно безнаказанно и *пачкать, и бесчестить*, и в угоду всеоплевывающему и всепоругающему коммунизму, став почетным красноармейцем, Вы охотно ринулись на бесчестное дело и оплевали Гоголя.

Не подумайте, что этот наш гнев и наше негодование против Вас вызваны тем, что Вы *испортили* текст гоголевской комедии. Вы его испортили, да!.. Вы сочли нужным по-своему переделать гоголевского «Ревизора» – установленный самим Гоголем и освященный традицией текст Вы перекроили по своему произволу и при этом в этой работе, бездарно и жалко, скрупулезно обкрадывали самого же Гоголя, пользуясь его черновиками, набросками, вариантами, поправками. Но вовсе не в

этом *искажении* гоголевского текста Ваше злодеяние. К свободной интерпретации традиционных текстов прибегает и подлинно-вдохновенный театр: ни Станиславского, ни Немировича-Данченко великий Пушкин, конечно, радующийся их творчеству, не заклеил бы ни словом *негодный*, ни словом *презренный* за их толкование – переделку Достоевского, Диккенса, Толстого²⁴¹! Но Вы не только переделали и не только искалечили, Вы *испачкали* и *обесчестили* Гоголя. Вы сделали комедию Гоголя грязной и пошлой пьесой. Вы создали до отвращения непристойный спектакль – омерзительное зрелище, потакающее самым грубым низменным инстинктам райка. Вы безнаказанно содеяли *там, где железы и темницы*, свое оплевание, и в течение ряда лет Вы безнаказанно поносите честь великого нашего писателя, возводя на него страшную клевету – приписывая ему создание того мерзкого, в чем он неповинен.

Мейерхольд под покровом молчания, утвержденного бесчеловечными расстрелами всех, кто отваживается на высказывание свободного мнения, *плюнул в душу Гоголя*. И за это ему наше презрение и наше негодование.

22

Григорий Ландау

Судьба Мейерхольда

Россия и славянство. Париж, 1930. № 82. 21 июня. С. 3; 1930. № 83, 29 июня. С. 5; 1930. № 85. 12 июля. С. 5.

[I]

Берлину, а теперь уже и Парижу, показал свой репертуар Мейерхольд. Ныне, кажется, опальный, но во всяком случае «придворный» режиссер большевистского театра.

Как дошел человек былой культуры до такого положения, это, конечно, в значительной – быть может, в значительнейшей – степени вопрос его моральных свойств, вопрос его биографии, которая здесь меня несколько не интересует. Но нет ли в свойствах уже не моральной, а художественной личности Мейерхольда предпосылок такой судьбы?

В своей художественно-режиссерской деятельности – решающей творческой деятельности современного театра, как решающим музыкально-исполнительским деятелем современности стал дирижер, – Мейерхольд никогда не проявлял художественной интуиции. Он всегда был выдумщиком. Он всегда работал не от некоего духовного узрения. А от некоего рассуждения. Он всегда был (говоря это отнюдь не в виде «репрессалий» против его большевизма, а потому что и раньше так думал) художественно бездарен. Но всегда же у него была не только рассудочная выдумка, но и не прерывающаяся художественная инициатива, так сказать – непрерывная охота творить. Он принадлежал к типу – не так уж редкому – людей, которые творят не потому, что у них есть что сказать, а потому, что им хочется что-то (может быть, что бы то ни было?) говорить; к типу людей, обуреваемых не содержанием, рвущимся проявиться, не образами, томящимися по воплощению и тем вызывающими творчество, а обуреваемых алканием воплощать и потому по-

дыскивающих подходящие для того – и хватающихся и за неподходящие – содержания. Эти рационалистические потуги на интуицию, поиски подходов и установок – делали замыслы Мейерхольда в основе художественно несостоятельными, не самозаконными; но, будучи художественно более чем проблематичны, они вместе с тем ставили художественные проблемы. Так, бомба, вырывающая воронку в земле, может обнаружить ее геологическое строение. Осмысливая, в чем явная несостоятельность мейерхольдовских замыслов, легко было подойти к пониманию внутреннего строения театрального искусства, скрываемого привычностью обычных постановок. Приходилось углублять понимание искусства. Чтобы обоснованно отвергать мейерхольдовские выдумки.

Мейерхольд исходил не от художественных замыслов, а от рассуждений. Люди, не разбирающиеся в рассуждениях, считали его на этом основании «умным» теоретиком, рационалистом. На самом деле он никогда не был умным режиссером, каков, например, Немирович-Данченко, у которого рассудочность нередко вредит художественности, – но действительно остается как-то теоретически строящей. Теоретические обоснования Мейерхольда были несколько не в меньшей степени несостоятельны, нежели его художественные интуиции; они нужны были ему и годились только для того, чтобы получить какой ни на есть трамплин для художественного прыжка.

Теоретическую несостоятельность Мейерхольда совсем нетрудно подтвердить уже тем, что мысли его неизменно противоречили одна другой; сегодня статика; завтра динамика, сегодня мечта и мистика, завтра биомеханика – и чего там не было еще! Если бы ненароком какая-либо мысль и оказалась правильной, – неправильны были остальные, ей противоречащие. Но если человек способен производить – или подхватывать – множество неправильных мыслей, то и правильная, которая бы среди них оказалась, не может не быть случайной. Вообще, чем больше у человека «мыслей», тем меньше у него глубины. У подлинно больших мыслителей – в основе всегда одна мысль и все разнообразие, иногда богатейшее, идей – только подступы, pytania, грани, леса, приложения одного и того же глубинного, последнего замысла, иногда так во всю жизнь и не увлеченного в своей предельной отчетливости. Много независимых, не связанных мыслей – значит, нет этого последнего корня, чем больше, тем они поверхностнее. А когда они высказываются, прыгают, суетятся и исчезают – это уже и не мысли.

Впрочем, и разбор содержания мейерхольдовских теоретических увлечений без труда показывает их несостоятельность. Здесь, конечно, не место углубляться в теорию театрального искусства или вообще разбирать забытые лозунги. Ограничимся беглыми намеками.

На том основании, что театр есть зрелище, нельзя превращать сцену в «картину», лишить ее третьего измерения, ибо – увь!.. – актер остается существом трех измерений. Сочетание картиночной статики с тремя измерениями приводит к барельефному и далее – статуарному театру с ограничением жеста, мимики и голоса – жестовыми и голосовыми лейтмотивами; а между тем театр изображает некое развитие отношений между лицами (в самом формальном смысле – социальные явления), дает некое их неизбежное передвижение. Но из того, что театр есть движение, действие, акт, – не следует, чтобы можно было его превращать

в движение внешнее, актера – в акробата, игру – в самодовлеющую беготню, ибо театр есть движение «смысловое» и связанное со словом. Даже пантомима, балет сопротивляются акробатике, разве приемля ее в качестве составного элемента; но слово – и совершенно не допускает самодовления внешних движений. И статика в первом и динамика в последнем случае – одинаково выдумки, противоречащие существу сцены.

Из того, что – как и всякое искусство – театр строится на условностях, не следует, чтобы законно было условность форм принципиально превратить в условное содержание или усложнить дополнительными, не присущими ей условностями, с содержанием не связанными. Из того, что театр не есть жизнь, нельзя сделать вывода, что его содержанием должна быть «мечта», неосязаемая мистичность, – ибо воплощенная мечта уже не мечта, осязаемой неосязательности и вообще не бывает; невоплотимое и непередаваемо в театральном воплощении. Не только очарование, но и существо мечты или мистической сущности – в неподчинении законам воплощения, а следовательно, и театра. А из того, что театр воспринимается во внешних образах, не следует, чтобы можно было сосредоточить его на «биомеханике» внешних движений, – хотя бы уже потому, что тем самым выключается голос. А между тем все эти противоречивые выдумки – статика и акробатика, мистика и биомеханика, взаимно противоречивые и сами по себе несостоятельные, – все побывало и в голове, и в постановках Мейерхольда.

Даже увлечение театром импровизаций было несостоятельным и необоснованным капризом (не говоря уж о странности режиссировать импровизации), ибо законность импровизации предполагает железную неизменную схему представления *commedia del'arte*, общеизвестную актерам и публике и общепризнанную ими, – и совершенно недопустима в индивидуально построенной драме.

Все ходы мысли были теоретически несостоятельны; художественное воплощение – несостоятельно сценически (или переводило на пути других искусств – пантомимы, цирка, живой картины); но попытки осуществления были поучительны, занимательны; давали иногда красивые зрелища и интересные трюки. Лестницы, качели, вертушки, какими бы еще выдумками ошарашить зрителя!

Мейерхольд был не один в этих поисках; его выдумки находили учеников и подражателей. Но все, вместе взятое, было тупиком или рядом тупиков, – не этапами, а инцидентами. Это не было хлебом искусства, а десертом, подаваемым на закуску и портящим желудок, хотя бы и при помощи большого кулинарного мастерства.

* * *

Однако сколько бы ни было произвола и каприза во всех этих шатаниях, самый факт шатаний – или, как их тогда называли, исканий – был вполне в духе эпохи, а применительно к театру в некотором смысле даже более обоснован, чем в других областях. Театр переживал эпоху перестройки, творчества нового; это новое, создававшееся главным образом, но не исключительно – Московским Художественным театром, его выучениками, параллельными попытками, даже и не в одной России (Рейнхардт в Германии), казалось, разрушает прежний театр и на его место возводит другой. На самом деле он создает только новую (более узкую)

разновидность театра наряду со старой, классической, его разновидностью. Это бывает в искусстве – как будто остается прежнее, те же формы и предпосылки воздействия и восприятия. А на самом деле получается глубоко отличная разновидность, обращающаяся к иным путям восприятия; собственно даже – иное, хоть и родственное искусство; кто будет Паоло Трубецкого²⁴² воспринимать по образу восприятия Донателло²⁴³, тот либо одного, либо другого не увидит.

Новый театр, или новая его разновидность, строился на наших глазах и в процессе этого строительства, предполагавшего отрицание и отвержение старого, могли проскочить всякая ломка, всякий опыт и выдумка, по внешней аналогии не отличающиеся от строительства. Так вот обыкновенно и в общественной сфере не различают – революции от смуты, разрушения в процессе творчества нового от простого распада старого. Станиславский, Рейнхардт были «революцией», Мейерхольд – «смутой».

Но еще и по другой линии мейерхольдовские искания были соприродны эпохе. Если в театре или революции строительство нового искусства, то в иных искусствах в общем наступила полоса действительного упадка. Это большая тема, которую не хотелось бы развивать попутно. Отмечу только, что старые формы потому утрачивались или оказывались изжитыми, что, собственно, это были формы отсталые – предыдущей культурной эпохи. Из духа новой эпохи – новое искусство еще не выросло, может быть, потому, что она еще не определилась. А между тем искусство не дает самодовлеюще развивающейся линии; искусство одной эпохи не вырастает из искусства предыдущей. Пользуясь ее наследством, даже наследствами, оно все же «всякий раз» выявляется из духа каждой новой эпохи. Наша эпоха в начале века своего искусства еще не дала; искусство предыдущей отживало свой век и оно в распадае старого билось, хваталось за реминисценции и стилизации, придумывало схемы и ловило ощущения; из проходящих нот пыталось построить симфонию, разлагая оттенки в поисках новых цветов. Оно искало. А искать, не руководствуясь критерием предназначенного или предчувствуемого достижения, значит – шарить. Ища не зная чего, останавливаешься на чем попало. Достаточно было, чтобы где-то промелькнуло, чтобы уже – конечно, только на мгновение мелькания – люди готовы были мелькнувшее приять. Когда падают критерии достижения, психология искания начинает все позволять, ибо исчез принцип запрета и мерило завершенности. Воцаряется вседозволенность, а следовательно, и распад: а почему бы и нет? Оправдывает уже тень смысла. Новаторство – это лучшая сторона таких исканий, такой смуты, такого подлинного декаданса.

Из двух разновидностей этого устремления, – ловли ощущений и теней или сколачивания выдумок и выкрутасов, – Мейерхольд подходил под вторую. Во всяком случае, для проявления рассудочной художественной инициативы при художественной бездарности – поле было широкое и атмосфера подходящая; и театральная революция, и художественная смута одинаково этому благоприятствовали. Мейерхольд вечно что-то придумывал и, хотя его придумки были теоретически несостоятельны, они давали основу для постановок; и хотя эти постановки были художественно несостоятельны, они удовлетворяли критериям исканий, новаторства, опрокидывали старое, щекотали, заинтересовывали; а подчас – опираясь на господствовавшую кругом большую культуру и приобретенный опыт – дава-

ли «все-таки красивое», «все-таки занимательное», иногда, быть может, «все-таки значительное». «Смутяна» искусства (всегда буржуазного) плохо отличали от его «революционера».

В этом я и вижу своего рода «оправдание» работе Мейерхольда у большевиков. Когда наступила социальная смута, принципиально отвергшая все критерии, всю ценностную иерархию, – смутянское новаторство Мейерхольда оказалось или во всяком случае показалось, – ко двору. Новейшее отвержение старого («буржуазного») искусства соприкоснулось с его внутренним распадом. Новаторские выдумки, разрушительные поиски, смута художественная создавали предпосылки для приятия «социального заказа». Эстетическая смута предшествовала смуте социальной и отчасти даже подготовила ее. Деятели первой готова была приять вторая; деятели первой готовы были вторую приять. Мейерхольд стал придворным артистом большевизма.

Конечно, для этого потребовались и соответствующие моральные свойства. Отнюдь не обязательно «декадент» должен был перейти к большевикам. Если его художественная упадочность не осложнялась моральной. Я только хотел наметить, что уже и в художественной личности Мейерхольда заложены были основы его приятия большевизма.

II

Что же дал большевизм Мейерхольду и что Мейерхольд дал большевизму? Большевизм дал Мейерхольду (говору, разумеется, не о житейских благах) возможность, стимул довести до предела свое экспериментаторство, новаторство, выдумку и разложение старого театра. Как всякий спец, перешедший в первые годы к большевикам и под них подлаживавшийся, Мейерхольд должен был быть принят ими с распростертыми объятиями. К тому же во главе большевизма первой эпохи стояли полу- и четверть-интеллигенты (отчасти даже и целые интеллигенты), воспитавшиеся под обаянием театра – этого гегемона русской общественной культуры – сохранявшие к нему некоторый пиетет даже и тогда, когда в грязь втоптывали другие культурные отрасли. Наконец, Мейерхольд был – или слыл – революционером (а у большевиков не хватало понятливости, чтобы усмотреть простую омонимию этого слова) и брался и дальше без усталы производить революцию в театре, принимая, вероятно, охотно любимые лозунги. Словом, он стал *persona grata* и получил возможность развернуться, каковую и использовал, чтобы к выдумкам старым прибавить новые и чтобы поизмываться над культурным наследием. Об этом немало писалось – поэтому ограничусь нужным мне выводом. Как бы ни относиться к этому театральному искусству – это было все то же досказывание прежнего «буржуазного» мейерхольдовского театрального эстетизма, прежний «буржуазный» упадок, расцветший (если позволительно такое словосочетание) на большевистской вседозволенности. Но именно потому, что культурное богатство всегда дается противоборством против границ и преград, – при вседозволенности многого не построишь, и Мейерхольд после первых лет большевизма – просто исчерпался. Исчерпались его выдумка, его опыты, его новаторство – показанные в Берлине позднейшие постановки оказались перепевами, повторением старого. Если художественного дарования у него никогда не было, то исчерпалась под большевиками

и художественная инициатива. На «Рычи, Китай!» (впрочем поставленном под его руководством его учеником) и «Командарме 2» лежит печать театральной хрестоматии. Искания, не приведшие к находениям, не претворившиеся в достижения, повторяются как бы в сборных спектаклях, – немножко одного искания, немножко другого. Получается нечто провинциальное – ибо провинциализм и есть столичность вчерашнего дня, – получается нечто опустившееся, ибо нет больше вызывающей претензии на новый путь, получается нечто запыленное. Точно фокусник показывает давно разъясненный фокус. На большевистской вседозволенности искания производительность мейерхольдовой инициативы и осталась запыленная бутафория его былых эстетических дерзновений.

* * *

Этим отчасти и дается ответ и на второй вопрос – что дал Мейерхольд большевизму? Он дал ему остатки и отбросы былой художественной смуты.

Здесь, впрочем, нет вины Мейерхольда, ибо никто другой и ни при каком направлении и достижениях ничего не сделал бы для «пролетарского искусства», для театра революции – по той причине, что революция и господство низов естественно могут приводить не к новому искусству, а только к вульгаризации, к огрубению существующего прежде. Для художественного творчества здесь объективно нет места.

Но театральные приемы – хотя бы и при художественной деградации – могли бы быть приспособлены для нужного большевизму пропагандного, агитационного воздействия на «нового слушателя». Не будем заподозривать Мейерхольда в недостатке рвения по исполнению этого задания; все же надо признать, что цели он не достиг. Основная «театральная» причина этой «революционной» неудачи заключается в самом существе того театрального искусства, из которого произошел, но в котором и остался погружен Мейерхольд. В основе своей это – искусство для зрения, «картинное», а не для того совокупного мускульно-слухового-зрительного восприятия, к которому обращался классический театр; он дает статические (хотя бы сменяющиеся и даже быстро) картины, а не действия и потому апеллирует к внешнему созерцанию, а не к смысловому сопереживанию, не к действию, не к со-действию. Это замечание относится не к одному Мейерхольду, а ко всей «новомосковской» школе, – при всех внутренних ее противоположностях и противоборствах; поэтому-то – отмечу попутно – «новомосковская» разновидность театрального искусства и не нуждалась в «действии» представляемого и так прекрасно изображала «бездейственные пьесы»; может быть, именно их лучше всего и изображала (Чехова). Ибо здесь прием и содержание оставались в гармонии. В этом отношении Мейерхольд – при всем своем неустанном новаторстве – целиком прикован к московской традиции. На сцене у него может быть бездна суеты и движения (у Грановского, впрочем, еще больше на сцене суетятся, прыгают, скачут – технически превосходно, но без всякого смысла); но все это движение чисто внешнее, мускульное, – при внутренней статике. По существу своему вся эта «мускульно» движущаяся картина неизменно предполагает чистую созерцательность, то есть не взывает, не двигает, не стимулирует, а сосредоточивает на эстетическом восприятии.

Чрезвычайно характерно это сказалось, например, на «Рычи, Китай!». Мы должны – по замыслу – проникнуться сочувствием к страдающим китайцам и ненавистью к империалистам. Но постановка такова, что мы совершенно неизбежно в «китайских» сценах – воспринимаем группировки китайцев (хороши они или нехороши), красочные сочетания, удачность или неудачность гармонии, согласованность или несогласованность движений, ибо такова задача постановки – дать группы, красочную гармонию, согласованность движений, зрелище для эстетического созерцания. Но эстетика противоборствует этике, апелляция к созерцанию пресекает призыв к (душевному) движению. Мы не можем возмущаться страданиями кули, когда радуемся – или недовольны – гармонией их группировок и красочных пятен.

Дело здесь не в совершенстве исполнения, а в его задаче; тем хуже, если хромает и эстетика: но своим хроманием она не приводит к движению этики.

III

Театральные приемы могут подрывать или содействовать революционному воздействию, но не ими, а содержанием оно создается. «Немая из Портичи» без всяких театральных приемов и трюков бросила в революцию бельгийскую молодежь²⁴⁴. В этом отношении поистине замечательно отсутствие какой-либо революционности в боевых представлениях придворного советского театра. Ограничимся и здесь беглыми указаниями.

Обе революционные пьесы, показанные Берлину, «Рычи, Китай!» и «Командарм 2», – длинны, повторяются, топчутся на месте, надоедают. Но это уже от таланта авторов и режиссеров. Существеннее сама суть их замысла, быть, может, оставшаяся даже и не осознанной ими.

«Рычи, Китай!» изображает страдания бедных кули от зверских империалистов. Империалисты только и делают, что пьют шампанское, танцуют фокстрот и угнетают; а китайцы только и делают, что подвергаются угнетению, стонут и визжат. Пусть это слишком уж топорно – и потому более смешно, чем убедительно, – исполненный социальный заказ. Во всяком случае мы имеем и по замыслу – изображение пришибленности, беспомощности, жалобности китайцев. Это, собственно, не «Рычи, Китай!», а какой-то «Хнычь, Китай!». Это не призыв к мятежу, а к соболезованию: где кули, там и стон. Нет такого уголка, где бы китайский кули не рыдал. Это не мятеж, а оплакивание – остаток дореволюционной народнической жалобы; чей стон раздастся (увы, в данном случае – чей визг раздастся, но это дело режиссера)... В идеале – это соболезование «страдающему брату» – предреволюционное «кули-любие»; остаток предреволюционной интеллигентской настроенности, в современной Москве, несомненно, воспринимаемой как сентиментальная фальшь. Во всяком случае не только по эстетической форме, но и по идейному содержанию мы имеем перепевы старого в ответ на новый социальный заказ. Но не в этом ли действительно предел революционности остатков московского общества, – в реминисценциях дореволюционного настроения.

Если «Рычи, Китай!» в своей сути – пьеса дореволюционного настроения, то «Командарм 2» – уже просто контрреволюционность. Опять оставим в стороне бесполое развитие, нелепое выполнение; возьмем пьесу в ее замысле. Неврастеник-интеллигент в революционерах углубляет междуособицу и революцию, ведя крас-

ную рать в наступление и к победе над белыми; цельный же и беспощадный вождь из народа застреливает его и спасает положение, приказав отступить. Митингующий же народ тоже прет в наступление, и его тоже против воли спасает от разгрома диктатор. Расстреливающий тех, кто хочет углублять революцию. Это уж просто какое-то революционное пораженчество, разоблачение углубляющих революцию.

Предреволюционные воспоминания и контрреволюционные поползновения! По-видимому, такова действительно душевная подпочва советского общества, – революционные пьесы создавать не из чего.

Есть, однако, дополнительное основание для того контрреволюционного впечатления, которое оставляют революционные постановки Мейерхольда: объективная невозможность в Москве большевистской пропаганды. Это может казаться неправдоподобным, а между тем это так и есть. Конечно, «язык без костей», «бумага все терпит», слова можно как угодно нанизывать и потому при опытности и беззастенчивости – можно перед несведущими вести (большевики это и делают) оголтелую пропаганду. Но это хорошо перед чужими. Перед своими, перед людьми знающими – это становится просто объективно невыносимым. – В особенности не на словах, а в образах. Вот «Рычи, Китай!» разоблачает империалистов, эксплуатирующих китайцев. Сидит в московском театре зритель и должен думать: бедные китайцы. А каково теперь нашим кулакам и лишенцам... Кульминационная точка «Рычи, Китай!» – сцена казни двух китайских заложников за погибшего в драке американца. Сидит зритель в Москве и обязан ужасаться варварству казни невинных. И тут же вспоминает: а хорошо, однако, что там были англичане, а не наши большевики, – эти бы не двух казнили, а расстреляли, зарезали и утопили бы сотни людей.

Конечно, отдельные зрители могут этого и не думать, как они могут и вообще ничего не думать. Но объективно такой ход мысли навязывается неизбежно. Ибо всякое разоблачение большевиками кого бы то ни было есть всегда – сугубое разоблачение самих большевиков. Империалист, казнящий двух заложников, становится на московской сцене беспощадным обвинителем – Дзержинских²⁴⁵, Менжинских²⁴⁶, Бела Кунов²⁴⁷, Троцких, Сталиных, Лениных – всех большевиков, всего большевизма. Самое злостное и карикатурное преувеличение иного строя покажется смазливой физиономией перед живой харей большевизма.

Что же сказать о разоблачителе? Что сказать о Мейерхольде, рьяно служащем большевикам и либо превозносящем их расстрелы и насилия (как в «Командарме 2»), либо разоблачающем насилия... англичан. Но здесь мы уже переходим от художественной личности Мейерхольда к его личности моральной.

* * *

Такова судьба Мейерхольда. Выросший из эстетической смуты, он пошел на услужение смуте социальной. Он предал задачи искусства ради «социального заказа», но и заказчика не удовлетворил, и потому что, предав старое, он все же только ими живет – или прозябает – и потому что заказчику он, в сущности, и не нужен.

Его театр не погиб, как столь многое в русской культуре, не застыл музейно, как кое-что другое – он опустился. Опустился художественно, морально растленный.

Ибо большевизм убивает не только то искусство, которое убивает, но и то, которое хочет приручить.

Андрей Седых

**Мейерхольд в Париже (от парижского корреспондента «Сегодня»)
Бред талантливого сумасшедшего. – Заключительная сцена с восковыми
куклами. – Скандал, поднятый Балиевым. – Французы бы возопили!**

Сегодня. Рига, 1930. № 171. 22 июня. С. 12.

После Таирова в Париж приехал Мейерхольд²⁴⁸. Нелегко было ему организовать гастроль своего театра. Таировские спектакли проходили при полупустом зале и стоили барону Ротшильду²⁴⁹ больших денег; ни один парижский антрепренер не пожелал после этого дать материальную гарантию еще одной советской труппе.

Тогда на сцену выступил авангард французского театра. «Левые» режиссеры – Жемье, Питоев, Дюллен, Кокто и некоторые другие организовали «патронаж» и решили представить Мейерхольда парижской публике²⁵⁰. В самом центре Монпарнаса отыскали крошечный, давно заброшенный театр. Обычно здесь разыгрывались мелодрамы из жизни честных мидинеток²⁵¹, попавших в руки торговцев живым товаром. В четвертом акте мидинетки освобождались от своих покровителей и благополучно возвращались в родительский дом, где честный отец встречал их с распростертыми объятиями... Теперь на этих подмостках Мейерхольд решил показать парижской публике своего «Ревизора», «Лес» Островского и «Великолепного рогоносца»²⁵² Кроммелинка.

Я намеренно написал «своего» «Ревизора», ибо то, что Мейерхольд показал на генеральной репетиции приглашенным, нисколько не напоминает бессмертную комедию Гоголя. Для рижан, видевших «Ревизора» в великолепном исполнении артистов Русской драмы²⁵³, будет, вероятно, интересно знать, что сделал с этой вещью Мейерхольд.

Начинается спектакль знаменитой сценой в доме городничего. С первого же момента зритель разочарован. Образ Антона Антоновича Сквозник-Дмухановского давно стал классическим; Мейерхольд показывает нам молоджавого генерала, с благородным обликом, правильными чертами лица, красиво оттененного бакенбардами. А между тем в своих «замечаниях для господ актеров» Гоголь прямо указал: «городничий, **уже постаревший** на службе и очень неглупый по-своему человек». По мере того как разыгрывается эта первая сцена, неприятное чувство усиливается. Огромные купюры, вставки от себя, роль Бобчинского и Добчинского, сведенная к нулю. Совершенно выпущен рассказ о том, как они обнаружили в трактире Ревизора, выпущено почти все... От гоголевского текста нет и следа. После ухода городничего Анна Андреевна рассказывает дочери о своих похождениях; с треском распахиваются двери шкафа, и из него выскакивают молодые офицеры, располагающиеся вокруг размечтавшейся красавицы. Сентиментальный романс офицеров кончается выстрелом: из квадратного ящика, все время изображавшего зеркало, вылетает петрушкой еще один офицер и роняет к ногам Анны Андреевны цветы...

Следующее действие проходит в комнате Хлестакова. Вместо резонера Осипа, сметливого и неглупого человека, на кровати лежит молодой разбитной парнишка, во весь голос воющий хамские куплеты. Заодно Осип обнимает трактирную девку и, видимо, чувствует себя превосходно. Появляется Хлестаков, все время делающий антраша, семенящий ножками и кувыркающийся на кровати. Вместе с ним

появляется тень того самого пехотного капитана, который удивительно срезывает штосы и обобрал нашего героя до последней нитки... Потом сцена встречи ревизора с городничим – одна из самых неудачных во всем спектакле; теряется впечатление того обоюдного испуга и недоразумения, на котором построена вся пьеса...

Весь спектакль полон «достижениями» вроде поручиков, вылетающих из платяных шкафов. Унтер-офицерская вдова пытается соблазнить Хлестакова, подмигивает ему, коварно улыбается, потом вскакивает на стол и начинает задирать кружевные юбки, чтобы показать следы сечения... К счастью, частный пристав вовремя ее уносит со сцены. Вскакивает на стол и слесарша, и ее уносят таким же порядком. Чиновники являются представляться не поочередно, а все вместе, из десяти дверей, открывающихся одновременно. При этом выпущен весь текст – говорит только один Земляника; чиновники же безмолвствуют. Вообще роли их у Мейерхольда ничтожны, как ничтожна, например, роль Осипа. После первой картины Осип исчезает и больше уже в продолжение всего спектакля не появляется... И слава Богу! Зато раздута роль Анны Андреевны, которая поочередно целуется с Хлестаковым и с пехотным капитаном в продолжение десяти картин.

Рассказать весь бред талантливого сумасшедшего, показанный под маркой гоголевского «Ревизора», нет никакой возможности. Как известно, самой трудной сценой в постановке «Ревизора» всегда считалась последняя. Вот как Мейерхольд вышел из затруднительного положения. Чиновники читают письмо. В тексте у Гоголя: «...Не решился, с которой прежде начать; думаю, лучше с матушки: к дочке, может быть, труден доступ, а матушка такая, что сию минуту **готова влюбиться по уши!**» У Мейерхольда: «готова пойти на все». Анна Андреевна падает в обморок, и шесть поручиков торжественно выносят ее за сцену. Городничий начинает свой знаменитый монолог: «Над кем смеетесь», но кончить его не может – он сходит с ума. Появляется доктор Гибнер со смирительной рубашкой и квартальный. Все они свистят, бросаются на городничего и связывают его. Музыка играет кадрили. Все участники спектакля, взявшись за руки, спускаются в зрительный зал и идут по проходу, между рядов публики. А в это время опускается белый занавес, на котором по-французски написано: «Чиновник, приехавший из Петербурга, требует всех вас к себе». За сценой бьют колокола, несется радостный трезвон, раздаются свистки квартальных, а затем занавес снова поднимается для немой сцены. Это – высшее «достижение» Мейерхольда. Вместо живых актеров советский режиссер поставил на сцене восковые куклы городничего, чиновников, приглашенных... Все они застыли в разнообразных позах, с изумленными, испуганными лицами. Может быть, это и хорошо – но какая бессмысленность, какое унижение для актера, которого заменили в самой трудной сцене восковой куклой!

Весь спектакль носит с самого начала до конца характер гротеска, нарочито глупой карикатуры. Как не вспомнить еще раз Гоголя, который больше всего опасался, чтобы актеры не впали в карикатурность. «Ничего не должно быть преувеличенного или тривиального даже в последних ролях. Напротив, нужно особенно стараться актеру быть скромней, проще и как бы благороднее, чем в самом деле есть то лицо, которое представляется...» Но разве Мейерхольд хоть на минуту считался с авторскими ремарками, разве вообще он считался с пьесой, безбожно им изуродованной и переделанной, сыгранной с неизменным налетом вульгарности и даже порнографии?

Недаром на генеральной репетиции возник скандал, поднятый Балиевым. Французам, незнакомым с произведением Гоголя и ни слова не понимающим в тексте, совершенно безразлично, что именно говорят актеры. Им нравится конструктивная комната в трактире, нравится грубый шарж, нравится то, что занавес упразднен и что декорации меняют на глазах у всей публики. Но русскому зрителю, любящему Гоголя, видевшему «Ревизора» в классической постановке, невыносимо больно сидеть на этом спектакле. Спора нет – многое здесь очень талантливо, есть выдумка, есть отличные актеры – хотя бы сам Хлестаков, – есть многое, что можно взять от Мейерхольда.

Но с одним нельзя примириться: нельзя самым бесцеремонным образом уродовать великое произведение, всем и каждому известное наизусть. Да, если совершенно **забыть** о Гоголе и смотреть на мейерхольдовский спектакль – он может позабавить, может даже понравиться, хотя нет в нем ни души, ни сатиры, ни морали. Есть только «монтаж», трюки, эквилибристика, но тогда – почему на афише имя Гоголя, от которого в пьесе не осталось ничего, кроме имен действующих лиц да отдельных выхваченных из гоголевского текста фраз?

Протест части зрителей на генеральной репетиции был заглушен восторженными поклонниками Мейерхольда. Были среди них художники из монпарнасских кафе, принципиально аплодирующие всему «левому», были многочисленные служащие советских учреждений, были и французы, не понявшие сущности протеста и немедленно ставшие на сторону Мейерхольда.

Один из французских критиков, шумно возмущавшийся Балиевым, в антракте любопытствовал все-таки узнать, в чем, собственно, дело?

– Представьте себе, что Жемье ставит «Федру» или какое-нибудь другое классическое французское произведение при участии жонглеров, негров джаз-бандистов и барменов, изготавливающих по ходу пьесы замысловатые коктейли. Что бы вы делали?

Француз ответил:

– Я завопил бы от возмущения.

Русские от возмущения не вопили, но некоторым зрителям было очень тяжело досидеть до конца спектакля. И как не применить к Мейерхольду слов изуродованного им Гоголя: «Русский человек N, который не то чтобы был изверг, но в котором извратилось понятие правды, который стал весь ложь, уже даже и сам того не замечая».

В этом бессознательном извращении – единственное оправдание Мейерхольда.

Мейерхольд, несомненно, режиссер талантливый. Талантливость наподобие инфуэнцы: выбирает «слабое место», в данном случае она облюбовала склонность к некоему творческому разрушению. Мейерхольд строит на развалинах. Подобно врагу, входящему в доверие своей будущей жертвы, он входит, проникает в пьесу и,

привив ей микроб собственного «я», заставляет ее не скажу «жить», но двигаться по-иному. Автор, связанный по рукам и ногам, загнан в угол, от пьесы остается лишь заглавие; действующие лица, сохранившие одни лишь имена, превращаются в послушные режиссерскому приказанию куклы, в которых иногда и узнать нельзя их прежнего назначения.

Так, «светская дама» Гурмыжская выходит в коротком пикейном платье, в рыжем взбитом парике, в сапогах с голенищами, – ни дать ни взять цирковая укротительница зверей. Гимназист, обтянутый в белое парусиновое, имеет голову, обтянутую наподобие «пьяро» атласной ермолкой – зеленого цвета. Помещик превращается в священника, ключница в какую-то фарсовую Офелию. Вместо актера-комика перед нами прыгает и пляшет (и отлично проделывает и то, и другое, и еще многое) цирковой клоун.

При этом все психологическое сводится до минимума: те движения душевные, которые связывают людей и определяют их взаимоотношения, становятся подробностью. Действие превращается в ряд выходных «номеров», взаимная зависимость которых утрачивает всякое значение. Все моменты, вызывающие интерес залы, исключительно циркового характера, и все «живет» интересами арены, не теми жизненными интересами, которые изображаются.

Один только тип жизненный (и тот с карикатурной преувеличенностью), это купец Восмибратов. Его хорошо играет Темерин²⁵⁴, в некоторых приемах которого люди нашего поколения могли узнать давно в Александринском театре игравшего приказчиков Арди²⁵⁵. Зато сын, несмотря на подходящую внешность, был одиозен до последней степени. Публике понравилась любовная сценка, но ее вывели не исполнители, а гармошка, влетавшаяся в разговоры юной парочки. Если бы гармошки не было, разве было бы какое-нибудь подобие настроения? Разве какое-нибудь искреннее чувство мыслимо при холодной, жестокой, пронзительной лжи, в которой все это поставлено?

Еще понравилась сцена, даже две сцены, с качелями. Одна – с гигантскими шагами, на которых носятся наши влюбленные. Это действительно мило придумано и при большей искренности могло бы быть совсем хорошо. Другая сцена с доской, которая перекинута, кажется, через бочку. На этих качелях Счастливец качает Улиту, разодетую какую-то Офелией. Всякий раз, как ее вскидывают вверх, она причитающиеся слова роли взвизгивает поросычьим голосом. Это хорошо придумано, но сделано менее хорошо, потому что слов-то и не слышать. Но публика не взыскательна.

Аркашка, как я уже сказал, клоун, он просто не туда попал, ошибся зданием. Но то, что он делает, сделано с истинным комизмом. Конечно, и тут не без насекомых. Очевидно, без этого нельзя в современном передовом театре. Их ищут, ловят, дают, стряхивают, следят, куда поползли, снимают картуз, – мол, счастливого пути...

О Несчастливецеве говорить не приходится. Так до конца я и не разобрал, было ли то подражание плохой декламации или всамделишная плохая декламация. Думается, что последнее, ибо в самые простые, самые житейские минуты разговора он говорил: «Аркашаааа» с бесконечным количеством конечных гласных. О, когда же режиссеры, прежде чем задаваться «высшими» задачами, обратят наконец внимание на коренную задачу – правильную, естественную речь?

Если б кто-нибудь меня спросил, что изображает театр, – то есть как в пьесах пишут: «Театр изображает то-то и то-то», – я бы не сумел сказать. Стоят леса (конечно, шуток без конца по поводу того, что пьеса «Лес», а на сцене леса): какой-то спуск, точно мост, а дальше в каждой картине что-то отнимали, прибавляли да еще «помогали» менявшиеся на фоне сцены светящиеся надписи на французском языке. Много ли помогли они, не знаю. Что поняли большинство французов, как знать? Но слышали двух, толковавших о «Ревизоре» и «Лесе»: «Понимаете, здесь гораздо лучше соблюдены китайский стиль и китайская линия». Не будем ни возмущаться, ни даже удивляться: ведь что же в этом всем было русского?

Спектакль проходит очень тягуче. «Лес» всегда был скучной пьесой: нужна была Садовская²⁵⁶ в роли Улиты, чтобы заставить нас слушать, не зевать. Здесь, очевидно, захотели нас заставить слушать и смеяться. Увы, мало что утомляет больше, чем старание смешить тем, что не смешно. И уж подлинно – за «деревьями» «Леса» не видать, да и «деревья» не интересны.

25

Николай Чебышев

Лесопорубка Мейерхольда.

Вторая постановка

Возрождение. Париж, 1930. № 1848. 24 июня. С. 4.

Журналисту приходится всюду бывать. Такова его профессия. Часто он вооружается терпением, чтобы пересилить скуку, часто ему нужно заглушить отвращение, лицедреть безобразия, в предвкушении их отпрапляться в разные концы. Ему надо стремиться быть очевидцем, а не судить с чужого голоса...

От «Леса» Островского ничего не осталось – «Лес» вырублен разбойничьим топором. Я, откровенно говоря, удивляюсь, когда негодование направляется именно на эту сторону режиссерской «музы» г-на Мейерхольда. Он ведь и не хочет давать Гоголя и Островского. Он «государственный» советский театр, он обслуживает ГПУ, а не искусство. Поэтому театральному обозревателю приходится только регистрировать известные черты деятельности этого театра, раз он попал за границу, раскрывать кроющийся в постановках обман, предупреждать публику.

Если опуститься даже на уровень зрителя, принявшего художественную идеологию Мейерхольда, то «Лес» как зрелище нечто неизмеримо худшее, чем «Ревизор». Донельзя скучно и жидко. Спектакль идет на опустошенной сцене, серой, заплатанной. Посреди так называемые «гигантские шаги». На них Аксюша и Восмибратов-сын «бегают», объясняясь в своих чувствах.

У Гурмыжской волосы красные, у Буланова – зеленые. Пьеса начинается со встречи Счастливецва и Несчастливецва. В число гостей Гурмыжской введен священник, делающий возгласы, как в церкви, к радости публики, среди которой в пятом ряду партера сидел, съезжившись в комочек, полпред Довгалевский²⁵⁷.

Удят рыбу, играют на гармошке, стреляют из двустволки. Восмибратов-отец в сцене объяснения с Несчастливецвым ложится на пол и снимает сапоги.

Из программы, проданной мне, список действующих лиц оказался вырванным. В программе помещено опять политическое вступление и к отдельным картинам («эпизодам») даны на французском языке краткие пояснения. Например: «3-й эпизод. Несчастливцев вспоминает, как губернатор Курска изгнал Аркашку из города, приказав казакам гнать его кнутом на протяжении трех верст».

При предъявлении мною карты критика «Возрождения» молодой человек с вьющимися волосами и желтыми роговыми очками отказал мне в предоставлении места, что было принято мною с известным удовлетворением, это свидетельствовало, что написанное по поводу «Ревизора» дошло по назначению.

* * *

В газете «Пари-миди»²⁵⁸ помещена заметка в связи со столкновением, бывшим на премьере «Ревизора», между Н.Ф. Балиевым и директором одного парижского иллюстрированного еженедельного издания.

В заметке этой газета «Пари-миди» между прочим указывает, что Балиев в своих художественных начинаниях делал заимствования у Мейерхольда.

Можем уверить «Пари-миди», что кто-то ее плохо осведомил. Н.Ф. Балиев самобытен, он сам создатель «балиевского» жанра, служащего образцом для театров миниатюр и мюзик-холлов всего мира, театр же г. Мейерхольда – одна из форм распада искусства, чрезвычайно мало соблазнительная.

26

Юлия Сазонова

Советская скука

Последние новости. Париж, 1930. № 3381. 25 июня. С. 2.

Современному человеку ад рисуется не в виде хвостатых чертей со сковородками, но в образе некоего удушающего покроя: «адской скуки».

Большевики мучили не только угрозой обысков и расстрелов, но и ежедневной паутиной скуки: «пытка зевотою» является одной из мук советской действительности. «Смертельная скука» оказалась не пустою метафорой, от нее умер Блок, ибо никакой другой болезни врачи у него не нашли. Есенин искал от нее спасения в поэзии, в любви, в утехах самолюбия, наконец, в пьянстве, но не выдержал: вскрыл себе вены и повесился. Его написанные кровью предсмертные стихи будут приобщены к реликвиям мученического музея русской поэзии.

Маяковский бросил в сгущающийся покров скуки не только свою личность, но и свою поэзию. Когда захотел освободиться, решил умереть, он мог сказать об этом только теми словами, какими писал свои казенные стихи, ибо других слов у него не оказалось. Подобно «человеку, который смеется» Гюго²⁵⁹, он и перед смертью оказался с тою же гримасою улыбки, какую вырезали на его лице его тюремщики. Умирая, он хранит свою роль повесы и шутника – так некогда казнимым надевали шутковские маски.

Советская беллетристика неустанно вопиет о медленном убийстве России скукою, об изъятии из жизни всех духовных ценностей. Это является основной

темою Зоценки²⁶⁰, основным страданием Козакова²⁶¹, содержанием борьбы Катаева²⁶². Леонов²⁶³ ищет спасения в исконном русском «воровстве» и в бегстве в недоступные дремучие леса. Ветер доносит к нам иногда из России эту «тоску небытия», которую провидел Блок:

Все небо скроет гнусный грех,
На всех устах застынет смех,
Тоска небытия...²⁶⁴

Никогда не ощущали мы ее так близко, так реально, как в театре Мейерхольда. Мейерхольд, бесспорно, интересный режиссер. Ему удалось, быть может, помимо своей воли, стать «выразителем своей эпохи».

Как камень хранит тысячелетиями отпечаток ноги допотопного животного, рассказывая нам о жизни и строении неведомого нам чудовища, так театр Мейерхольда принес нам отпечаток «нового человека», о котором нам так страстно хотелось узнать, – сообщил нам весть о современной России.

Весть эта нас потрясла. Эпиграфом к своему «Ревизору» Гоголь взял народную половицу: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива». Этот эпиграф как нельзя более подходит к спектаклю Мейерхольда. Если отразившийся в нем облик нынешней России нас пугает, «на зеркало неча пенять». Иностранцы, уверявшие, будто они «наизусть знают» пьесу, напоминали тех бесчисленных путешественников по России, которые, подобно Хлестакову, осматривают «богоугодные заведения» под присмотром советского городничего. Пьеса на самом деле оказалась для нас совершенно новой. Новый текст кажется нам скучным, шутки плоскими – но он и не рассчитан на нас.

Переделка творений великого писателя театральным директором в целях приспособления к требованиям и пониманию публики – явление не новое. Сколько анонимных либретто было извлечено из трагедий Шекспира. Достаточно вспомнить сумароковскую переделку «Гамлета», которая кончалась обращением Офелии к воцарившемуся Гамлету:

Иди, мой князь, во храм,
Яви себя в народе,
А я пойду отдам
Последний долг природе²⁶⁵.

Театр в известной степени есть создание не только артистов, но и зрителя. Новая пьеса «Ревизор», представленная труппою Мейерхольда, в значительной степени подсказана новым советским зрителем и условиями российской действительности. Мгновениями мы будто ощущали присутствие этого зрителя, видели во тьме его скуластое лицо, почти слышали лужанье семечек. Не все исполнители «Жизни за царя»²⁶⁶ были монархистами – не все изобразители современной России являются ответственными за создаваемую ими картину. Заключение в тюрьме не ответственен за тюремщиков. Внимательно вглядываясь в переделку комедии Гоголя, мы услышим сокровенное признание о со-

временной России. Конечно, признание это сделано бессознательно, путем приспособления к новой жизни.

Гоголевский «смех сквозь слезы» был все же смехом – и каким заразительным! В переделке смех исчез. Комедия превратилась в трагический кошмар. Бытовые вставки передают сгущенную чеховскую тоску, ставшую скукой. Символическим воплощением ее является маленький человечек в голубом мундире, один вид которого наводит отчаяние: плоский, мелкий, серый, с невероятно придуманным «несуществующим» лицом без мысли, без выражения, он все время путается между ногами и все время находится в полудремотном состоянии. Он истинно страшен, превращаясь в назойливый кошмар, – и, кажется, это он загнал Маяковского, Есенина, Андрея Соболя²⁶⁷ и столько других в могилу!

Исчезновение гоголевской шутки, замена ее бытовым текстом является подтверждением того, что все сообщают о России: русский человек разучился смеяться. Даже гениальная гоголевская шутка не может вызвать улыбки на его застывшем лице. Чтобы рассмешить его, надо ударить по животу, с размаху дать затрещину, полететь кубарем по лестнице в подвал, «вилять» ногами с акробатической ловкостью – надо физически испугать его, чтобы вызвать нервную реакцию улыбки: гримасу Маяковского перед смертью. Живого бодрого смеха вызвать нельзя. Гоголевский смех – «положительный герой» его комедии, – смех, родившийся от любви к человеку, исчез на русской земле.

Гоголь, допустимый в николаевские времена, теперь не мог бы быть терпим на казенной сцене. В прежние времена он обличал официально каравшиеся злоупотребления, теперь его обличения касаются самого существа власти, они колеблют ее «основы».

Как обличать самозванство в стране, где власть принадлежит непрестанно сменяющимся самозванцам? И Хлестаков перестает быть самозванцем, хоть и не становится ревизором. Исходя из пояснения Гоголя, и «ловкий гвардейский офицер окажется иногда Хлестаковым» – он в сцене после завтрака неожиданно появляется в мундире с аксельбантами, в роскошной военной николаевской шинели, с кивером на голове. Вертится, юлит, подпрыгивает на неестественно тоненьких «тараканьих» ножках, почти падает на руки подхватывающих его чиновников, смотрит стеклянными пустыми глазами и вдруг становится страшен: этот человек способен убить. Вот во что выродилась в России «ветренная совесть». Ведь именно так, шутя и болтая, обжигаясь из «толстобрюшки», убивают в России бесчисленные Хлестаковы.

Как обличать обирание властями купцов в стране, где грабеж «кулаков» и «нэпманов» является одним из источников доходов государства? И сцены купцов с Хлестаковым и с городничим исчезают, превращаясь в момент немого вторжения полумужичьей толпы, вытесняемой полицейскими, – сценически одну из лучших режиссерских удач спектакля. Как говорить о скромном взяточничестве Сквозника-Дмухановского в стране, где бесчисленные городничие ежедневно грабят население по своему произволу? И взяточничество городничего, поборы чиновников вычеркиваются из пьесы – только Хлестаков принимает пачку предлагаемых ему ассигнаций.

Как, наконец, обличать произвол и самодурство в стране, где сегодня расстреливают за ревностное исполнение вчерашнего обязательного декрета? И

самодурство исчезает из характеристики городничего. Как смеяться над унтер-офицерской женой, «которая сама себя высекла», в момент массовой порки ослушников-крестьян? И унтер-офицерская жена становится озорной непристойной бабой, вполне заслуживающей обхождения с нею. Эта сцена является единственной данью театра существующей, очевидно, потребности в непристойных словах и жестах.

Можно ли смеяться над мечтами Анны Андреевны, когда они составляют основную пафос всех советских сановниц? И Анна Андреевна становится очаровательницей, которую даже «конфузия» с Хлестаковым не может свергнуть с пьедестала: верные поклонники в блестящих мундирах уносят ее на руках в некоем апофеозе. В этой сцене, быть может, заключена верная мысль о будущем: когда произойдет великая «конфузия» нынешней власти, кто станет преследовать советских дам? И нынешние Коллонтай, внезапно лишившись своих Дыбенков²⁶⁸, быть может, найдут утешение у безвестных молодых людей.

Прежнему зрителю смешно было хвастовство Хлестакова – я с Пушкиным на дружеской ноге – но что может знать о том нынешний член ячейки? И Хлестаков сообщает, чтобы позабавить его, будто Пушкин сочинил брошюру «Лекарство от холеры» – большой оригинал!

Как изумительно красноречив задний фон – стена, на самом деле состоящая из множества дверей, из которых в каждую данную минуту могут одновременно высунуться любопытные злобные морды. Этот фон не только дает, подобно знаменитым «ширмам» Гордона Крэга²⁶⁹, бесчисленную комбинацию режиссерских выдумок, но и создает ту жуткую атмосферу незащищенности, «открытости», возможности ежеминутного вторжения, которая составляет основную нравственную пытку русской жизни.

Какими пророческими стали слова Сквозника-Дмухановского «Над чем смеетесь? Над собой смеетесь», обращенные к нынешним советским людям со сцены государственного театра. Им ли, наследникам худших сторон прежнего режима, смеяться над грехами своих предшественников? Как говорить о «свиных рылах вместо лица» Сталину и компании? И монолог городничего звучит под свистки полицейских, заглушается борьбой с пытающимися его унять квартальными, на фоне приготовления смирительной рубашки, и кончается уносом «сумасшедшего» вниз головой. Замерли последние человеческие слова, утихли последние попытки кого-то обличить, кому-то пожаловаться. В наступившей тьме идет какой-то глухой грохот, топотанье ног. И в просиявшем свете возникли перед потрясенным зрителем вместо прежних живых актеров застывшие восковые куклы. Какой поразительный, истинно пророческий конец. Да, вот она, большевистская Россия, застывшая в каменном отчаянии. Надо, действительно, быть слепым и глухим, чтобы не услышать ее страшного вопля. Как необычайно выразительны и разнообразны застывшие позы! Вот, вскинув руки, раскрыв суженный рот, пытается крикнуть и не может обращенный в «соляной столп» русский человек. Вот женщина, изогнувшись отчаянным движением, бессильно пытается высвободиться от цепко охвативших ее, придавливающих к земле грузных сапог бессмысленно улыбающейся куклы. Какое страшное, незабываемое видение!

*Петр Рысс***У ЛЮДОЕДОВ**

Возрождение. Париж, 1930. № 1850. 26 июня. С. 2.

Под таким названием показывается теперь в кинематографе на Больших бульварах интересный фильм. Некий Андре-Поль Антуан и Робер Люжон, одержимые жаждой приключений, отправились в Океанию²⁷⁰. Они доехали до Ново-Гебридских островов и однажды решили пробраться на крохотный остров, населенный людоедами. В сопровождении трех туземцев с винтовками и кинематографическим аппаратом они уселись в парусное судно, доехали, сошли на берег и стали устраивать лагерь. Страшный тайфун разбил судно, и путешественники остались на острове, со всех сторон окруженные каннибалами. Это обнаружилось тотчас же, так как подле лагеря замечены были следы людей.

Неудачной оказалась попытка войти с ними в сношения, но однажды к лагерю приблизился небольшой отряд во главе с вождем. Европейцам удалось, однако, заслужить их доверие; вождь доставил их в свою деревню, и здесь, под покровительством страшных друзей, французы прожили восемь месяцев, пока их жизни не стал угрожать другой клан людоедов. Пришлось бежать, успев спасти лишь небольшую часть лент. И теперь чудом спасшиеся искатели приключений показывают нам жизнь каннибалов.

Пред нами проходят люди со звериными физиономиями. Вождь, молчаливый, властный и жестокий. Жрец с лицом негритянского сатира. Строитель лодок – подлинная горилла. Мрачные воины, один другого свирепее. Женщины, представляющие собой не более как скотину, предназначенную для работы и производства потомства.

Стычки с каннибалами, захват пленных, которых потом съедят. Празднества и пляски и, конечно, обычная мирная жизнь, бездеятельная, ленивая, ибо работа мужчины – война. Страшные физиономии – и прекрасные тела, гибкие, мускулистые, необычайно ритмичные.

Из музыкальных инструментов (деревянные палочки, которыми колотят по обструганному дереву) извлекаются стройные мелодии, иногда переходящие в бешеную музыку. И под звуки этой музыки мы видим танцы, природной грации которых могли бы позавидовать многие профессиональные танцоры. Видим мы и «театр»: это черные мимы разыгрывают пьесу. Надо поражаться прирожденной театральности и вкусу, которыми природа наделила этих примитивных людей.

Мал их кругозор. Ограничен вещный мир, в котором они пребывают. Но с каким талантом использован для **зрелища** этот ограниченный вещный мир! Сколько музыкальности, меры и вкуса в этих зрелищах.

В конце концов это – большие дети, простые и добрые, верные и честные друзья. На них можно положиться, если они верят тебе. Это они спасают европейцев от ярости соседних каннибалов и трогательно снаряжают их в путь, пожимают руки и с грустью прощаются с новыми друзьями.

Добрые и злые духи, которыми они наполняют мир, строго диктуют им образ жизни и поведение. Их людоедство – религиозный культ, а в повседневной жизни они почти вегетарианцы. Духи другого племени – враждебного – являются их лич-

ными врагами, и потому они уничтожают вражеские божества, как живых врагов. Мир представлений ограничен реальностями, видимыми и осязаемыми, с которыми связано все, происходящее вокруг них. Но они любопытны, они хотят усвоить все, им неизвестное, и жадно смотрят они на вещи, которых не видели, их изучая, как способные дети. Так, глядя на этот фильм, европеец многое усваивает, гораздо больше, нежели от прочтения двадцати книг на эту тему. А усваивая, приходит ко многим существенным выводам.

* * *

Через несколько дней после того попал я на представление театра, привезенного в Париж Мейерхольдом. И, сидя в театре, среди публики, снимавшей пиджаки, спасаясь от зноя, я все время вспоминал фильм «У людоедов». Не потому, что было нечто между ними общее; не потому, что я не признаю советских «достижений», – нет! Сравнение напрашивалось само собой с момента начала представления.

Говорить дурно о театре Мейерхольда, потому что сам Мейерхольд – коммунист и потрафляет на начальство, было бы – пожалуй – неразумно. В театр мы идем, забыв о политике, как политика мы слушаем, стараясь не обращать внимания на внешние его достоинства. Я пошел посмотреть театр Мейерхольда, потому что никогда не видел советского театра; потому что Мейерхольд несомненно талантлив и изобретателен; потому, наконец, что новое в искусстве, стремление побороть старые формы всегда интересно и волнующе.

Я знал, что Мейерхольд отвергает психологический театр, что он возрождает театр зрелища. Мейерхольд, конечно, не считается с текстом, с самим автором, он отвергает психологию **слов**, которыми освещается внутренний смысл пьесы. Тут ничего страшного нет. Ведь это театр **зрелища**, нечто вроде старинного итальянского балагана, в лучшем случае подобие комедии дель арте.

Итак, это театр **зрелища**. Следовательно, тут первенствующая роль принадлежит внешнему. Не люди важны с их ложью (выраженной мыслью), с условностями речи, интонации и движений, а сами движенья, так сказать – природа вещи. Я помню, видел в свое время такие зрелища в глухих городках Италии. Это незабываемо по впечатлению, ибо вещи как бы сами говорят, думают, страдают, а актер на сцене лишь для того, чтобы оформить внутреннее движение вещей. Даже в пьесах Гольдони²⁷¹, которые в старое время разыгрывали диалектальные венецианские труппы, изумительно была представлена материальная часть, на три четверти восполнявшая текст.

И вот, у Мейерхольда не получается никакого зрелища. Вещный мир убог и неубедителен. Все это надумано, и в искусственности создаваемого задыхаются люди и вещи. Не слышно смеха, нет слез, все как-то плоско и пригнано к теме. Порок театра именно эта его **тематичность**, которая могла быть сглажена талантами актеров в психологическом театре, но которая в театре зрелищ не нужна и может оказаться только во вред. В результате этого вся пьеса состоит из рассуждений на **данную** тему, и этими рассуждениями все время занимаются не только актеры, но и бездушные вещи.

Самое жуткое во всем – примитивность рассуждений и ограниченность того вещного мира, в который Мейерхольд вводит зрителя. Желая показать пороки и

недостатки буржуазного мира, режиссер поневоле превращается в догматического тематика. Он нарочито ограничивает целый ряд понятий, он нарочито уничтожает все то, что выше какого-то примитивного уровня, и, приноравливаясь ко вкусам **данной** публики, он неизбежно потрафляет на эти вкусы очень ограниченного и очень некультурного круга лиц. Потому то зрелище, которое для всех должно быть убедительным, оказывается приемлемым только для лиц, культурный уровень которых крайне низок. Нельзя смешить тем, что Аркашка в «Лесе» давит вшей; что священник пьян, что военный приезжает в гости с... нагайкой в руках. Это может быть забавно только для маленькой группы лиц либо для тех, кто не видел священников, купцов и военных. Но тогда это явная **неправда**, обман, рассчитанный на невежество.

Если Мейерхольд преследовал задачу угодить на вкусы голодного, озлобленного, некультурного советского коммуниста, он своей цели, вероятно, добился. Такой слушатель, несомненно, останется доволен тематичностью, вещной ограниченностью, грубыми шутками и вульгарными выдумками на предмет посрамления буржуазного мира. Но если Мейерхольд думает, что он создал театр **зрелища**, – он глубоко ошибается. Именно зрелища-то и нет. Под флагом зрелища он возродил самого плохого жанра психологический театр, рассчитанный на наиболее невзыскательного зрителя, на наименее культурного обывателя. Только коммунистические дельцы да иностранные снобы, которые **обязаны** восторгаться всем, происходящим в России, могут петь хвалу Мейерхольду и его театру.

Я шел в театр, чтобы увидеть зрелище, предполагая, что хотя бы в этой области советский быт что-то создал. И я искренне огорчился, увидев скучное действие, которое поглотило талантливого режиссера и прекрасных актеров, дарование которых несомненно. Это обнаружилось в двух прелестных скетчах, которые были вкраплены неизвестно почему и могут идти совершенно самостоятельно, например в «Летучей мыши».

В фильме «У людоедов» я видел движение, говорящие вещи, природную театральность, внутренний ритм – настоящее зрелище. Здесь, у Мейерхольда, перед нами развернулась отвратительная картинка упрощения культуры, ее ужасающего обеднения и, как результат этого, – печальная гримаса, вместо волнующего и яркого зрелища.

Жизнь серая, бедная; люди, изможденные и запуганные, не в силах создать настоящего зрелища. Театр Мейерхольда дает яркое тому доказательство. Надо от всей души благодарить Мейерхольда, что он приехал в Европу показать ей драматическое искусство, специфическое для советской России. Вдумчивый европеец без труда, даже не зная нашего языка, поймет, что в России нет смеха, игры чувств, нет зрелища, что даже мир вещей, которые вокруг человека, бесконечно ограничен и ограничивается искусственно.

Если Мейерхольд приехал сюда для пропаганды, он добился своего: его театр – отличная пропаганда... против «достижений» большевиков. Десяток лоботрясов, оравших после представления «Vive les Soviets», лишь утверждали в мысли, что искусство тут на последнем месте, а, в сущности, речь должна идти о приспособлении театра под людоедскую политику большевиков, которые потребности и вкусы народа низвели до поистине ужасающего минимума.

Юлия Сазонова

Театр Мейерхольда

Числа. Париж, 1930. № 2–3. С. 229–233.

Мейерхольд является одним из наиболее острых и волнующих деятелей современного театра. Необходимость работать в особых условиях московского государственного театра отразилась на характере его постановок. Но интересно разобрать его чисто театральные достижения, независимо от эмоционального содержания его спектаклей. В отличие от режиссеров, которые связаны одним изобретенным ими сценическим приемом, Мейерхольд непрестанно видоизменяет свои методы, изобретая новые способы осуществления для каждого своего замысла и, таким образом, доставляя зрителю постоянное ощущение неожиданности и новизны. Две его постановки, показанные в Париже, – переделки «Ревизора» и «Леса» – совершенно различны по приемам и связаны лишь основной предпосылкой: крайним реализмом исполнения при полном отказе от условностей живописной декорации, рампы, занавеса.

Чрезмерное значение, которое придавалось в современном театре участию живописца, уже давно вызвало реакцию. Попытки вернуть театральному представлению, ставшему своего рода художественной выставкой, его свободу, до сих пор не давали своих результатов. Возврата к наивной старой декорации, с ее аляповатыми золотыми «залами» и ярко-зелеными «садами», для современного зрителя не было; все условные постановки казались претенциозными и устанавливали «наизнанку» власть декоратора в театре. «Конструктивизм» театра Таирова есть та же живопись, лишь кубистического характера.

Мейерхольду в постановке «Ревизора» удалось найти путь освобождения от живописной декорации. Тот же метод, но с несколько меньшей удачей, применен и в «Лесе». В «Ревизоре» фоном служит деревянная стена, состоящая из множества дверей, за которыми чувствуется неиспользованное пространство. Оттуда выдвигаются площадки с реальной, но ограниченной обстановкой, и эти «житейские островки» окружены царящей на остальной части сцены пустотой, создавая жуткое ощущение «человека в пространстве». Особенно удачна белая клетка, в которой туго набиты гости городничего, расположенные, точно куклы на полках магазина, на разных плоскостях: чтение письма со склоненными фигурами, держащими свечи в вытянутых руках, создает впечатление кошмара и подготавливает финальную немую картину – изумительную по своей выразительности группу восковых фигур. Площадки делают ненужной вертящуюся сцену и разрешают много технических трудностей. Иногда они заменяются одной деталью – как, например, балюстрада лестницы в сцене после завтрака. В «Ревизоре» резко и определенно сказывается тяготение к реализму, смешение его с фантастикой и потребность пояснять слова жестами, которые в пантомиме назывались «описательными». Действие не развивается закономерно, с моментами передышки, но стремится в каком-то крутящемся водовороте, все время сохраняя крайне напряженный темп. Как бы для показания внутренней бесцельности этого движения, среди множества человеческих фигур, выпрыгивающих из шкафов, из дверей, летящих с чердака в

подвал кубарем по лестнице, все время крутящихся и юлящих, в центре поставлено выдуманное режиссером маленькое облезлое существо, молчаливое, жалкое, полусонное, – и оно определяет какую-то статику в этой динамике пущенного махового колеса. «Тягостное впечатление», о котором говорит Гоголь и которое в последние десятилетия смягчилось сознанием отдаленности изображаемой эпохи, сгущено до полного ужаса, и круг безвыходного отчаяния кажется навеки сомкнутым и непреходимым. Достигнуто это не только толкованием основных героев, но и изъятием всех театральных персонажей, которые напоминают у Гоголя о существовании мирной человеческой жизни: старый рассудительный Осип превращается в озорного кудрявого фабричного парня, бьющего по животу сидящую у него горничную; степенный слуга городничего Мишка исчезает; Бобчинский становится юрким и склизким, как и все вокруг него. Исчезает и вера в «настоящую совесть», в возможность изменения этого жуткого и отвратительного мира человек. Несмотря на костюмы николаевской эпохи, стертость границ времени и пространства, созданная намеренным пренебрежением к реальности, приближает к нам действие настолько, что зритель ощущает себя в современной России; Хлестаков из хвастуна и вертопраха превращается в страшный образ какой-то метафизической пустоты. Сквозники-Дмухановские перестают казаться символическими фигурами далекой николаевской эпохи. Тягостный кошмар кажется вечным и непреодолимым, и зритель теряет веру в возможность спасения. Та духовная площадка, с которой смотрел Гоголь и откуда на зрителя падал свет надежды, не существует в новой переделке, и «смех, родившийся от любви к человеку», сменился горькой и безнадежной гримасой ненависти.

Ненависть и отвращение к человеку являются содержанием двух показанных в Париже постановок. Это особенно ярко чувствуется в «Лесе». Островский верил в конечную победу добра, в невозможность грубой власти над свободной человеческой душой. Путь к царству подлинной жизни указывает в мире любовь, и в его пьесах два бессильных и чистых существа, искренно и безнадежно любящих друг друга, всегда оказываются сильнее своих властных преследователей. Это придает благополучному концу «моралите» Островского сияние вечной правды, обетование спасения. В переделке театра Мейерхольда мистическая вера Островского сменяется горьким сознанием действительности: Путь к спасению – возвышенная любовь чистых и слабых существ – вынут из пьесы, и как красноречива в этом отношении карикатурно-непристойная сцена свидания Счастливцева с украсившей себя белым венком, отвратительной приживалкой Улитой, сцена, составляющая как бы ответ на любовную тоску Аксюши. Перед страстным веянием горькой ненависти трудно удержать в сознании привычные любимые образы, созданные Островским в порыве любви к человечеству.

Провожавшие нас с детства образы Несчастливцева и Счастливцева с решительной силой зачеркивает новая переделка. Несчастливцев из некоего синтеза былой театральной Руси превращается в реальный и знакомый всем образ провинциального премьеры. Он любит декламировать, не прочь разжалобить и при случае может устроить настоящий скандал: вскочить на стол, разбить посуду, пошвырять стулья в реку. Свои монологи он читает под суфлера, и Счастливцев держит старую замусленную книгу. Конечно, он отдает последние деньги Аксюше, но чего не сде-

лает он ради эффектной сцены? Как бы для того, чтобы подчеркнуть подлинный смысл такого денежного благородства, Восмибратов, хищник и обманщик, побеждает его в бескорыстии: задетый за живое его укорами, он швыряет оземь свой туго набитый бумажник, шубу, сапоги и приходит в себя, лишь оказавшись босым, в одной рубашке и без денег – но все же ничего не требует назад, пока Несчастливцев сам не возвращает ему деньги и вещи. Эта, введенная Мейерхольдом, комическая сцена разыграна и поставлена блистательно, составляя одну из главных сценических удач спектакля. Несчастливцев остается симпатичным и, подчас, трогательным, но переданное М.И. Писаревым величие человека, живущего в созданном им мире возвышенных, «благородных чувств», исчезает невозвратно²⁷². Счастливец еще более подчеркивает это впечатление, становясь каким-то Мефистофелем Несчастливцева, его тайной изнанкой. Из милого бесшабашного комика он превращается в низкого и бесчестного скомороха с лакейской душой, воплощением всех пороков современного мюзик-холля.

Исполнение поражает множеством удачных технических трюков, – как забить реально бьющуюся в руках рыбу, созданную одним трепетом пальцев актера? – жинзенной подлинностью всех движений и интонаций, и врезается в память, вытесняя наивную и милую фигурку былых времен.

Соответственно меняются и другие герои. Аксюша не трогательная беззащитная девушка, жертва чужой бессердечной воли – в Аксюше появляется сила, дерзость, жажда жизни и томительная «лесная» чувственность. Но поразительнее всего преобразование Петра, которого мы помнили пассивным, забитым парнем, жертвою жестокого отца, подобно всем молодым влюбленным Островского. Петр в театре Мейерхольда – родной сын своего отца, будущий кулак и хищник, сознательно участвующий во всех проделках отца и понимающий необходимость получить за невестой приданое: когда Аксюша вручает ему деньги, он деловито пересчитывает их, прежде чем передать отцу. Он не расстается с гармошкой, и заунывная ее мелодия становится его лейтмотивом. Поразительно «найдена» походка Петра, чуть-чуть волочащаяся, как у хищного зверя. Для изъятия лирики, которая нарушила бы цельность образа, любовная сцена ведется на гигантских шагах, и размеренный, спокойный, тяжелый бег Петра рисует его натуру и определяет весь характер будущих отношений. Как бы в виде мефистофельской пародии на эту встречу влюбленных, Улита и Счастливец ведут свою сцену на качелях, доходя в реализме исполнения до дозволенного, вернее, недозволенного на драматической сцене предела.

Для изображения «помещичьей Руси», служащей фоном действия, театр берет народно-балаганный тон: помещица в ботфортах, в ярко-красном парике; ее любовник с ярко-зелеными волосами, деревенский священник с желтой мочальной шевелюрой, с красным носом, тычущий в зубы руку для поцелуя и семенящий точно связанными ногами – все это разыграно в стиле народного лубка.

В этих и некоторых других деталях чувствуется необходимость считаться с «социальным заказом», некоторая связанность театра и, главное, присутствие нового «массового» зрителя. Резкие и мешавшие художественности спектакля эффекты освещения, горевшая над задней дверью вывеска «Имение Гурмыжской», и некоторая нарочитая грубость деталей указывали на бытовые условия, в которых вынужден работать советский театр.

Отказ от декорации был соблюден и в «Лесе». Перед зрителем открывалась совершенно пустая сцена с обнаженной задней стеной театра, его боковыми выходами и колосниками. Перекинутые мостки определяют присутствие реки: на них спят оба актера перед входом в имение, с них удят рыбу, на них же ведет свои драматические сцены Аксюша, и с верху мостков посылает она свой прощальный привет деревенским подругам и дому, уходя вслед за новым господином к неведомой и, быть может, столь же печальной доле. Победы и освобождения нет: перед уходом молодые кланяются низко, в пояс, Гурмыжской, которая обещает им свое покровительство. Заунывная гармошка, ведущая печальное и тихое шествие уходящих, оставляет все то же чувство щемящей и безнадежной тоски, которое слышится в каждом художественном создании современной России.

Как ни относиться к основному замыслу обеих переделок, как болезненно ни ощущать тягость их пессимизма, скрытого под условной формой «обличения» старой жизни и направленного, по существу, против человека, нельзя не признать громадного таланта и театральной силы режиссера Мейерхольда.

29

Евг. А. Зноско-Боровский

«Ревизор» у Мейерхольда

Воля России. Прага, 1930. № VII–VIII. С. 629–639.

Возмущенные выкрики из публики, горячая перебранка, вызвавшая вмешательство полиции, во время действия, и страстные споры в антрактах, негодование или растерянность заслуженных критиков: в такой грозной атмосфере протекала генеральная репетиция «Ревизора» в театре «Монпарнас», что на улице Веселья²⁷³ (какова ирония!). Невольно вспоминались недавние битвы во славу нового театра, которым тот же Мейерхольд столь часто подавал повод: не так ли свистали зрители «Балаганчику»²⁷⁴, а критики не так же ли решительно осудили «Дон Жуана»²⁷⁵? Это не помешало, однако, этим постановкам обернуться блистательными победами его искусства. Не такая же ли судьба уготована и «Ревизору»? Мы во всяком случае не можем не подивиться неиссякаемой молодости режиссера, который и через тридцать лет своей деятельности умеет так дразнить и сердить своих судей...

Правда, в настоящем случае есть серьезные объективные основания, объясняющие суровый прием (и я здесь совершенно не касаюсь политики, которая не подвинула бы нас в оценке художественного значения спектакля). Бесцеремонное хозяйничанье в бессмертном тексте Гоголя, полная перелицовка его комедии, вычерки целых кусков, вставка лишних, хоть и почти безгласных персонажей, добавка некоторых сомнительных словечек и острот: как остаться равнодушным, как не быть сбиту с толку подобным «репримандом неожиданным»?

Никто пишущий не может не отстаивать принципа неприкосновенности авторского права при постановке, ибо текст, как-никак, есть то единственное, что остается неизменным и твердым в театре. И куда нас заведет, если разрешить кому не лень и как угодно расправляться с великими произведениями? В России в этом отношении всегда царил особая строгость, и практика, например, французских

театров, где никогда не играли иностранных авторов в точных переводах, но в очень вольных переделках, вызвала насмешку, если не презрение. Теперь роли как будто переменялись, и французы, ратуя за главенство в сценическом искусстве автора, а не режиссера или актеров, отрицают за кем-либо право на изменение авторских замыслов. Правда, по отношению иностранцев все остается по-прежнему, и классик ли или современный драматург, а без соответствующей обработки он на французскую сцену не попадет. «Вольпоне» Бен Джонсона переделывается на немецкий лад Цвейгом²⁷⁶, а затем его заново «адаптирует» Жюль Ромен²⁷⁷. Жан Кокто сведет к одному акту «Антигону»²⁷⁸, а из «Ромео и Джульетты»²⁷⁹ сделает просто «предлог для постановки». И так далее: примеров не оберешься.

Но эти же примеры, и сколь многие другие, показывают, что ни один принцип не подвергается таким частым и непрерывным нарушениям, как этот. Конечно, редкий из них может идти в сравнение с той перестановкой, которой подверг «Ревизора» Мейерхольд. Найдем ли мы ему оправдание в том, что его театр совсем не тот, для которого писал Гоголь: сходство только в названии, которое и сбивает. Ведь никто не требовал бы, чтобы в кино театральные пьесы шли без изменений. А затем, осудив переделку, мы еще не исчерпали свою задачу: напротив, только отсюда и начинается разговор, и мы должны пересмотреть, как она сделана, ради чего и какой спектакль в итоге получился. С принципиальной точки зрения мы не можем согласиться с постановкой Шекспира в нынешних костюмах, но когда он так играется, мы должны оценить результаты.

* * *

Нужно прежде всего признать, что ни одного из тех «советских» словечек, которыми нас угощали Вахтангов и Таиров, вроде «спец», «интеллигентский» подход и т.п., на этот раз мы не слышали. Вставки Мейерхольда в значительной степени были взяты из самого Гоголя (из разных малоизвестных вариантов) или были нейтральны. Поэтому часто возмущение зрителей было основано прежде всего на недоразумении. Наибольший шум, например, и выкрики: «А где Гоголь?» вызвало то место, где Хлестаков говорит: «Вы мне “гибт” теперь, а я Вам после назад отгибаю», а между тем все это точно имеется у Гоголя, в сцене с Гибнером. То же самое относится к рассказу Хлестакова о пироге, внутри которого мороженое, к рассказу Анны Андреевны об офицере, пытавшемся застрелиться, и в разных иных случаях.

Все это – и многое другое – не вошло в традиционный текст, который обыкновенно играется на сцене, но заключено в вариантах. Не забудем, что Гоголь много раз переделывал «Ревизора», работал над ним 8 лет, и у нас имеется не меньше шести редакций его, причем на 52 явления только 14 тождественны во всех вариантах. Переделывая, Гоголь не только улучшал, но часто, напротив, шел навстречу требованиям цензуры или поддавался уговорам друзей или актеров, желавших иногда смягчить слишком сильные эффекты. Для своей постановки Мейерхольд использовал все эти списки, совершенно отвергнув, так сказать, «канонический» текст.

Для чего он это сделал? Неужели он считал, что все черновики лучше текста, который считается окончательным? Вряд ли. Но именно то, что этот текст стал традиционным, и составляет его дефект, на взгляд Мейерхольда. Мы слишком привыкли к нему, мы его уже так хорошо знаем, что он уже не действует на нас с прежней, непо-

средственной и действенной силой, и мы часто прислушиваемся не к самим словам, которые знаем наперед и ждем заранее, а к тому, как их произнесет актер.

Между тем театр не музей, куда поступают классические произведения на хранение: чтобы оставаться живыми, они должны, как в первое свое появление, «ударять по сердцам с неведомою силой». И задача театра по отношению их та же, как у поэта, у любого писателя, который ищет такой расстановки слов, при которой они заново зазвучали бы, стремится к «остранению» сюжета и его выражения²⁸⁰.

Если такова была цель Мейерхольда, то надо признать, что он ее полностью достиг. Равнодушно слушая все куски традиционного текста, публика особенно ярко (возмущаясь или хохоча) реагировала на все те места, которые в этот текст не входят, хотя они и принадлежат Гоголю. Вся пошлость поведения Хлестакова в доме городничего воспринимается нами снисходительно, но какая-нибудь новая деталь поражала нас больно. И, учитывая это вперед, Мейерхольд придерживался своего метода даже в мелочах (Земляника, например, особенно подчеркивает два «сс» в словах «Деяния Иоанна Масона»²⁸¹, как значится в одном варианте, но отсутствует в основном тексте), не только в словах, но и в приемах постановки (например, Городничий не надевает картонку, вместо треуголки, как у Гоголя, не сморкается в тряпку вместо платка) и часто расширяет его для создания новых комических эффектов. Например, вызвало негодование, что Хлестаков не говорит, как полагается, о 35 000 курьеров. Но в одном варианте число это упало до «курьеров 15»: не ясно ли, что сам Гоголь здесь колебался? Это колебание передано Хлестакову, который и говорит: «шесть тысяч шестьсот шестьдесят семь курьеров». Напротив, когда он рассказывает о своей кухарке Маврушке и сразу же одергивается, этот последний жест, как слишком знакомый, упрямый, и Хлестаков продолжает из варианта: «А вот так в три ручья и льется».

Но бороться надо было бы не только с примелькавшимися словами, а с традиционной постановкой, с навыками, укоренившимися на наших сценах, со всеми теми актерскими и режиссерскими штампами, которые за сто лет выросли на гениальной комедии. Тем более это было нужно, что традиционный характер постановки очень далек от того, который мы могли бы признавать правильным.

Действительно, чем дальше, тем «Ревизор» все больше смахивал на фарс и превращался в очень веселую пьесу, по мере того как общественная сторона его теряла свою остроту. Когда здешние критики упрекали Мейерхольда за то, что он изгнал со сцены смех (вослед Демьяну Бедному, кричавшему: «Мейерхольд – убийца смеха!»), то как было не вспомнить, что тот же упрек был сделан 20 лет назад Московскому Художественному театру при его попытке поставить комедию Гоголя? И это заставляет задуматься, не слишком ли оттиснул этот истинный герой пьесы ее других персонажей, не превратился ли он в заносчивого гастролера? Про беззлойный водевиль, который под именем «Ревизора» обыкновенно представляется на наших глазах, едва ли Николай I сказал бы свои знаменитые слова. Не менее известен отзыв Пушкина: «Боже, как грустна Россия» о другом произведении Гоголя, о «Мертвых душах». Ибо «Ревизор» как-никак, а прежде всего – сатира.

Если один из парижских критиков резюмировал свое отношение к спектаклю Мейерхольда: «Хотелось искупаться, хотелось платье свое продезинфицировать»²⁸², то полезно повторить, что сам Гоголь писал о впечатлении, которое производит его пьеса на зрителей:

«“Ревизор” совсем не производит того впечатления, чтобы зритель после него освежился; напротив, одни почувствовали бесплодное раздражение, другие даже озлобление, а вообще всякий унес какое-то тягостное чувство... В итоге остается что-то этакое... я вам даже объяснить не могу. Что-то чудовищно-мрачное, какой-то страх от беспорядков наших... Признаюсь вам достоверно, “а ля летр”, на меня ни одна трагедия не производила такого печального, такого тягостного, такого безотрадного чувства...”²⁸³

Читая эти строки, кажется, будто они написаны про спектакль в театре Монпарнас. Но не высшая ли это похвала Мейерхольду? Он вернул нам, а большинству впервые показал «Ревизора» как сатиру, то есть именно то, что Гоголь ставил себе задачей. И не знаменательно ли для нашего искаженного представления о «Ревизоре» это изумление полученным, и возмущение ли? И когда раздаются упреки, что со сцены веяло пошлостью, мерзостью и гадостью, то они метят не в Мейерхольда, а в Гоголя, которого хотят защитить. На сцене поется сентиментальный романс: мы уже готовы расчувствоваться, но нам вскрывается пошлость и плоскость, а иногда и сальность этой чувственности, и в нас подымается протест, тот, который заявляли первые зрители Гоголя. «Автор к нему самому (любому из зрителей. – *Зн.-Бор.*) обращает эти слова: над собой смеетесь» (Гоголь). И, конечно, пришлось усилить некоторые черты, заострить многие персонажи, подчеркнуть иные положения. Городничий, например, произносит последний монолог, как и хотел Гоголь, «в беспамятстве и почти в бреду». Но повернуть комедию в трагедию было бы и противно стилю спектакля (буффонада), и нарушением воли Гоголя («Зачем вы хотите сатире навязать предметы, приличные трагедии»? Гоголь)²⁸⁴. И вот, вокруг Городничего суетятся городовые, с резкими свистками, доктор держит горячую рубашку: чем не турецкая церемония, завершающая «Мнимого больного»²⁸⁵? И, как контраст ему, конец Городничихи, русской мадам Бовари²⁸⁶, как ее кто-то назвал: ее, упавшую в обморок, уносят офицеры, высоко подняв на руках, – совсем Гамлет, уносимый по-над всей трагедией, в постановке Рейнгардта²⁸⁷.

Но, конечно, теперь нападать на взятки борзыми щенками – значило бы оставить равнодушными зрителей; удержался Мейерхольд также и от мистического толкования пьесы, как оно формулировано Гоголем в конце жизни, в чем заподозрили режиссера некоторые не в меру усердные большевистские критики. Сатира направлена на самых этих людей, на их понятия, на этот быт. Тут сама жизнь стала предметом сатиры.

Без известной грубости и подчеркиваний дело, конечно, не обошлось: часто педаль слишком слышна. Но с каких пор вообще Гоголь стал салонным писателем? Когда-то, напротив, барышень не водили слушать «Ревизора» и его грубости повергали всех в ужас. Но привычка и здесь нейтрализовала нашу отзывчивость, и мы незаметно проходим мимо такой фразы, как «спокойно чистя у себя в носу», но конфузится придуманного режиссером намек на ночную вазу или тошноты Хлестакова.

В некотором смысле, конечно, повинна все же и публика, для которой ставилась пьеса. Погрубение, понижение вкуса вообще болезненно замечается нами во всех спектаклях, привозимых из СССР, будь то Таиров или Вахтангов. Однако если оно не то что уместно, но, во всяком случае, простительно, то это именно

в «Ревизоре», грубой русской провинциальной комедии и сатире. А кроме того, не надо забывать, что Мейерхольд и ставил спектакль для народа, перед нами театр для масс. Балаган, по давнему его слову. Мы возвращаемся к временам, задолго до всякой революции. При всей яркой новизне его сегодняшней работы, это впечатление связи его с прежними исканиями чрезвычайно любопытно: вот танец из «Шарфа Коломбины»²⁸⁸, прием из «Балаганчика» или «Незнакомки»²⁸⁹. Единство режиссера, таким образом, становится явным, будет ли он революционер, как сейчас, и в начале своей деятельности, или предан эстетизму Уайльда и мистицизму Вяч. Иванова²⁹⁰...

Одним из лейтмотивов всех деятелей нового театра была всегда мечта о новой аудитории. «Буржуазная» публика, приходящая в театр, чтобы «переварить свой обед», казалась одной из причин упадка театра и уж, конечно, не годилась для создания того «соборного» театра, в котором зрители участвуют в представлении, принимая последнее как религиозное, моральное или социальное поучение. Не только сцена, но и зрительный зал входит в понятие театра и должен вибрировать в унисон с ней. Отсюда – те попытки связать их с помощью лестниц, хождение актеров среди публики и т.д. Отныне, во всяком случае, спектакль не может быть только эстетической безделкой, и теория «искусства для искусства» тем самым похоронена крепко: об этом только что напомнил на последнем театральном конгрессе в Гамбурге²⁹¹ такой авторитет, как Юлиус Баб²⁹².

Но обращение к новой аудитории налагало известные обязательства и влекло последствия, не всегда, может быть, благие. На грубость, подчеркивания, назойливые повторения я уже указывал, и, чтобы не заходить слишком далеко, я не хотел бы поднимать сейчас вопроса, не создается ли таким образом новый стиль нашей эпохи, общий всем искусствам, которые гораздо мужественнее, резче, чем прежде, из которых изгоняются все ненужные изящные украшения. Не стоит ли это также в связи с нынешней тягой к негрскому примитиву, с модными теперь танцами? И как, наконец, новая, голая, машинная или пароходная архитектура может процариться в танце?

Конечно же, не обошлось и без кинематографа, приемами которого широко пользуется Мейерхольд, стараясь побить его же собственным оружием. Если Анна Андреевна мечтает об ухаживателях, они непременно будут показаны целым стадом, и она будет всегда сопровождаться непререкаемым, безмолвным вздыхателем. Преувеличенное представление о Хлестакове сразу превратит его в бравого военного в чинах («монодрама» наизнанку)²⁹³. Прием у Городничего по случаю будущей свадьбы дочери, с массой приглашенных, сгруженных на миниатюрном пространстве, напомнит не то народную картинку, не то кинематографическую сценку (показные столы, как на теперешних картинах).

И, конечно, как во всяком театре в СССР, без цирка и клоунады спектакль не обходится. Но такие трюки не только сработаны у Мейерхольда исключительно мастерски (кто будет жаловаться, например, на то брио*, с каким Бобчинский скачивается по лестнице и проваливается в открытый люк!), но и всегда оправданы.

* Брио (*brío*, *фр.*) – живость, блеск, жар исполнения.

Помнится, у Вахтангова в «Карете св. Причастия»²⁹⁴ генерал-губернатор был изображен клоуном, за которым никак не чувствовалось полутора миллионов загубленных им жизней²⁹⁵, и, значит, театр просто шел по линии наименьшего сопротивления. Таких ляпсусов у Мейерхольда нет. Аркашка будет клоуном в «Лесе», но Гурмыжскую он нарядит какой-то амазонкой, не то укротительницей зверей, не то хозяйкой зверинца или цирка. В «Ревизоре» Хлестаков часто обращивается Петрушкой²⁹⁶, настоящей куклой из Гиньоля²⁹⁷, но ведь это в полном согласии с Гоголем: «...словом, это фантазмагорическое существо, которое как лживый олицетворенный обман, унесло вместе с тройкой. Бог весть куда»²⁹⁸.

Здесь мы касаемся уже приемов игры, и это составляет самую положительную и безупречную сторону представления.

Мне кажется, Мейерхольд никогда еще не проявлял в таком блеске своего мастерства, как именно в этом спектакле; а выдумки он затратил столько, что ее хватило бы на несколько пьес. Мы не должны еще забывать, что мы видели спектакль в несколько худших условиях, чем он осуществлен в Москве. Например, вся установка там приводится в действие электричеством, а в Париже ее передвигали рабочие; в основной декорации должно быть 11 дверей, мы же их видели только 7²⁹⁹; тот, кто знает, какую роль играют в спектаклях Мейерхольда такие «околичности», поймет, сколько должен терять парижский «Ревизор» в сравнении с московским.

Я не имею места описывать постановку сколько-нибудь подробно, я только отмечу очень удачное разрешение вопроса о представлении чиновников, которые составляют толпу, только иногда выпуская из своей среды протагониста, будь то Городничий или Земляника. Но, конечно, особенно «великолепен» рисунок роли Хлестакова. Мы уже видели у Мейерхольда по крайней мере одну роль, протанцованную от начала до конца. Но какая же разница между Дон Жуаном и Хлестаковым³⁰⁰! Дело не только в том, что герой Мольера был изящен и воплотил всю роскошь и грацию века Людовика XIV и его театра, тогда как Ревизор был веден в гротеске, буффонаде, порой смешной, часто страшной и нередко вульгарной и пошлой. Но именно тут Мейерхольд совлек с себя окончательно всякие остатки того эстетизма, от которого никак не может отделаться Таиров. Ни в одной позе Хлестакова даже не заметишь элемента красоты, и, конечно, это-то многих и раздражает; очевидно, тех, которые и нынешних художников упрекают за то, что они не пишут «красивых» картин. Еще остался кое-какой излом, напоминающий портрет самого Мейерхольда, работы Бориса Григорьева³⁰¹, но на то перед нами и гротеск.

Несмотря на всю яркую новизну и необычную современность этого головокружительного зрелища, все же в основе его мы находим целый ряд идей, с которыми русский театр знаком уже давно. Несмотря на всю его революционность, этот спектакль оказывается последовательно традиционным. Но только традиции эти должны вести не от нашего привычного реалистически-психологического театра.

Поиски истинно театральных форм были еще более общим явлением среди деятелей нового театра, чем обращение к новому зрителю, захватывая таких разных людей, как Евреинов, возрождавший испанский театр³⁰², и Озаровский, изучавший старинный русский театр³⁰³. На первых порах казалось, что эти формы будут найдены на путях свободного творчества режиссеров, авторов и художников. Символизм давал даже идеологические основания этим попыткам: увы! его

неудача определила и их крушение. И тогда мысль естественно вернулась к старым театральным временам, когда театр еще оставался театром. Какие только образцы не воскресали перед нами! Комедия дель арте, восточный, испанский театры и всевозможные формы сценического искусства вновь появились на свет. Они отлично мирились с обращением к новой аудитории, но, думается, никогда не знали такого торжества, как в «Ревизоре».

Все детали постановки преследуют чисто театральные задания, театр, понимаемый под знаком динамизма. Если на сцене стоит шкап, то он послужит и шкапом, и дверями, и потайным местом, наконец, из него же высыпает выводок влюбленных офицеров с гитарами, поющими серенады Городничихе. Какой-нибудь щипок, который она дает Марье Антоновне, служит немедленным сигналом к ряду «шуток, приличных театру»: неистовый крик, тухнет свет, гости исчезают, Хлестаков вскакивает на стул и провозглашает себя фельдмаршалом, размахивая шпагой. Даже пол сцены использован для той же цели: на него садятся чиновники, когда Хлестаков приглашает всех быть без церемоний. Когда в Московском Художественном театре Хлестаков давил клопов на стене, это лишь свидетельствовало об убожестве гостиницы; у Мейерхольда все имеет театральную цель, а иногда еще служит характеристикой персонажа или положения. Жаркое, которое подают Хлестакову и он не может разрезать, вдруг оборачивается в сценический аксессуар, которым бьют по голове его слугу. Но когда Хлестаков показывает шулерский фокус с картами, это прибавляет яркий штрих – сценический – к его характеристике. Также и во множестве разыгрываемые пантомимы, пение, перебивающее действие, танцы, – ничто не имеет только цели дивертисмента, но все устремлено к выполнению задачи, к созданию нового спектакля, нового, современного стиля театрального зрелища.

* * *

Сколько теорий! Не отравляют ли они нам простого удовольствия от спектакля? Или правы те, которые утверждают, что в СССР это удовольствие получают только интеллигентные зрители, а народ просто скучает? Не пришел разве Андрей Белый к выводу, что в «Ревизоре» у Мейерхольда больше Гоголя, чем его было во всех прежних постановках комедии?

Но после генеральной репетиции, на которой многие нисколько не смеялись, а только возмущались, ужасались и вспоминали Сальери, я видел двух мальчиков, лет 10–12, отнюдь не «советских». Они были в восторге от спектакля, непрерывно хохотали, и старались повторить все, что так поразило их воображение. И такой же заразительный смех я слышал потом на рядовом представлении. Улица Веселья постояла за себя...

КОММЕНТАРИИ

Вступительная статья

- 1 Подробнее о поездках Мейерхольда во Францию в 1926, 1928, 1930, 1933 гг., об этапах организации парижских гастролой ГосТИМа, о самих гастроях 1930 г. и реакции на них французской прессы см.: Мейерхольд и Франция / Публ. и вступ. статья О.Н. Купцовой // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века / Ред.-сост. В.В. Иванов. М., 2009. Вып. 4. С. 741–818. Далее Мнемозина. 2009.
- 2 Так, А.А. Гвоздев в ленинградской «Красной газете» опубликовал серию статей о работе ГосТИМа над спектаклем «Ревизор»: отзывы на репетицию спектакля, генеральную репетицию, премьеру. См.: *Гвоздев А.А.* На репетиции «Ревизора» у Мейерхольда // Красная газета. Веч. вып. 1926. № 244. 16 окт. С. 4; *Он же.* «Ревизор» в театре имени Мейерхольда: На генеральной репетиции // Красная газета. Веч. вып. 1926. № 295. 10 дек. С. 4; *Он же.* Ревизия «Ревизора» // Красная газета. Веч. вып. 1926. № 299. 14 дек. С. 4. См. также: *Пяст В.* «Ревизор» в эпизодах: (Впечатления с монтажной репетиции у Мейерхольда) // Красная газета. Веч. вып. 1926. № 292. 7 дек. С. 4.
- 3 По-видимому, речь идет о статье: *Parnach V.* Meyerhold et le théâtre russe // Europe. 1925. Vol. 9. N 36. P. 490–495.
- 4 *Андрей Белый.* Гоголь и Мейерхольд // Гоголь и Мейерхольд: Сб. статей. М., 1927. С. 10.
- 5 Полная библиография, освещающая это театральное событие, еще не составлена. В частности, не учтены отклики в провинциальной прессе Советской России. См. обзор критических отзывов в ст.: *Кухта Е.А.* «Ревизор» Мейерхольда: к вопросу о театральной драматургии спектакля // «Ревизор» в театре Вс. Мейерхольда: Сб. статей. СПб., 2002. С. 82–130; а также: Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938 / Сост. и коммент. Т.В. Ланиной. М., 2000. С. 206–257.
- 6 *Блюм В.* Дискуссия о «Ревизоре» // Жизнь искусства. 1927. № 4. Цит. по: Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 219.
- 7 Там же. С. 224.
- 8 Например, в «Звене» (1927. № 216. 20 марта. С. 13) в рубрике «Хроника литературы и искусства» было помещено объявление о предстоящей постановке оперы «Игрок», порученной Вс. Мейерхольду (постановка не состоялась).
- 9 [Б.п.] «Ревизор» у Мейерхольда // Звено. Париж, 1927. № 208. 6 февр. С. 6.
- 10 *Гвоздев Алексей Александрович* (1887–1939) – театровед, театральный критик, историк литературы. Председатель разряда истории и теории театра Государственного института истории искусств (Ленинград), член президиума ГИИИ. Создатель формально-социологического направления в театроведении, так называемой гвоздевской школы.
- 11 *Демьян Бедный* (наст. *Придворов Ефим Алексеевич*) (1883–1945) – поэт, фельетонист. Рецензию-эпиграмму на «Ревизора» Мейерхольда см.: *Демьян Бедный.* Убийца // Известия. 1926. № 286. 10 дек. С. 4.
- 12 *Zervos C.* Le «Revisor» de Gogol réalisé par Meyerhold // Cahiers d'art. 1927. N II. P. 75–78. [*Зервос К.* «Ревизор» Гоголя, поставленный Мейерхольдом.]
Статья Зервоса о «Ревизоре» была второй из цикла, посвященного Мейерхольду-режиссеру. См. также: [*Zervos C.*] Les recherches de Meyerhold // Cahiers d'art. 1926. № 9. P. 252–257. [*Зервос К.* Поиски Мейерхольда.]

- 13 *Zervos C. Le «Revisor»... P. 75–76.*
- 14 *...подписанная псевдонимом П. Рогожин...* – Имелся в виду персонаж романа Ф.М. Достоевского «Идиот» – Парфен Семенович Рогожин. Возможно, автором этой статьи был К.В. Мочульский, использовавший среди своих псевдонимов имя и фамилию другого персонажа Достоевского (К. Версилов).
- 15 *Рогожин П. Мейерхольдовщина // Звено. Париж. 1927. № 212. 20 февр. С. 10–11.*
- 16 *Гвоздев А.А. Театр имени Вс. Мейерхольда (1920–1926) / Современный театр: Непериодическая серия по вопросам современного театра, издаваемая отделом истории и теории театра. Л., 1927. Вып. 1.*
- 17 «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда: Сб. статей А.А. Гвоздева, Э.И. Каплана, Я.А. Назаренко, А.Л. Слонимского и В.Н. Соловьева. Л., 1927.
- 18 *Ник. Бережанский (Козырев Н.С.) «Ревизор» Кувшинного Рыла // Слово. Рига, 1927. № 436. 4 марта. С. 4.*
- 19 *Луначарский А.В. «Ревизор» Гоголя–Мейерхольда // Новый мир. 1927. № 2. Цит. по: Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С. 229–230.*
- 20 В журнале «Звено» (1927. № 214. 6 марта) были напечатаны следующие статьи, посвященные Гоголю: Мочульский К. О Гоголе. С. 2; Зидель Л.Г. Гоголь во Франции. С. 2–4; Вейдле В. Гоголь и архитектура. С. 5–6.
- 21 *Волконский С.М. По поводу: (Из воспоминаний о постановках «Ревизора») // Звено. Париж, 1927. № 214. 6 марта. С. 4–5; [Б.п.] Демьян Бедный и «Ревизор». – Там же. С. 5.*
- 22 Мейерхольд в русской театральной критике: 1898–1917 / Сост. и коммент. Н.В. Песочинского, Е.А. Кухты, Н.А. Таршис. М., 1997. С. 212–221.
- 23 Там же. С. 250.
- 24 *Волконский С.М. Воспоминания: В 2 т. М., 1992. Т. 1. С. 65–66.*
- 25 *Волконский С.М. По поводу... С. 5.*
- 26 *Демьян Бедный. Мейерхольдовская старина из «Золотого руна» // Известия. 1927. № 21. 27 янв. С. 3.*
- 27 *Picon-Vallin B. Le Revizor; théâtre russe et français// Les Cahiers. Comédie-Française, automne 1999. P. 65.*
- 28 *Gosset H. Meyerhold et le théâtre contemporain // «Revisor» de Gogol. P., 1927.*
- 29 *Gosset H. Les deux «Revisor» celui de Moscou et celui de Paris // La Comœdia. 1927. 3 avr.*
- 30 *Театрал [Мочульский К.В.] «Ревизор» в «Комедии Елисейских полей» // Звено. Париж, 1927. № 221. 24 апр. С. 13.*
- Мочульский Константин Васильевич (1892–1948) (псевдонимы К.В., К.М., Театрал, САВЕ, К. Версилов) – историк литературы, литературный и театральный критик, эссеист. Окончил Санкт-Петербургский университет. Сотрудничал в петербургских журналах «Северные записки», «Любовь к трем апельсинам». Эмигрировал в 1919 г. С 1920 г. читал лекции в Софийском университете. Печатался в журнале «Русская мысль». В 1922 г. перебрался в Париж. Публиковался в газете «Последние новости». С 1923 г. постоянный сотрудник журнала «Звено», входил в состав редакции. Сотрудничал с журналами и альманахами «Современные записки», «Благонамеренный», «Числа», «Путь», «Вестник», «Новый град», «Круг». Автор монографии «Духовный путь Гоголя» (Париж, 1934). С 1924 по 1931 г. профессор Сорбонны.*
- 31 *Театрал [Мочульский К.В.]. Указ соч. С. 13.*
- 32 Там же.

- 33 *Кребийон-младший (или Кребийон-сын) (Crébillon) Клод Проспер Жюлио де (1707–1777)* – французский романист и новеллист, представитель стиля рококо в литературе.
- 34 *Данкур (Dancourt) Флоран Картон (1661–1725)* – французский драматург и актер эпохи Людовика XIV. Автор более 80 комедий.
- 35 *Театрал [Мочульский К.В.]*. «Ревизор» в «Комедии Елисейских полей»... С. 13.
- 36 «*На посту*»... Речь идет о «двухнедельном журнале литературной критики», критико-теоретическом органе РАПП под редакцией А.Л. Авербаха, Б.М. Волина, Ю.Н. Либединского, М.С. Ольминского, Ф.Ф. Раскольниковой «На литературном посту» (до апреля 1926 г. назывался «На посту»).
- В «Звене» приводится пересказ статьи М.Б. Чарного «“Капитал” Маркса и “Ревизор” Мейерхольда: Заметки по поводу» (На литературном посту. 1927. № 7. С. 56–57).
- 37 [Б.п.] Луначарский о мейерхольдовском «Ревизоре» // Звено. Париж, 1927. № 227. 5 июня. С. 12.
- 38 Под общим названием «“Ревизор” на Удельной» были напечатаны две рецензии – А.А. Гвоздева и М.Б. Загорского (Жизнь искусства. 1927. № 16. С. 5–6). В названии обыгрывалось местоположение известной ленинградской психиатрической больницы. Премьера «Ревизора» состоялась 24 марта 1927 г. в Театре Дома печати, которым руководил И.Г. Терентьев. Спектакль оформляла «Мастерская аналитического искусства» – группа художников школы П.Н. Филонова.
- 39 V. [Parnac V.] Conférence sur l'art dramatique et lyrique russe en 1927. (Causerie de Mme Lara et de M. Autant, au Studio des Champs Elysées, sous les auspices de l'Union Française de la Société Universelle du Théâtre.) // La Revue musicale. 1928. Mars. P. 164–165. – В. [Парнах В.] Конференция о русском драматическом и музыкальном искусстве в 1927 г.: (Беседа с мадам Лара и мсье Отаном в Студии Елисейских Полей, под эгидой Французского отделения Всемирного Театрального общества).
- 40 Lara L., Autant E. L'Art dramatique russe en 1928. P., 1928. P. 30. См. также: Autant-Lara [E.] Meyerhold et le Revisor // Illustration théâtrale internationale. 1928. Janv.
- 41 Сазонова Ю. Режиссер и театр // Современные записки. Париж, 1927. [Вып.] 31. С. 403.
- 42 Там же. С. 412.
- 43 Лифарь С. Дягилев и с Дягилевым / Послесл. и коммент. В.М. Гаевского. М., 1994. С. 412.
- 44 Рувль. Берлин, 1930. № 2843. 2 апр. С. 6.
- 45 Изгоев А.С. «Рычи, Китай!» // Рувль. Берлин, 1930. № 2844. 3 апр. С. 2.
- 46 Ю.О. [Офросимов Ю.В.] Премьера Мейерхольда // Рувль. Берлин, 1930. № 2844. 3 апр. С. 4.
- 47 *Офросимов Юрий Васильевич (псевд. Г. Росимов) (1894–1967)* – поэт, литературный и театральный критик, мемуарист. Участник Белого движения. С 1920 г. в эмиграции в Берлине. В 1920 г. входил в группу «Мир и труд». Член берлинского Союза русских писателей и журналистов. Редактор журнала «Музыка» (1923), сотрудник журналов «Жизнь», «Новая русская книга», «Театр и жизнь», газет «Время», «Рувль», Голос России», «Сегодня». Был режиссером в берлинских русских труппах. В частности, поставил первую пьесу В.В. Набокова «Человек из СССР» (1927).
- 48 *Офросимов Ю.В.* Грядущий театр // Жизнь. Берлин, 1920. № 3. С. 23–26.
- 49 *Офросимов Ю.В.* Группа // Наша жизнь. Берлин, 1926. №1/2. 11 марта. С. 11.
- 50 [Б.п.] Слово сказано // Рувль. Берлин, 1930. № 2853. 13 апр. С. 2.
- 51 *Не-чужой.* Таировцы за границей // Рувль. Берлин, 1930. № 2857. 18 апр. С. 4.
- 52 [Б.п.] Незадачи Мейерхольда // Рувль. Берлин, 1930. № 2869. 6 мая. С. 6.

- 53 [Б.п.] Диспут о Мейерхольде // Руль. Берлин, 1930. № 2863. 25 апр. С. 10.
- 54 [Б.п.] Доклад о Мейерхольде // Руль. Берлин, 1930. № 2880. 18 мая. С. 10.
- 55 *Бродский Б.* Превзойденный Мейерхольд // Руль. Берлин, 1930. № 2897. 8 июня. С. 6.
- 56 Русское зарубежье: Хроника научной, культурной и общественной жизни. 1920–1940. Франция. Т. 2: 1930–1934. М., 1995. С. 38.
- 57 «Аполло» – старейший парижский мюзик-холл.
- 58 *...один из американских друзей театра, привезший труппу из Франкфурта в Париж...* – Речь идет об американском антрепренере *Сиднее Руперте Россе (Розенцвейге)*.
- 59 *Жемье (Gémier) Фирмен* (1866–1933) – актер, театральный режиссер, театральный деятель. Создатель Национального народного театра в Париже. С 1922 по 1930 г. возглавлял театр «Одеон». По инициативе Ф. Жемье в середине 1920-х гг. было создано Всемирное театральное общество.
- 60 [Б.п.] [Седых А.?] Таиров и Мейерхольд // Последние новости. Париж, 1930. № 3367. 11 июня. С. 3.
- 61 [Б.п.] [Седых А.?] Таиров и Мейерхольд в Париже // Новое русское слово. Нью-Йорк, 1930. № 6355. 21 июня. С. 2.

Дублирование заметки «Последних новостей» в «Новом русском слове» позволяет предположить, что автором ее был Андрей Седых, сотрудничавший и в том, и в другом издании. Косвенным подтверждением его авторства является и подписанная Андреем Седых статья о «Ревизоре» в рижской газете «Сегодня», в которой автор, перечисляя тех, кто помогал устроить парижские гастроли Мейерхольда, хоть и не повторяет снова ошибки о Ф. Жемье, но так и не называет имени Г. Бати, собственно и предоставившего театр Монпарнас Мейерхольду.

- 62 *Мушштейн Леонид Григорьевич (Леон Гершкович, псевд. Лоло)* (1867–1947) – поэт-сатирик, драматург, театральный деятель, издатель, переводчик. Окончил Киевский университет. Как драматург дебютировал в московском театре Корша. В предреволюционные годы в московской прессе напечатал более 1000 фельетонов. С 1908 г. постоянный автор «Летучей мыши» Н.Ф. Балиева. Редактировал журнал «Рампа и жизнь» (1908–1918). Эмигрировал в 1918 г. В 1923–1925 гг. был художественным руководителем русского театра «Маски» в Италии. С 1926 г. жил в Ницце. Писал стихотворные фельетоны для парижских газет «Последние новости» (1920–1923), «Утро», «Русская газета», «Русское время», «Возрождение», берлинского «Руля», рижской «Сегодня». Сотрудничал с парижскими журналами «Театр и жизнь», «Иллюстрированная Россия».
- 63 «Ревизор» прошел в Париже 16, 17, 18, 19, 23, 24 июня; «Лес» – 20, 21, 22 (утром и вечером) июня. «Ревизор» игрался в том числе и в те дни, которые были оставлены для «Рогоносца» (23 и 24-го). Репетиции начались с 12 июня (РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 941. Л. 42).
- 64 Когда уже доигрывались последние гастрольные спектакли ГосТИМа в Париже, газета «Последние новости», напечатав объявление о том, что завтра и послезавтра (т.е. 24 и 25 июня) в театре Монпарнас будет представлен «Ревизор» «Государственного Московского Театра Мейерхольда», дальше прибавляла: «Труппа Мейерхольда возобновляет в самом ближайшем времени в **другом театре** свои спектакли пьесой “Великолепный рогоносец”, о чем будет объявлено особо» (Последние новости. Париж, 1930. № 3379. 23 июня. С. 3.).
- 65 *G.V.* Les violentes altercations troublent la première de la troupe Meyerhold // La Comœdia. 1930. 17 juin; Les incidents de la “première” du théâtre Meyerhold furent extrêmement violents. La soirée tumultueuse du théâtre Montparnasse // Paris Presse. 1930. 18 juin.

- 66 Bravo, Balieff! // Charivari. 1930. 21 juin.
- 67 *Stuart G.* Un soir chez Meyerhold // Le soir. 1930. 18 juin. См. также описание скандала в ст.: *Мологин Н.* Мейерхольдовцы на Монпарнасе... Письмо из Парижа // Литературная газета. 1930. № 31. 25 июля. С. 4.
- 68 Это был «блистательный и справедливый защитник» Люсьен Вожевь. См.: Les incidents de la «première» du théâtre Meyerhold furent extrêmement violents. La soirée tumultueuse du théâtre Montparnasse // Paris Presse. 1930. 18 juin.
- 69 Из письма *З.Н. Райх* А.Н. Оборину от 18 июня 1930 г. Цит. по: Из истории одной дружбы: Переписка Вс.Э. Мейерхольда и З.Н. Райх с А.Н. Обориным / Публ. В.П. Коршуновой и М.М. Ситковецкой // Встречи с прошлым. М., 1988. Вып. 6. С. 243–244.
- 70 *Анненков Ю.* Дневник моих встреч. Цикл трагедий: В 2 т. М., 1991. Т. 2. С. 82.
- 71 Скандал у Мейерхольда // Возрождение. Париж, 1930. № 1841. 17 июня. С. 1.
- 72 Скандал у Мейерхольда // Руль. Берлин, 1930. № 2905. 19 июня. С. 1.
- 73 *Чебышев Николай Николаевич* (1865–1937) – известная фигура в Белом движении. До революции крупный судебный деятель, сенатор. В Гражданскую войну был управляющим отделом внутренних дел при Главнокомандующем вооруженными силами бароне П.Н. Врангеле на Юге России. Редактировал газету «Великая Россия», был начальником Бюро русской печати в Константинополе. С 1926 г. жил в Париже, где входил в состав правления Союза русских литераторов и художников.
- 74 *Волконский Сергей Михайлович, князь* (1860–1937) – театральный деятель, театральный и художественный критик, педагог. Окончил Санкт-Петербургский университет, историко-филологический факультет, романское отделение. Пайщик Московского Художественного театра. В 1899–1901 гг. директор Императорских театров. В 1910-е гг. печатался как театральный и художественный критик в журналах «Аполлон», «Русская художественная летопись», «Русская мысль», «Ежегодник Императорских театров», «Студия», газете «Речь» и др. В предреволюционные годы защищал реалистическое искусство МХТ, «фокинское» направление в балете, дягилевские «Русские сезоны» в Париже. Полемизировал со сторонниками теории театра как «соборного действия». Был последователем Э. Жака-Далькроза. В 1918–1921 гг. работал театральным педагогом в различных кружках и студиях. Член дирекции Большого театра с 1918 по 1919 г. Эмигрировал в 1921 г., жил в Германии, Италии, затем во Франции. Директор Русской консерватории в Париже. Вел отделы театральной критики в парижских изданиях: журналах «Звено», «Встречи», в газете «Последние новости». Сотрудничал с журналом «Русская мысль», газетами «Дни», «Руль» (Берлин), «Сегодня» (Рига) и др. В 1928 г. совместно с кн. А.М. Волконским выпустил в Берлине сборник статей «В защиту русского языка».
- 75 *Львов Лоллий Иванович* (1888–1967) – поэт, критик, историк литературы. Окончил историко-филологический факультет Московского университета. В 1920 г. эмигрировал в Париж. Принимал участие в работах журналов «Русская мысль», «Иллюстрированная Россия», «Мир и искусство» (ведущий сотрудник отдела изобразительного искусства), «Борьба за Россию», газет «Россия», «Россия и славянство» (член редакционного совета, 1928–1934), «Возрождение». Масон. Во Вторую мировую войну сотрудник пронацистских изданий. Приезжал на оккупированную территорию СССР в качестве переводчика. С 1945 г. жил в Мюнхене. С 1960-х гг. работал на радио «Свобода» и в Институте по изучению истории и культуры СССР.

- 76 *Ландау Григорий Адольфович* (1877–1941) – публицист и общественный деятель. Сын известного еврейского публициста А.Е. Ландау. Окончил юридический факультет Санкт-Петербургского университета. Сотрудничал с газетами «Восход», «Наш день», журналами «Современник», «Еврейский мир», «Северные записки», «Вестник Европы». С 1905 г. член партии кадетов. В августе 1920 г. эмигрировал в Берлин. Заместитель редактора И.В. Гессена в редакции кадетской газеты «Руль» в 1922–1931 гг. Сотрудничал с журналом «Русская мысль», газетой «Россия и славянство». Автор книги «Эпиграфы» (Берлин, 1927), собрания изречений, в жанровом отношении близких к сентенции и максиме. В 1938 г. переехал в Латвию. Писал для рижской газеты «Сегодня». Арестован в Латвии в 1940 г. Погиб в заключении (Усоляг, Пермская обл.).
- 77 *Ландау Г.* Судьба Мейерхольда // Россия и славянство. Париж, 1930. № 82. 21 июня. С. 3; 1930. № 83. 29 июня. С. 5; 1930. № 85. 12 июля. С. 5.
- 78 *Ландау Г.* Судьба Мейерхольда // Россия и славянство. Париж, 1930. № 82. 21 июня. С. 3.
- 79 *Ландау Г.* Судьба Мейерхольда // Россия и славянство. Париж, 1930. № 85. 12 июля. С. 5.
- 80 *Львов Л.И.* Мейерхольду // Россия и славянство. Париж, 1930. № 82. 21 июня. С. 2.
- 81 *Зноско-Боровский Е.А.* «Ревизор» у Мейерхольда // Воля России. Прага, 1930. № VII–VIII. С. 639.
- 82 *Энче [Чебышев Н.Н.]* Лесопорубка Мейерхольда: Вторая постановка // Возрождение. Париж, 1930. № 1848. 24 июня. С. 4.
- 83 *Сазонова (урожд. Слонимская) Юлия Леонидовна* (1884–1957) – актриса, режиссер кукольного театра, театральный критик, историк драматического, кукольного театра, балета. Отец Сазоновой – известный петербургский юрист А.З. Слонимский. Сазонова – племянница С.А. Венгерова и З.А. Венгеровой. Ее родные братья – театровед А.А. Слонимский, композитор Н.А. Слонимский, писатель М.А. Слонимский. Замужем с 1908 г. за актером и режиссером П.П. Сазоновым. Училась на математических курсах Санкт-Петербургского университета и одновременно в Санкт-Петербургском Императорском балетном училище (у А.В. Ширяева). Окончила драматические курсы Петербургского театрального училища (1903–1905). С 1905 г. входила в труппу театра Л.Б. Яворской, в течение четырех лет играла на сцене. Начала литературную работу в газете «Речь». Печатала статьи по истории театра (прежде всего кукольного) в журналах «Аполлон», «Ежегоднике Императорских театров», «Театр и искусство» и др. В 1912 г. вместе с мужем совершила путешествие в Италию для изучения истории кукольного театра. В 1916 г. Ю.А. и П.П. Сазоновы поставили в Петрограде реконструктивный кукольный спектакль «Силы любви и волшебства». В 1917 г. уехала в Крым. Эвакуировалась из Севастополя на пароходе «Рион» в октябре 1920 г. Зиму провела в Константинополе, откуда переехала в Софию. В Софии сотрудничала в болгарских журналах (в частности, в болгарском художественном журнале «Единорог»). Весной 1922 г. уехала в Шварцвальд, затем в Италию, где провела два года. С весны 1924 г. обосновалась в Париже. Создала там театр марионеток (первый спектакль состоялся 24 декабря 1924 г., театр просуществовал два года). С осени 1929 г. стала постоянной сотрудницей газеты «Последние новости» и с осени 1930 г. давала в ней регулярно фельетоны по субботам и литературные отзывы по четвергам. Летом 1930 г. ездила в Испанию, вторая испанская поездка состоялась в апреле 1931 г., свои впечатления описала в ряде статей. Кроме газеты «Последние новости», где с осени 1929 по 1939 г. вела постоянную театральную рубрику, публиковалась в «Современных записках», «Русской мысли», «Звене», «Числах» (в двух

- первых номерах), «Пути». Из французских изданий сотрудничала в «*Mercure de France*» (статьи о танце), в «*Revue musicale*» (статьи о балете), в «*Cahiers de l'Etoile*» и др. Состояла постоянной сотрудницей газеты «*L'Intransigeant*» (испанские впечатления, статьи по вопросам театра и кинематографа, статьи по общим вопросам). Печаталась в американских газетах (на англ. языке). Член Союза русских писателей и журналистов. В 1940 г. уехала в США, где получила американское гражданство. Более 10 лет преподавала в Колумбийском университете. Ее статьи в это время печатались в «Новом обозрении», «Новой русской мысли», «Новоселье» и др. журналах. В 1955 г. Сазонова возвратилась во Францию. Умерла в г. Нейи, под Парижем. См. подробнее: *Шуклина Е.В.* Ю.Л. Сазонова-Слонимская: феномен эмиграции первой волны: Проблемы творческой биографии: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2004.
- 84 Первая статья Ю.Л. Сазоновой в газете «Последние новости» была напечатана в 1923 г. О ее журналистской деятельности в этом издании см.: Юбилейный альбом газеты «Последние новости». 1920–1930. Париж, 1930. С. XXIV.
- 85 А.Л. Слонимский вместе с другими сотрудниками отдела театра ГИИИ, возглавляемого А.А. Гвоздевым, в марте 1926 г. присутствовал на репетициях мейерхольдовского «Ревизора». Слонимский как специалист по истории русской драматургии читал труппе ГосТИМа 12 и 15 марта лекции о Н.В. Гоголе и заслужил высокую похвалу режиссера. «Я считаю, – говорил Мейерхольд, – что из всех петербургских литераторов он наиболее точно мог бы определить нашу работу и принести нам большую пользу знанием прошлого, потому что у него очень здоровый подход» (РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 505. Л. 34. Цит. по: Мейерхольд репетирует: Спектакли двадцатых годов // Сост. и коммент. М.М. Ситковецкой; вступ. тексты и стеногр. М.М. Ситковецкой и О.М. Фельдмана. М., 1993. С. 258).
- Взаимный интерес брата и сестры – А.Л. Слонимского и Ю.Л. Сазоновой (Слонимской) – к профессиональным делам друг друга можно подтвердить, например, заметкой Слонимского о парижском театре марионеток Сазоновой (см.: А.С. [Слонимский А.Л.] Русские марионетки в Париже // Жизнь искусства. 1925. № 18. 5 мая. С. 6).
- 86 А.Л. Слонимский опубликовал еще две статьи о спектакле: «“Ревизор” Гоголя в постановке Мейерхольда» (*Звезда*. 1927. № 2. С. 142–153) и «Два Хлестакова» (*Жизнь искусства*. 1927. № 4. С. 8–9); в последней он сравнил М.А. Чехова и Э.П. Гарина.
- 87 *Рысс Петр Яковлевич* (1870–1948) – журналист, член партии кадетов, еврейский политик, соредактор журнала «Борьба за Россию» (1926–1931). Принадлежал к Партии народной свободы. В 1919 г. эмигрировал в Берлин, в Париже с 1920 г. Масон (с 1935 г., ложа «Гамаюн», 1940–1948). Автор книги «Русский опыт: Историко-психологический очерк русской революции» (Париж, 1921). Сотрудничал с газетой «Возрождение», «Последние новости», журналами «Иллюстрированная Россия», «Голос минувшего».
- 88 *Рысс П.Я.* У людоедов // *Возрождение*. Париж. 1930. № 1850. 26 июня. С. 2.
- 89 *Сазонова Ю.Л.* Театр Мейерхольда // *Числа*. Париж. 1930. № 2–3. С. 229.
- 90 *Зноско-Боровский Евгений Александрович* (1884–1954) – критик, драматург, историк театра, шахматист. С 1909 до осени 1912 г. секретарь журнала «Аполлон», вел в эти годы в журнале рубрику театральных рецензий, журнальное обозрение, хронику литературной жизни. В 1920 г. Зноско-Боровский эмигрировал в Париж. Член парижского Союза русских писателей и журналистов. Писал статьи о театре и поэзии для журналов «Новая русская книга» (Берлин), «Перезвоны», «Театр и жизнь» (Берлин), «Воля России» (Прага),

- «Записки наблюдателя» (Прага), «Благонамеренный» (Брюссель), «Встречи» (Париж), для газет «Возрождение» (Париж), «Дни», «Последние новости» (Париж), «Сегодня» (Рига).
- 91 *Зноско-Боровский Е.А.* Обращенный принц // Любовь к трем апельсинам. 1914. № 3. С. 17–70.
- 92 *Зноско-Боровский Е.А.* Башенный театр // Аполлон. 1910. № 8. С. 31–36.
- 93 *Мейерхольд В.Э.* О Театре // Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. / Сост., ред. текстов и коммент. А.В. Февральского; общ. ред. и вступ. статья Б.И. Росточкого. С. 202–203. См. об этом подробнее: *Дмитриев П.В.* Статья Е.А. Зноско-Боровского «Башенный театр» как театральный манифест «Аполлона» // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. СПб., 2006. С. 206–211.
- 94 *Зноско-Боровский Е.А.* Русский театр XX века. Прага, 1925. С. 254–318, 408–440.
- 95 Там же. С. 317–318.
- 96 *Зноско-Боровский Е.А.* «Ревизор» у Мейерхольда... С. 635.
- 97 *Мологин Н.* Мейерхольд на Монпарнасе: Письма из Парижа // Литературная газета. 1930. 25 июля. С. 4.

1

- 98 «В горячих спорах о “Ревизоре”, неизбежных по существу, критика вскрывает художественно-общественное значение новой постановки, как самого крупного образца творчества театра не только русской, но и мировой сцены», – писал А.А. Гвоздев (*Гвоздев А.А.* Ревизия «Ревизора» // Красная газета. Веч. вып. 1926. № 299. 14 дек. С. 4).
- 99 См. коммент. 11.
- 100 Речь идет о статье В.А. Пяста «“Ревизор” в эпизодах: (Впечатления с монтажной репетиции у Мейерхольда)». Неточное цитирование. Последняя фраза в ст. Пяста выглядит так: «Синтез: его собрали из элементов (черновики, варианты, запрещенного цензурой, отвергнутого автором) Гоголева замысла» (цит. по: Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938... С. 208).
- 101 Далее в статье приводится чуть измененный текст статьи В.А. Пяста «“Ревизор” в эпизодах...».
- 102 Редактура обозревателя «Звена» хорошо видна при сравнении с текстом оригинальной статьи В.А. Пяста. Ср., например, у Пяста: «*Эпизод I.* Свисток. Тьма. Сплошная стена дугою, деревянная, сплошь из потайных дверей, отделила половину сцены. А над нею сплошные буро-зеленые гардины; наклонно до потолка – небо.

Широкие срединные двери шумно распахиваются. Вкатывается (мотор) покатая площадка, с диваном, на котором располагается *барельеф* актеров. Свет из затейливой системы прожекторов.

Герой эпизода – Городничий (Старковский). В домашнем халате, нездоров. В следующих эпизодах он временами в мундире полковника, герой, хват» (Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938... С. 206).

2

- 103 *Гвоздев А.А.* Театр им. Вс. Мейерхольда (1920–1926). Л., 1927. С. 16.
- 104 Там же.
- 105 Там же. С. 17.
- 106 Там же.
- 107 Здесь и далее автор рецензии ошибается в выходных данных книги. См. коммент. 103.
- 108 Там же. С. 46.

- 109 Там же. С. 47.
- 110 См. опубликованную выше статью «“Ревизор” у Мейерхольда» (Звено. Париж, 1927. № 208. 6 февр. С. 6).
- 111 *Соловьев Владимир Николаевич* (1887–1941) – режиссер, театральный критик, историк театра, педагог. Вел класс комедии дель арте в мейерхольдовской Студии на Бородинской (1913–1916). С мая 1920 г. сотрудник ГИИИ по разряду истории и теории театра.
- 112 *Назаренко Яков Антонович* (1893–1985) – критик, литературовед.
- 113 Цитата из статьи Я.А. Назаренко «“Ревизор” в мейерхольдовской интерпретации» («Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда. Л., 1927. С. 54).
- 114 Оборванная фраза из статьи Я.А. Назаренко «“Ревизор” в мейерхольдовской интерпретации»: «Вызвать к умирающей, старой России гадливое чувство презрения и лишний раз ярко и неопровержимо подчеркнуть неизбежность гибели всей полицейски-самодержавной системы прошлого – вот проекция “Ревизора” в современность» («Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда... С. 46).

3

- 115 Неточная цитата из «Моцарта и Сальери» А.С. Пушкина: «Мне не смешно, когда маляр негодный...»
- 116 *Чубаровское дело* – уголовное дело в рамках кампании 1926 г. по борьбе с хулиганством, заведенное в связи с групповым изнасилованием, совершенным в Чубаровом переулке г. Ленинграда.
- 117 См. коммент. 11.
- 118 *Луначарский Анатолий Васильевич* (1875–1933) – литературный и театральный критик, публицист, драматург, революционный и государственный деятель. С 1918 по 1929 г. нарком просвещения.

А.Р. Кугель писал об отношении Луначарского к мейерхольдовскому творчеству: «А.В. Луначарский был всегда наиболее взыскательным и строгим критиком Мейерхольда, так что последний склонен был считать А.В. Луначарского своим недоброжелателем, чего, конечно, никогда не было, ибо А.В. Луначарский – прежде всего человек чуткой души и тонкого вкуса, а таким натурам вообще чужды мотивы личного пристрастия» (*Кугель А.Р. В защиту // Жизнь искусства. 1927. № 3. Цит. по: Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938... С. 214*).

Луначарский выступил в защиту «Ревизора» сразу после премьеры в рецензии «Кратко о “Ревизоре»» (Красная газета. Веч. вып. 1926. № 300. 15 дек. С. 4), а затем в статье «“Ревизор” Гоголя–Мейерхольда» (*Жизнь искусства. 1927. № 2*), начав ее словами: «Видно, мне на роду написано особенно часто расходиться с большинством наших театральных критиков по вопросу о Мейерхольде» (*Луначарский А.В. «Ревизор» Гоголя–Мейерхольда // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938... С. 226*). Находя «Великодушного рогоносца» «крайне грубым», а его оформление «художественно-неоправданным», Луначарский отмечал «благотворный перелом» в режиссуре Мейерхольда с «Леса», который, однако, не имел еще «внутреннего единого стержня». В «Бубусе» появилась «неожиданная ритмическая четкость», «сверкнул» чуть перегруженный этнографической «китайщиной» «Рычи, Китай!», «Мандат» продемонстрировал «талантливое соединение правдивого реализма... с вольной фантазией в постановке». Но именно «Ревизора» А.В. Луначарский назвал «самым убедительным спектаклем» Мейерхольда.

- 119 *Буденный Семен Михайлович* (1883–1973) – советский военачальник, с 1923 г. помощник главкома Красной армии по кавалерии и член Революционного военного совета. Неточное цитирование. С.М. Буденный дал положительную оценку спектаклю, сказав следующее: «Считаю, что постановка “Ревизора” прекрасна. Пьеса захватывает и оставляет большое впечатление» (см.: «Ревизор» Мейерхольда: За и против. (Высказывания): А.В. Луначарский, П.С. Коган, Ю. Ларин, С.М. Буденный, Р.А. Пельше, И.С. Гроссман-Роцин, В.Ф. Плетнев, Ю.Э. Гегузин // Программы государственных академических театров. 1927. № 1. 4–10 янв. С. 15).
- 120 Там же.
- 121 *Кугель Александр (Авраам) Рафаилович* (1864–1928) – театральный критик, публицист, журналист. Выпускал ежедневный журнал «Театр и искусство» (СПб., 1897–1918). Создатель «театра малых форм» «Кривое зеркало» (1908–1918, возобновлен в 1922 г.). В начале 1920-х гг. служил в нескольких советских петроградских учреждениях, занимавшихся культурой. В 1920–1924 гг. возглавлял Петроградский драматический театр. Выступал с театральными статьями в «Жизни искусства», «Московской вечерней газете», журнале «Огоньке» и др. А.Р. Кугель не был поклонником режиссерского творчества Мейерхольда (так, к примеру, спектакль «Лес» он считал «неприемлемым»), однако «Ревизора» поддержал: «“Как странно судьба играет человеком”! Совершенно неожиданно для себя я из порицателя и хулителя В.Э. Мейерхольда превратился в его защитника» (*Кугель А.Р.* В защиту... С. 214).
- 122 «...“Ревизора”, отраженного в сложной поверхности зеркала пролетарского сознания». – Искаженная цитата из статьи А.В. Луначарского «“Ревизор” Гоголя–Мейерхольда» (Новый мир. 1927. № 2): «...к Мейерхольду ходите не за настоящим Гоголем, а за современным Гоголем, за Гоголем, отраженным в сложнейшей поверхности зеркала нашего сознания» (цит. по: Мейерхольд в русской театральной критике: 1920–1938... С. 230).
- 123 *...тургеневский Чубкатурин...* Так в тексте. Ник. Бережанский имеет в виду персонажа повести И.С. Тургенева «Дневник лишнего человека» Чулкатурина. Однако в повести цитируемые слова принадлежат «другому лицу». После последней записи в дневнике умирающего Чулкатурина идет «Примечание издателя»: «Под этой последней строкой находится профиль головы с большим хохлом и усами, с глазом en face и лучеобразными ресницами; а под головой кто-то написал следующие слова:

Сью рукопись. Читаль

И Содержание Онной Нь Одобриль

Пьтр Зудотъшинь

М М М М

Милостивый государь

Пьтр Зудотъшинь.

Милостивый государь мой.

Но так как почерк этих строк нисколько не походил на почерк, которым написана остальная часть тетради, то издатель и почитает себя вправе заключить, что вышеупомянутые строки прибавлены были впоследствии другим лицом, тем более что до сведения его (издателя) дошло, что г-н Чулкатурин действительно умер в ночь с 1 на 2 апреля 18.. года, в родовом своем поместье Овечьи воды» (*Тургенев И.С.* Повесть лишнего человека // Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Т. 4: Повести и рассказы. Статьи и рецензии. 1844–1854. М., 1980. С. 215–216).

124 В первоначальном тексте мейерхольдовского спектакля «Ревизор» было 15 эпизодов.

125 ...снятый с гравюры Феофилакта Толстого. – Речь идет, по-видимому, о Федоре Петровиче Толстом (1783–1873) – скульпторе, живописце, гравере, акварелисте и рисовальщике.

126 *Роберт-Дьявол*, герцог нормандский – главный персонаж романтической пятиактной одноименной оперы Дж. Мейербергера, продавший душу дьяволу (либретто – Э. Скриба, Ж. Делавиня; премьера состоялась в Париже в 1831 г.). У Гоголя Хлестаков объявляет себя автором этой оперы.

Скрытая цитата из статьи А.А. Гвоздева «Ревизия “Ревизора”»: «Капитан – сам пройдоха и плут первостепенный. Об этом красноречиво говорит его внешность и его физиономия Роберта-Дьявола» (Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938... С. 248).

127 *Чужак* (наст. фам. *Насимович*) *Николай Федорович* (1876–1937) – литературный критик, публицист. С 1922 г. входил в ЛЕФ, представляя так называемое производственное крыло. С 1923 г. вместе с С.М. Третьяковым заведовал репертуаром ГосТИМа.

Статья Н.Ф. Чужака «Опыт ревизии “Ревизора”: О нем и по поводу» вместе со статьей А.Л. Слонимского «Новая интерпретация “Ревизора”» открывали дискуссию о мейерхольдовском спектакле в журнале «Жизнь искусства» (Жизнь искусства. 1927. № 2. 11 янв. С. 9–11).

Ник. Бережанский вольно передает слова Н.Ф. Чужака: «“Ревизор” – это предел октябрьского театрального грехопадения. “Ревизор” – это ненужность, театральное “никуда”. В “Ревизоре” реставрационно-театральная кривая завершает свой победный цикл. Лозунг “театр на улицу” претерпевает большое нескрываемое заушение. Куда там к черту “на улицу”, когда так называемые “конструкции” бесконечно тяжелее и дороже, и ничемнее старой декорации. С этой ли роскошью модернизированной “обстановки”, с восковыми ли фигурами, на которые выброшены тысячи рублей, с гардеробом ли Анны Андреевны и всей этой победной всеконфузной бутафорией – пойдешь ли на улицу?» (*Чужак Н.Ф.* Опыт ревизии «Ревизора»: О нем и по поводу // *Жизнь искусства.* 1927. № 2. С. 10).

Близкой проблематике посвящена также статья Н. Чужака «Театральная политика и новый театр» (ЛЕФ. 1927. № 4. С. 10–17).

128 Подобных слов в статье Н.Ф. Чужака нет.

129 Премьера «Ревизора» в «Комедии Елисейских Полей» (режиссер – А. Жуве) состоялась в апреле 1927 г.

130 *Питоев (Pitoeff) Георгий (Жорж)* (1885–1939) – русский и французский актер, театральный режиссер, армянин по происхождению. С 1922 г. основал в Париже свой театр. Питоев не осуществил постановку «Ревизора» в 1927 г. Ранее Питоев ставил комедию Гоголя в женеvском Большом театре (1917).

131 *Ростопчин Федор Васильевич* (1763–1826) – русский государственный деятель, генерал от инфантерии (1812). В мае 1812 г. назначен главнокомандующим (военным губернатором) в Москве. С начала Отечественной войны 1812 г. был начальником ополченских формирований 1-го округа. Автор антифранцузских «афишек», в которых преуменьшал силы французов, выставляя их в карикатурном виде.

- 132 *Васильев Николай Осипович (Иосифович)* (1864–1914) – актер Малого театра с 1885 г. 1 сентября 1898 г. в Новом театре, организованном А.П. Ленским, Васильев сыграл Хлестакова. Эта роль принесла ему признание, в ней он выступал не только на московской сцене, но и в провинциальных театрах: в Варшаве, Пензе, Одессе, Самаре, Нижнем Новгороде, Ярославле, Костроме, Уфе, Казани и др. Высокую оценку Хлестакова-Васильева, данную Волконским, поддерживала и партнерша актера по спектаклю Е.Д. Турчанинова: «Лучшего Хлестакова, чем Васильев, я не видела на русской сцене. Хлестаков-Васильева был необыкновенно “легок” и оправдывал слова Гоголя: “Легкость в мыслях необыкновенная”. Васильевский Хлестаков глал – фантазировал вдохновенно, веря в то, что ему представлялось в ту минуту. Фантазируя, он “не видел” окружающих, вот почему полет его фантазии еще больше подчеркивал ужас, трясину жизни провинциальных чиновников, от страха перед ревизором потерявших представление о реальности. Хлестаков Васильева был настолько убедителен в своем ничтожестве, что “помрачение умов” городничего и окружающих вызывало в зрителе то возмущение, тот “смех сквозь слезы”, которым сильна и вечна сатирическая комедия Гоголя. Причем Васильев в этой роли и внешне изящен, обаятелен – он был дворянским недорослем, уже вкусившим соблазны столичной жизни. Все в Хлестакове Васильева было молодо, искренне: и его отчаяние, когда он без копейки денег застрял в чужом городе, – так хочется есть, а обеды не отпускаются без денег; и его радость при виде обеда, когда он его добился; и его страх перед городничим; и легкость перехода от отчаяния к радости, когда выход найден и все вновь становится легким и приятным» (Евдокия Дмитриевна Турчанинова: Сб. статей. М., 1959. С. 108).
- 133 *Самойлов Павел Васильевич* (1866–1931) – актер. Заслуженный артист республики (1923). Принадлежал к знаменитой актерской семье Самойловых (сын В.В. Самойлова). В 1900–1904 и 1920–1924 гг. – в труппе Александринского театра (Ленинградский театр драмы им. А.С. Пушкина). Начал играть Хлестакова на провинциальной сцене. Роль Хлестакова на сцене Александринского театра исполнял в 1900–1904 гг.
- 134 В «Моих воспоминаниях» кн. С.М. Волконский писал о других возмущавших его «добавлениях» в игре П.В. Самойлова в роли Хлестакова: «В монологе, когда он, подвыпивший, рассказывает о своем петербургском житье. Помните, есть у него такая фраза: “У нас и вист свой составился: министр финансов, немецкий посланник, французский посланник и я”. (Если ошибочно цитирую, простите – у меня все книги отобраны, и не буду же я обзаводиться второй раз.) Эту фразу Самойлов говорил таким образом: он делал остановку после “французский посланник”, как будто искал чего-то, и потом говорил: “да – и я”. Ясно, как такое самовольное искажение нарушает весь смысл данного места. Ведь Хлестаков хвастается; ведь для того весь рассказ, чтобы показать, что он с министрами играет; и вдруг он сам же себя и забудет? Я уже не говорю об оскорбительности самовольной вставки в гоголевский текст слова “да”. Таких своеволий у него было много рассыпано по всей роли. Я был в то время директором императорских театров; воспользовался своим правом, попросил режиссера пригласить Самойлова зайти ко мне на другой день утром. Он пришел. “Со вчерашнего вечера недоумеваю, зачем вы меня вызываете”. – “А вот хотел побеседовать с вами насчет вашего Хлестакова”. Беседа наша интереса не представляет, передавать нечего; скажу только, что он не удостоил меня ни спора, ни возражения; он, видимо, желал меня возможно больше вызвать на речь и еще два раза повторил: “А я-то недоумевал, зачем”... Он ушел, так и не высказав,

- признает ли или не признает мое мнение. На другой день статья в “Новом времени” Юрия Беляева: восхваление вдумчивости, находчивости Самойлова в роли Хлестакова; в особенности тонко было одно, больше всего критику понравившееся место... Читатель догадается какое» (*Волконский С.М.* Воспоминания. Т. 1. С. 54–55.)
- 135 *Савина Мария Гавриловна* (1854–1915) – актриса. С 1874 г. в труппе Александринского театра. В 1881 г. сыграла Марью Антоновну в «Ревизоре», в 1908 г. Савина вернулась к этой роли, а в 1912 г. перешла на роль Анны Андреевны в той же комедии. В «Воспоминаниях» кн. С.М. Волконский упоминал об игре Савиной в «пору расцвета»: «...в ней был блеск, она владела иронией. <...> Прелестный образ кисейной барышни давала она в “Ревизоре”. Ее Марья Антоновна должна была бы стать классической и утвердиться в традицию. Но – традиции бывают там, где есть школа» (*Волконский С.М.* Воспоминания. Т. 1. С. 59–60).
- 136 *Варламов Константин Александрович* (1848–1915) – актер. В труппе Александринского театра с 1875 г. Роль Осипа в «Ревизоре» играл с начала 1880-х гг.
- 137 *Давыдов Владимир Николаевич* (*наст. Горелов Иван Николаевич*, 1849–1925) – актер. В труппе Александринского театра с 1880 г. Играл в «Ревизоре» последовательно роли Бобчинского, Шпекина, Пошлепкиной, Осипа, Городничего, Земляники. Городничего впервые сыграл в театре Корша в 1886 г. Позже играл эту роль на сцене Александринского театра (см.: *Брянский А.* Владимир Николаевич Давыдов: 1849–1925. Жизнь и творчество. М.; Л., 1939. С. 157–158, 198).
- 138 Первым исполнителем Осипа на сцене Александринского театра в 1836 г. был *Александр Иванович Афанасьев* (ок. 1808–1842), заслуживший высокую оценку самого Н.В. Гоголя, а также рецензентов. Наряду с И.И. Сосницким и Н.О. Дюром получил по высочайшему повелению подарок за исполнение этой роли. Афанасьев создал образ одновременно услужливого и «продувного» слуги. Подробнее сценическую историю «Ревизора» см.: *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М., 2003. Т. 4. С. 359, 578, 717–719, 746, 817, 832.
- 139 ...*Зосима, Алеша, скиты...* – Отсылка к роману Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы».
- 140 Речь идет о постановке «Ревизора» К.С. Станиславским во МХАТе (премьера 8 октября 1921 г.).
- 141 *Москвин Иван Михайлович* (1874–1946) – актер, в труппе МХТ с 1898 г.
- 142 *Уайльд (Wilde) Оскар* (*полное имя Уайльд Оскар Фингал О’Флаэрти Уиллс*, 1854–1900) – английский философ, писатель, поэт ирландского происхождения. Автор многочисленных знаменитых афоризмов-парадоксов.

- 143 См. коммент. 26.
«*Золотое руно*» – художественный и литературно-критический журнал (М., 1906–1909) символистского направления. Редактор – Н.П. Рябушинский.
- 144 ...*предсмертное письмо Белинского к Гоголю* ... – Речь идет о так называемом открытом письме – статье В.Г. Белинского, обращенной к Н.В. Гоголю в связи с выходом его книги «Выбранные места из переписки с друзьями». См.: *Белинский В.Г.* <Письмо Н.В. Гоголю>. <15 июля н. с. 1847 г. Зальцбрунн> // *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. Т. 10: Статьи и рецензии. 1846–1848. М., 1956. С. 212–220.
- 145 Имеется в виду статья Мейерхольда, напечатанная в трех номерах «Золотого руна» за 1908 г. (№ 7–9. С. 108–110), которая в журнальной публикации имела заглавие «Из пи-

сем о театре». Позже в книге Мейерхольда «О Театре» (СПб., 1912) была опубликована без названия. В журнальном варианте статья имеет датировку: «С. Петербург. 1 сентября 1908 года». В книге напечатана в несколько измененном виде. В примечаниях В.Э. Мейерхольд указывает, что «Письмо о театре», посвященное «большим театрам», осталось незавершенным. «В плане было: классифицировав существующие в столицах театры, дать описание выдающихся типов из двух групп: “большие театры” и “театры исканий”» (Мейерхольд В.с. О Театре... С. 99).

В статье Мейерхольд, в частности, писал, что самое большое тяготение у старого русского актера «к Островскому, Грибоедову, Гоголю» (Там же. С. 97), но «“Ревизор”, “Горе от ума”, “Маскарад”, “Тамлет”, “Гроза” ни разу не были представлены в освещении лучей своих эпох (не в смысле воссоздания этнографических подробностей, – не об “археологических” постановках идет речь); названные пьесы ни разу не представали перед нами в красе тех отражений, какие возникают уже при одном произнесении этих заглавий. Какое поле для “больших театров”. Выдающиеся актерские дарования старинного русского театра носят в себе образы репертуара Гоголя, Грибоедова, Островского, Шекспира, Гете» (Там же. С. 97–98).

146 Ср. с Мейерхольдом: «Этот тот реализм, который, не избегая быта, однако, преодолевает его, так как ищет только *символа* вещи и ее мистической сущности» (Там же. С. 99).

147 *Мережковский Дмитрий Сергеевич* (1865–1941) – прозаик, поэт, критик, публицист, переводчик, литературно-общественный деятель. Принадлежал к старшему поколению русских писателей-символистов. Мейерхольд упоминал в статье в «Золотом руне» книгу Мережковского «Гоголь и черт» (М., 1906): «Есть попытки по-новому осветить произведения, успевшие потускнеть от трафарета прилагавшейся к ним оценки; так, Мережковский, в проникновенной статье “Гоголь и чорт”, дает в руки актеров такую оригинальную характеристику образов “Ревизора”, что старым актерам легко внести коррективы в трактовку гоголевских персонажей. Почему не могут в одном аккорде стройной гармонии слиться: благородный реализм старинных актеров, седая пыль старых домов в декорациях новых художников и вещи строки старой книги, зажившие в устах актеров по-новому под влиянием толкований сценических образов во вкусе Мережковского» (Мейерхольд В.с. О Театре... С. 98).

Театр подобного рода Мейерхольд предложил назвать «Echo du temps passé» («Эхо прошедших времен»).

148 Не называя книги Д.С. Мережковского, Демьян Бедный обыгрывает ее название «Гоголь и чорт».

149 *Теляковский Владимир Аркадьевич* (1860–1924) – театральный деятель, администратор, мемуарист. С 1879 по 1898 г. служил в Конной гвардии, к моменту перехода в сферу управления театрами дослужился до чина полковника (1897).

С июня 1901 по 6 мая 1917 г. глава дирекции Императорских театров, в ведении которой находился и Александринский театр. Мейерхольд был приглашен Теляковским для постановок на императорской сцене в 1908 г.

150 В.Ф. Колязин указывает, что первый спектакль ГосТИМа состоялся 1-го, а не 2-го апреля (Колязин В.Ф. Таиров, Мейерхольд и Германия. Пискатор, Брехт и Россия: Очерки истории русско-немецких художественных связей. М., 1998. С. 245; «Даешь Европу,

- Мейерхольд!» Гастроли ГосТИМа в Германии в 1930 г. / Публ., вступ. статья, пер. и коммент. В.Ф. Колязина // Мнемозина. 2009. С. 626).
- 151 Гастроли ГосТИМа в Берлине проходили вначале в Театре на Штреземанштрассе (б. Театр на Кениггретцерштрассе). В здании этого театра с 1 по 17 апреля было дано 20 представлений четырех спектаклей ГосТИМа: «Ревизора», «Рычи, Китай!», «Леса», «Великодушного рогоносца» (см. подробнее: *Колязин В.Ф.* Указ. соч. С. 245; «Даешь Европу, Мейерхольд!»... С. 626).
- 152 *Корнев Михаил Михайлович* (1889–1980) – режиссер. В Театре им. Мейерхольда работал с 1923 по 1938 г. Был назначен Мейерхольдом в июле 1925 г. одним из трех лаборантов-помощников по «Ревизору», отвечал за работу над текстом; в афише спектакля указывалось: «сценический текст – композиция вариантов – В. Мейерхольд, М. Корнев». Позже работал над сценической композицией «Горе уму» (1928).
- 153 Премьера «*Смерти Тарелкина*» («Веселые расплюевские дни»), комедии-шутки А.В. Сухово-Кобылина, в Александринском театре состоялась 23 октября 1917 г.

7

- 154 Ю.В. Офросимов делает обратный перевод названий эпизодов с немецкой программы «Ревизора». В русском варианте они назывались «Исполнена нежнейшей любовью» и «Лобзай меня».
- 155 *Мартинсон Сергей Александрович* (1899–1984) – актер театра и кино. В труппе ГосТИМа числился в 1925–1926, 1929–1933, 1937–1938. Роль Хлестакова играл в «Ревизоре» с 1929 г.
- 156 *Райх Зинаида Николаевна* (1894–1939) – ведущая актриса ГосТИМа, жена В.Э. Мейерхольда (с 1922 г.). Анну Андреевну в «Ревизоре» играла с премьерного спектакля 9 декабря 1926 г.
- 157 *Старковский (Староверкин) Петр Иванович* (1884–1964) – актер театра и кино. В ГосТИМе с 1924 по 1937 г. Городничего в «Ревизоре» играл с премьерного спектакля.
- 158 В.Ф. Колязин указывает, что труппа ГосТИМа во время германских гастролей состояла из 42 актеров (*Колязин В.Ф.* Таиров, Мейерхольд и Германия... С. 245).

8

- 159 *Пискатор Эрвин* (1893–1966) – немецкий театральный режиссер, теоретик театра. Член Коммунистической партии Германии. Создатель теории и практики «политического театра».
- 160 «*Рычи, Китай!*» – спектакль по пьесе С.М. Третьякова. Включение этого спектакля в гастрольный репертуар было вынужденным. Мейерхольд хотел привезти «Мандат» Н.Р. Эрзмана и «Клопа» В.В. Маяковского, но «немецкие партнеры из Межрабпома с их ультрасоциалистической ориентацией, по выражению Мейерхольда, “усиленно продвигали” “Рычи, Китай!”, что действительно привело к крену гастрольного репертуара из сферы художественной в политическую» («Даешь Европу, Мейерхольд!»... С. 626).
- 161 Гастроли Московского Художественного театра в 1920-е гг. в Германии прошли с 26 сентября по 10 октября 1922 г. Театр привез четыре спектакля: «Царя Федора Иоанновича» А.К. Толстого, «Трех сестер» А.П. Чехова, «На дне» Максима Горького, «Вишневый сад» А.П. Чехова. Первые три спектакля были показаны уже в гастрольной немецкой поездке 1906 г.
- 162 Гастроли Третьей студии в Германии состоялись в первой половине августа 1923 г. В гастрольную афишу входили четыре спектакля, три из которых ставил Е.Б. Вахтангов

(«Принцесса Турандот» К. Гоцци, «Свадьба» А.П. Чехова, «Чудо святого Антония» М. Метерлинка) и один – Б.Е. Захава («Правда – хорошо, а счастье лучше» А.Н. Островского).

- 163 Гастроли ГОСЕТа под руководством А.М. Грановского в Германии прошли в апреле, а затем сентябре–октябре 1928 г. В гастрольный репертуар вошли пять спектаклей: «200 000» по Шолом-Алейхему, «Колдунья» А. Гольфадена, «Путешествие Вениамина III» по Менделееву, «Трудадек» по фарсу Ж. Ромена, «Ночь на старом рынке» И.–Л. Переца.

9

- 164 *Berliner Tageblatt* («Берлинер тагеблатт», «Берлинский ежедневник») – немецкая ежедневная либеральная газета (1872–1939).
- 165 *Die Rote Fahne* («Роте Фане», «Красное знамя») – немецкая газета, печатный орган Коммунистической партии Германии, учрежденный К. Либкнехтом и Р. Люксембург. Выходила с 9 ноября 1918 г.
- 166 *Третьяков Сергей Михайлович* (1892–1937) – поэт-футурист, переводчик, драматург. Стихотворение «Рычи, Китай!» написал во время пребывания в 1924 г. в Пекине, где он читал в Пекинском университете лекции по русской литературе. Позже было передано в антиколониальную пьесу, поставленную в ГостИМе в 1926 г.
- 167 Декорации к спектаклю «Рычи, Китай!» были выполнены художником С.М. Ефименко (по плану В.Э. Мейерхольда).

10

- 168 *Ильинский Игорь Владимирович* (1901–1987) – актер театра и кино. В Театре Мейерхольда с 1920 г. Во время европейских гастролей ГостИМа был занят в «Лесе» (Аркашка Счастливец) и «Великодушном рогагоце» Ф. Кроммелинка (Брюно).
- 169 *Кузнецов Степан Леонидович* (1879–1932) – театральный актер. Играл в театре Соловцова (Киев, 1907–1908, затем 1912–1919, с перерывами), во МХАТе (1908–1910), Малом театре (с 1925 г.). Народный артист республики (1929).
- 170 Рецензию Альфреда Керра «Островский. “Лес”. Мейерхольд. Театр на Штреземаннштрассе» (*Berliner Tageblatt*. 1930. 10. Apr.) в рус. пер. см.: «Даешь Европу, Мейерхольд!»... С. 666–668.
- 171 Рецензию Герберта Йеринга «Мейерхольд на Штреземанншев. трассе. “Лес”» (*Berliner Börsen Courier*. 1930. 10. Apr.) в рус. пер. см.: «Даешь Европу, Мейерхольд!»... С. 669–670.

11

- 172 *Всеволодион* – по созвучию с Наполеоном. Намек за завоевательские склонности режиссера.
- 173 Строки из чернового варианта стихотворения А.С. Пушкина «Два чувства дивно близки нам...».
- 174 *Дан (наст. фам. Гурвич) Федор Ильич* (1871–1947) – крупнейший политический деятель меньшевиков. Издавал в Берлине меньшевистскую газету «Социалистический вестник».
- 175 *Доманевская Ольга Осиповна (Иосифовна)* (1885–1974) – журналист, издатель. Эмигрировала в Германию в начале 1920-х гг. С 1928 г. публиковала в берлинской газете «Социалистический вестник» статьи по вопросам текущей политики, экономики, статистики. Печаталась также под псевдонимом З. Эбер. О.О. Доманевская, как и другие члены меньшевистской партии в Берлине, часто печатала статьи в немецких социал-демократических изданиях.

- 176 Рецензент, по-видимому, ошибся, имея в виду «Горячее сердце» А.Н. Островского во МХАТе, поставленное К.С. Станиславским в 1926 г., позже «Леса» Мейерхольда.
- 177 Возможно, речь идет о постановке Ф.Ф. Комиссаржевским «Не было ни гроша, да вдруг алтын» в театре К.Н. Незлобина в 1910 г.
- 178 «Женитьба Бальзаминова» А.Н. Островского.
- 179 Строки из романа в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин», касающиеся уклада жизни семьи Лариных.
- 180 *Рыбаков Николай Хрисанфович* (1811–1876) – известный драматический актер. Имеется в виду реплика трагика Геннадия Несчастливцева во втором явлении второго действия комедии «Лес» А.Н. Островского: «В последний раз в Лебедяни играл я Велазария, сам Николай Хрисанфыч Рыбаков смотрел. Кончил я последнюю сцену, выхожу за кулисы, Николай Рыбаков тут. Положил он мне так руку на плечо...»
- 181 *Мартынов Александр Евстафьевич* (1816–1860) – драматический актер. С 1836 г. первый комический актер Александринского театра. Отличался способностью через внешний комизм роли передать внутреннее трагическое состояние своего персонажа, так называемого «маленького человека».
- 182 Роль помещицы Раисы Павловны Гурмыжской в гастрольной поездке играла Н.И. Твердынская.
- 183 Исполнителем роли купца Восмибратова был К.А. Башкатов.
- 184 Роль сына купца Восмибратова, Петра, был сыграна Ф.В. Блажевичем.
- 185 Трагика Геннадия Демьяныча Несчастливцева исполнял актер М.Г. Мухин.
- 186 Роль Карпа играл С.И. Мартинсон.
- 187 В роли Улиты была занята В.Ф. Ремизова.
- 188 В газетном тексте: Рейх.
- 189 *Палленберг (Pallenberg) Макс* (1877–1934) – австрийский актер. В 1914 г. приглашен М. Рейнхардтом в Немецкий театр. Работал с Э. Пискактором. Наблюдение о сходстве игры И.В. Ильинского в роли Аркашки с игрой М. Палленберга было сделано несколькими немецкими критиками. Так, Г. Йеринг писал: «...комик Игорь Ильинский, клоун, Арлекин, очень свободный и в то же время очень точный, маленький чертик, напоминающий Палленберга, но не такой пронизательный, не такой естественный, не такой гениальный (но зато более точный)» («Даешь Европу, Мейерхольд!»... С. 669). Ш. Фингал также отмечал: «Игорь Ильинский – это Чаплин плюс Палленберг, поделенные на Джорджа Александера» (Там же. С. 670).

- 190 Ю.В. Офросимов ошибался. Премьера «Великодушного рогоносца» в Москве состоялась 25 апреля 1922 г.

- 191 Пьеса немецкого поэта-экспрессиониста и драматурга Вальтера Газенклевера (1890–1940) «Ein besserer Herr» (1926) была вольно переведена на русский язык А.Н. Толстым под названием «Делец».
- 192 Перевод «Великодушного рогоносца» был сделан И.А. Аксеновым.
- 193 И.В. Ильинский играл в «Великодушном рогоносце» с премьерного спектакля роль Брюно.

- 194 З.Н. Райх после ухода М.И. Бабановой из ГосТИМа исполняла в трагифарсе Ф. Кром-мелинка главную женскую роль Стеллы.
- 195 *Зайчиков Василий Федорович* (1888–1947) – актер театра и кино. В Театре Мейерхольда с 1920 г. В «Великодушном рогоносце» с премьерного спектакля играл роль Эстрию.

15

- 196 В 1930 г. в берлинском журнале «Наш век» под псевдонимом Э. печаталась Наталья Давыдова (сообщено Л.В. Спроге).
- 197 Мейерхольдовский доклад состоялся в театре Шиффбауэрдамм вечером 18 апреля. Текст доклада, очевидно, не сохранился, но остались черновые записи на русском и немецком языках. Опубл. в рус. пер.: «Даешь Европу, Мейерхольд!»... С. 696–698.
- 198 *Kerr (Kerr) Альфред* (1867–1948) – один из наиболее авторитетных германских критиков 1920–1930-х гг. С 1919 по 1933 г. работал в «Берлинер Тагеблатт», заведовал в этой газете отделом культуры. Написал рецензии на спектакли ГосТИМа «Ревизор», «Лес», «Великодушный рогоносец» (см.: «Даешь Европу, Мейерхольд!»... С. 646–648, 666–668, 680–681). А. Керр «не понял, не оценил Мейерхольда, обнаружив в статьях о “Ревизоре” и “Лесе” в “Берлинер Тагеблатт” лишь артистизм своего монтажно-эссеистского мышления и свой эстетический консерватизм» (*Колязин В.Ф.* Таиров, Мейерхольд и Германия... С. 119). От мнения А. Керра в значительной степени зависела оценка берлинских гастролей ГосТИМа. З.Н. Райх вспоминала о «короле критиков» Берлина: «Керр написал плохо, мало сказать плохо, похабно, зло, с издевкой. Однако в вышедших в один день приблизительно 30 рецензиях процент хороших был выше плохих, но все было, конечно, в рецензии Керра. <...> Успех был сорван, смят, пресса с ориентировкой на Керра кричала об опоздании Мейерхольда в Берлин и прямо писала, что Грановский, Таиров и Пискатор и многие другие “обокрали” Мейерхольда и раньше все показали Берлину.

Модный, буржуазный Берлин, которому Межрабпом в Интимном театрике на Stresemannstrasse хотел представить Мейерхольда, – и не стал ходить, слушаясь своего короля критиков Керра» («Даешь Европу, Мейерхольд!»... С. 705).

- 199 *...пластика не глупо дункановского пошиба...* – Мейерхольд противопоставлял в докладе «свободный танец» А. Дункан и биомеханику. *Дункан Айседора* (1878–1927) – американская танцовщица, создательница особого направления в движении «свободного танца». Восторженное увлечение Мейерхольда «освобождением тела», следованием античным образцам Дункан в предреволюционные годы сменилось резко отрицательной характеристикой ее творчества в начале 1920-х гг. Выступления Дункан Мейерхольд критиковал неоднократно, в частности на диспутах «Нужен ли Большой театр?» (10 ноября 1921 г.) и «Искусство, взиращающее на современность» (Политехнический музей, 11 ноября 1921 г.), на которых он дал оценку танцам Дункан как никому не нужным и абсолютно устаревшим (Театральная Москва. 1921. 18–20 ноября. № 8. С. 5). В выступлении на диспуте о «Великодушном рогоносце» 15 мая 1922 г. Мейерхольд говорил о желании танцовщицы «во что бы то ни стало показать свое обнаженное тело. Жестикуляция ее была неорганизованна, случайна, слащава и совершенно не совпадала с тем содержанием, которое она пыталась насильственно ввести в свой танец. <...> искусство это нездоровое, <...> с искусством этим надо бороться как со злом, надо оберегать молодежь нашу от увлечения и босоножи-

ем, и пластическим кривлянием. <...> Демонстрируя выращенные в хореографических теплицах образцы, мы показываем публике вред такого искусства, как танцы Дункан, Чернецкой, Голейзовского, Элирова и прочих. Вскрыть растлевающее влияние этих танцклассов поможет рабочим наш Всеобуч: спортивные группы, работающие над оздоровлением тела человека, покажут нам зародыши того нового искусства, к которому стремимся и мы. Мы строим наш театр на основах той самой физкультуры, которая положена в основу трудового жеста. Я убежден, что когда спортивные кружки будут разрастаться, тогда этим хореографическим школам места не будет. Красный стадион вытеснит то нездоровое, что культивируется в школах пластики и босоножья» (*Мейерхольд В.Э.* Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2. С. 45–46).

- 200 *Гропиус (Gropius) Вальтер Адольф Георг* (1883–1969) – немецкий архитектор, теоретик функционализма, создатель Баухауса. Автор проекта «тотального театра», оказавшего влияние на архитектурные планы строительства нового здания ГосТИМа (см. подробнее: *Колязин В.Ф.* Таиров, Мейерхольд и Германия... С. 115–133).

В. Гропиус присутствовал на докладе Мейерхольда 18 апреля, отозвался на него письмом, в котором, в частности, отметил, что «несмотря на плоскую высокомерную критику, которую Вы здесь встретили, Ваше влияние будет сильно ощутимо» (*Колязин В.Ф.* Таиров, Мейерхольд и Германия... С. 128).

- 201 *Таут (Taut) Бруно Юлиус Флориан* (1880–1938) – немецкий архитектор, теоретик функционализма, близкий по взглядам В. Гропиусу.
- 202 *Злобин Зосима Павлович* (1901–1961) – драматический актер, хореограф, специально занимавшийся с актерами ГосТИМа биомеханическими упражнениями. В гастрольных спектаклях был также занят как актер (Земляника в «Ревизоре»).
- 203 *Шопен (Szopen) Фредерик* (1810–1849) – польский композитор и пианист. *Лист (Liszt) Ференц* (1811–1886) – венгерский композитор, пианист-виртуоз, дирижер. Оба композитора принадлежали к романтическому направлению в европейской музыке.
- 204 *Цирк Буша* – стационарный цирк в центре Берлина, основанный в 1895 г. До 1927 г. его владельцем был Пауль Буш.
- 205 *Берлинер Скала* – театрально-концертный зал на 1200 мест на Лютерштрассе, где выступало множество знаменитых актеров, певцов, кабареистов, комиков.
- 206 «*Винтергартен*» – берлинское варьете, основанное в конце XIX в.
- 207 Имеется в виду биомеханический этюд «Пощечина».
- 208 В опубликованных черновых записях Мейерхольда к докладу есть также вопросы слушателей на отдельном листке, написанные женской рукой на немецком языке (см.: «Дашь Европу, Мейерхольд!»... С. 698). Ни один вопрос из списка (а их всего 13) не совпал с приведенными журналистом в статье шестью вопросами.
- 209 *Хиндемит (Hindemith) Пауль* (1895–1963) – немецкий композитор, музыкальный теоретик, дирижер, исполнитель – скрипач и альтист.
- 210 *Шебалин Виссарион Яковлевич* (1902–1963) – советский композитор, педагог. Написал музыку к спектаклям ГосТИМа: «Командарм 2» (1929), «Баня» (1930); позже – «Последний решительный» (1931), «Вступление» (1933), «Дама с камелиями» (1934), «Каменный гость» (радиоспектакль и концертное исполнение) (1935–1937).
- 211 *Шостакович Дмитрий Дмитриевич* (1906–1975) – советский российский композитор, пианист, педагог и общественный деятель. Написал музыку к спектаклю ГосТИМа «Клоп» (1929).

- 212 Спектакль Э. Пискатора «§ 218» по пьесе немецкого драматурга Карла Креде, премьера состоялась в Вальнер-театре в марте 1930 г., незадолго до приезда ГосТИМа в Берлин. Параграф 218-й в веймарской конституции запрещал аборты.
- 213 *Холитшер (Holitscher) (Холичер, Голичер) Артур* (1869–1941) – немецкий писатель, публицист. В 1921 г. посетил Советскую Россию, свои впечатления от путешествия изложил в документальной прозе «Три месяца в Советской России», «Это случилось в Москве».
- 214 *Вигман (Wiegmann) Мари* (1886–1973) – немецкая танцовщица и хореограф. Ученица Э. Жака-Далькроза, Р. Лабана. Создатель (вместе с Р. Лабаном) «экспрессивного танца».
- 215 *Лабан (Laban) Рудольф фон* (1879–1958) – немецкий танцовщик, педагог, теоретик танца.
- 216 В публикации В.Ф. Колязина приведены «Ответы Вс.Э. Мейерхольда на анкету берлинской газеты о театре, гастролях ГосТИМа в Берлине» (автограф и машинопись с авторской правкой на русском и немецком языках), датированные апрелем 1930 г. Публикатору не удалось установить, для какой газеты готовился этот текст и был ли он опубликован. Обращает на себя внимание то, что в первой части «Ответов» идут рассуждения Мейерхольда о биомеханике, по формулировкам близкие к обзору доклада в газете «Руль».
- 217 *Московские газеты сообщают, что успех Мейерхольда в Берлине совершенно исключительный, сопровождаемый «бурными овациями»...* – Советская пресса действительно сообщала об успехе немецких гастролей. К примеру, «Вечерняя Москва» писала: «Берлин, 2. Мейерхольдовская постановка “Ревизора” в Берлине вызывает самые горячие похвалы. Зрители, среди которых было много выдающихся представителей художественного и артистического мира, встретили премьеру бурными, многократно повторяющимися овациями. Отзывы прессы также исключительно благоприятны» ([Б.л.] Успех «Ревизора» в берлинском театре // Вечерняя Москва. 1930. № 76. 3 апр.).

Основным автором заметок о гастролях театра Мейерхольда в «Рабисе», «Вечерней Москве», «Литературной газете», «Советском театре» и др. изданиях был Н.К. Мологин, актер ГосТИМа (некоторые из публикаций он подписывал псевдонимом Актер). См.: *Мологин Н.* Крепим международную связь // Рабис. 1930. № 20. С. 9; № 32–33. С. 8. А также: *Богомазов С.* Советский актер за границей // Вечерняя Москва. 1930. № 187. 13 авг. С. 3; *Розенцвейг Б.* В цель или мимо: (О гастролях театра Мейерхольда в Германии) // Советский театр. 1930. № 5–6. С. 34–35; *Н.М. [Мологин Н.]* В цель // Советский театр. 1930. № 11–12. С. 44–45.

На выпад газеты «Руль» Н.К. Мологин ответил следующее: «...несмотря на невероятно скверные условия и вопреки этим условиям, – овации и после “Ревизора”, и после “Рычи, Китая!” были такие, что даже враждебно настроенная пресса, даже гаденький белогвардейский “Руль” не смогли обойти молчанием гастролы советского театра.

Десятки больших “подвалов” о гастролях (по каждой пьесе около 30), десятки мелких рецензий, фото, карикатур, рисунков заполнили буквально все газеты Берлина. Знаменитый критик крупнейшей буржуазной газеты “Берлинер Тагесблатт” Альфред Керр с высоты своего снобизма поругивал Мейерхольда, а большинство других критиков расхваливали с разных точек зрения; были и такие, которые писали явно погромные статьи с предложением запретить “бесчестную большевистскую агитацию”;

“Руль”, конечно, остервенело ругался последними словами, понося и нас, и тех, по выражению “Руля”, “большевиствующих снобов”, которые нам аплодировали.

В итге первых двух недель гастролей необходимо констатировать: 1) совершенно определенный успех у публики (после “Ревизора” – 17 вызовов, после “Рычи, Китая!” – 17 вызовов, после “Леса” – 18 вызовов и т.д.); 2) неудавшаяся попытка враждебных обструкций в виде свиста, ликвидируемых овациями публики; 3) бешеную кампанию против нас “Руля” и некоторых немецких газет; 4) небывалую в истории немецкого театра по обилию и остроте прессы.

Для актеров мы сыграли ночной спектакль “Лес” (впервые пришлось играть, не разгримировавшись, подряд два спектакля). И здесь мы видели, как актерская аудитория не только благодарно принимала, но и восхищенно приветствовала русский советский театр, такой далекий, такой недоступный для немецкой богемы. После спектакля слезы восторга, поцелуи виднейших актеров и приветствия, приветствия без конца – эти сцены больше, чем пресса говорят о значении нашего советского театра» (*Молодин Н. Крепим международную связь...*)

16

- 218 Речь идет о «Вальнертеатре» («Wallner-Theater»), в котором ГостТИМ трижды сыграл «Рычи, Китай!» (23–25 апреля) и дважды «Командарма 2» И.Л. Сельвинского (26–27 апреля). Все пять представлений были даны для рабочего зрителя.
- 219 Спектакль «Командарм 2» по пьесе И.Л. Сельвинского (режиссер В.Э. Мейерхольд, художник С.Е. Вахтангов по плану Мейерхольда, композитор В.Я. Шебалин). Премьера состоялась 24 июля 1929 г. в Харькове.
- Сельвинский Илья Львович* (1899–1968) – поэт, драматург. В 1926–1930 гг. лидер литературной группы конструктивистов.
- 220 *Цветаева Марина Ивановна* (1892–1941) – поэт, переводчик, прозаик. Принимала активное участие в издании журнала «Версты» (1926–1928).
- 221 *Святополк-Мирский Дмитрий Петрович, кн.* (1890–1939) – литературовед, литературный критик, публицист. Участник Евразийского движения. В 1926–1929 гг. – соучредитель и соредактор крупного евразийского журнала «Версты» (1926–1928). В первом номере журнала «Версты» были опубликованы пять стихотворений И.Л. Сельвинского из различных сборников.
- 222 *Троцкий Лев Давидович (Бронштейн Лейба Давидович)* (1879–1940) – революционный деятель, теоретик марксизма, идеолог одного из его течений – троцкизма. Говоря о сатире на Троцкого в пьесе Сельвинского, рецензент, по-видимому, имеет в виду деятельность Троцкого как наркомвоенмора и предреввоенсовета и как одного из организаторов Красной Армии.
- 223 *Йесснер (Jessner) Леопольд* (1878–1945) – театральный и кинорежиссер, экспрессионист. Один из теоретиков и практиков немецкого «политического театра». Создатель так называемых лестниц Йесснера: системы разноуровневых игровых площадок, платформ, соединенных между собой лестницами. Лестницы в спектаклях Йесснера выполняли не только функциональную (конструктивную), но и экспрессивную, метафорически-образную роль.
- 224 «*Аполлон*» – русский иллюстрированный ежемесячный журнал по вопросам литературы и искусства, издававшийся в Петербурге с 1909 по 1917 г.

- 225 *Деспотули Владимир Михайлович (псевд. Влад. Д.)* (1895–1977) – журналист, редактор. В 1916–1919 гг. был в Персии и Грузии. Личный адъютант генерала Н.Н. Баратова на турецком фронте. Сотрудник бакинской газеты «Единая Россия» и выходившей в разных городах Юга России газеты «Великая Россия». Из Константинополя выехал в Прагу, оттуда в Берлин. Возглавлял Клуб русских писателей и журналистов на Прачерплатц (1923). Обозреватель берлинской газеты «Руль», печатался в берлинском журнале «Наш век» и в парижском журнале «Иллюстрированная Россия». Сотрудник рижской газеты «Вечернее время» и варшавской «Молвы». Во время Второй мировой войны редактировал также пронацистские издания оккупированных областей СССР. После взятия советской армией Берлина был арестован. Одиннадцать лет провел в советских тюрьмах и лагерях. В 1955 г. возвратился в Берлин. Преподавал русский язык.
- 226 *Союз сценических деятелей* был образован в Берлине в 1920 г., при нем существовала биржа труда. В 1921–1923 гг. Союз сценических деятелей издал 17 номеров специализированного журнала «Театр и жизнь». В деятельности Союза, в частности, входила организация театральных вечеров, концертов, диспутов.
- 227 *...о происшедшем еще в 1907 году разрыве между Мейерхольдом и Комиссаржевской.* – В мае 1906 г. В.Ф. Комиссаржевская приглашает Мейерхольда в свой театр. В течение полутора сезонов Мейерхольд ставит 14 спектаклей. Однако после успеха «Победы смерти» Ф.А. Сологуба Комиссаржевская в письме от 8 ноября 1907 г. предлагает режиссеру оставить театр. Причин для этого было несколько, и прежде всего личная неудовлетворенность актрисы от ролей, предложенных ей Мейерхольдом; ощущение отхода от принципов символистского театра. На письмо Комиссаржевской Мейерхольд ответил обращением к театральному третейскому суду, считая эту отставку несправедливой. Однако третейский суд встал на сторону актрисы. Уход Мейерхольда произошёл весной 1908 г. (во время гастрольной поездки театра).
- 228 *«Дом интермедий»* (октябрь 1910 – январь 1911) – один из первых петербургских театров-кабаре, в художественный совет которого входили Мейерхольд, Н.Н. Сапунов, М.А. Кузмин и др. Представления давались в зале с накрытыми столиками. Мейерхольд поставил в «Доме интермедий» 12 октября 1910 г. пантомиму на музыку П. Донаньи «Шарф Коломбины» (художник Н.Н. Сапунов) и 3 декабря «Обращенного принца» Е.А. Зноско-Боровского (художник С.Ю. Судейкин).
- 229 *...устремление в мир Гофмана...* – Речь идет о театральной теории и практике Мейерхольда 1910-х гг., во многом опиравшейся на театральные взгляды немецкого писателя-романтика Э.-Т.-А. Гофмана. См., в частности, статью «Балаган» в сборнике Мейерхольда «О Театре» (СПб., 1913). В начале 1910-х гг. Мейерхольд взял в качестве псевдонима имя Доктора Дапертутто, персонажа гофмановской новеллы «Приключение в новогоднюю ночь». В спектакле «Ревизор» многие театральные критики 1920-х гг. видели превращение Гоголя в Гофмана.
- 230 *«Театральный Октябрь»* – объединение левых театров: театральная программа, сформулированная В.Э. Мейерхольдом осенью 1920 г.
- 231 *Рабинович-Раскатов М.Б.* – актер театра и кино. Входил в правление Союза сценических деятелей в Германии. В 1924–1932 гг. играл в русских труппах Берлина, в 1932 г. в Париже (см. *Янгиров Р.* Хроника кинематографической жизни русского Зарубежья: В 2 т. М., 2010. Т. 1. С. 199, 203, 240, 410; Т. 2. С. 17).

- 232 По-видимому, именно это выступление Г.А. Ландау стало основой его статьи «Судьба Мейерхольда», опубликованной позже, во время гастролей ГосТИМа в Париже, в газете «Россия и славянство».
- 233 Павлов – неустановленное лицо.
- 234 Пешковский – неустановленное лицо.
- 235 Эттингон – неустановленное лицо.
- 236 Мурский Александр Александрович (1869–1943) – актер, ассистент кинорежиссера. Родился в г. Бердянск в семье раввина. С шестнадцати лет играл на провинциальной сцене. В предреволюционные годы входил в труппу петербургского театра Л.Б. Яворской. Эмигрировал в Германию. Играл в русских труппах Берлина. Снимался во множестве фильмов русских и немецких режиссеров. Председатель Союза сценических деятелей в Германии. В 1930 г. Союз отметил 45-летие сценической деятельности А.А. Мурского. Последние годы своей жизни Мурский провел во Франции. В 1939 г. входил в инициативную группу по созданию Союза русских деятелей театра и кино во Франции (см. Янгиров Р. Указ. соч. Т. 2. С. 18, 432, 456).
- 237 Кадиш Михаил Павлович (1886–1962) – юрист, переводчик, журналист, фотограф, общественный деятель, масон. Окончил юридический факультет Московского университета. Адвокат, специализировался на уголовной защите. Занимался переводами (в частности, автор первых переводов А. Стриндберга). В 1921 г. эмигрировал в Германию. Работал в качестве журналиста в русских периодических изданиях и оказывал юридическую помощь своим соотечественникам. Секретарь правления «Русского клуба» в Берлине (1921). Член правлений Общества помощи русским гражданам в Берлине (1923–1924), Союза русских журналистов и писателей в Берлине (1925–1930), Союза русской присяжной адвокатуры в Германии. В 1935 г. переехал в Париж.

18

- 238 *Молодцы переулка Чубарова...* – см. коммент. 116.

19

- 239 Гастроли ГосТИМа проходили в только что отремонтированном здании театра Монпарнас – Компании Г. Бати (ул. Гэте, 31). Театр был построен в 1868 г. архитектором Ш. Пенье. С 1930 по 1943 г. в этом здании находилась труппа Г. Бати. Улица Гэте – одно из старинных театральных мест Парижа на левом берегу Сены, относится к кварталу Монпарнас, центру художественной парижской жизни 1920–1930-х гг. На ул. Гэтэ в 1930 г. существовало несколько небольших театров, мюзик-холлов, кинотеатров.

20

- 240 Так в тексте.

21

- 241 *...переделку Достоевского, Диккенса, Толстого!* – Речь идет о постановках МХТ по прозе Ф.М. Достоевского («Братья Карамазовы», 1910; «Николай Ставрогин», 1913) и Л.Н. Толстого («Воскресение», 1930), Первой студии по прозе Ч. Диккенса («Сверчок на печи», 1914).

- 242 *Трубецкой Паоло (Павел Петрович)* (1866–1938) – скульптор и художник, работавший в Италии, США, Англии, России и Франции.
- 243 *Донателло (Donatello, полное имя Донато ди Никколо ди Бетто Барди)* (ок. 1386 – 1466) – итальянский скульптор эпохи Возрождения.
- 244 «*Немая из Портичи*» без всяких театральных приемов и трюков бросила в революцию бельгийскую молодежь. – «Немая из Портичи» (1828) – французская опера в 5 актах. Музыка Д. Обера. Либретто Ж. Делавиня, Э. Скриба. Постановка этой оперы в брюссельском Театре де ля Монне 25 августа 1830 г. послужила причиной беспорядков, которые стали началом бельгийской революции и привели в итоге к независимости страны и образованию нового государства – Бельгии.
- 245 *Дзержинский Феликс Эдмундович* (1877–1926) – революционер, советский партийный и государственный деятель. Председатель ВЧК по борьбе с саботажем и контрреволюцией с 1917 г. Оставался на этом посту до преобразования в ГПУ в 1922 г., председатель ГПУ (ОГПУ) в 1922–1923 гг.
- 246 *Менжинский Вячеслав Рудольфович* (1874–1934) – советский партийный и государственный деятель. После смерти Ф.Э. Дзержинского в 1926 г. стал председателем ОГПУ. Один из организаторов массовых репрессий.
- 247 *Кун (Кип) Бела* (1886–1939) – деятель венгерского и международного рабочего движения, журналист. Председатель Крымского ревкома после установления в Крыму советской власти в 1920 г. На этом посту известен как организатор и активный участник массовых казней.

- 248 Гастроли московского Камерного театра в Париже проходили с 20 мая по 1 июня 1930 г. в театре «Пигаль».
- 249 *Ротшильд (Rothschild) Анри де, барон* (1872–1947) – финансист, меценат, по чьей инициативе было осуществлено техническое переоснащение театра Пигаль.
- 250 В помощь Мейерхольду для организации гастролей ГосТИМа был создан Комитет содействия, или Почетный комитет, который включал режиссеров Ф. Жемье, весь Картель (Л. Жуве, Г. Бати, Ж. Питоев, Ш. Дюллен), американского мецената С. Росса. О позиции Л. Жуве, Г. Бати и Ш. Дюллена см. подробнее: Мейерхольд и Франция / Публ. и вступ. статья О.Н. Купцовой // Мнемозина. 2009. С. 745–751, 759–763, 765.

Стоит отметить особую точку зрения Ж. Питоева. Питоев не причислял себя к политической русской эмиграции, сторонился ее, существовал от нее изолированно и, наоборот, консолидировался с французскими театральными деятелями (в этом смысле вступление его в Картель вместе с Бати, Жуве, Дюлленом очень показательно). Питоев не разделял восторженного отношения Жуве, Дюллена к Мейерхольду, но и не шел поперек общего решения Картеля поддержать Мейерхольда, предоставив ему, в частности, помещение для гастролей. По вопросу о гоголевском спектакле Питоев присоединился к сторонникам неприкосновенности драматургии: «Эволюция преобразовывает, революция ломает. Так, к примеру, Мейерхольд полностью порывает с прошлым, со всеми лучшими достижениями русского искусства в спектаклях, поставленных по пьесам Гоголя. Его постановки производят впечатление искусственного фейерверка, что отвечает сегодняшней ситуации. Но завтра Мейерхольда наверняка

забудут и начнут ставить Гоголя как прежде, подчиняя новые постановки требованиям естественной эволюции» (*Питоев Ж.* Прогресс и традиция в театре // *Courrier musical et théâtral.* 1931. N 13. 1 juin. Цит. по: Театр Жоржа Питоева: Статьи. Выступления. Интервью. Письма / Сост. Н. Жире; пер. с фр. Н. Поповой и И. Попова. М., 2005. С. 135). Возможно, что Питоев даже не видел спектаклей Мейерхольда во время парижских гастролей (отсюда его ошибка, он говорит о *спектаклях* по Гоголю).

- 251 *Мидинетка* (от фр. *midinette*) – продавщица. В переносном значении – молодая девушка или женщина, наивная и сентиментальная, мечтающая стать светской дамой.
- 252 Характерна оговорка автора. Андрей Седых называет пьесу Ф. Кроммелинка «Великолепный рогоносец» («*Le coci magnifique*»), а не так, как это было предложено в переводе И.А. Аксенова, – «Великодушный рогоносец». По всей видимости, Андрей Седых знал об этом спектакле Мейерхольда лишь по французской прессе. Из этой статьи также следует, что о замене «Рогоносца» было объявлено в самый последний момент.
- 253 Андрей Седых имел в виду, вероятно, спектакль «Ревизор» рижского Театра русской драмы режиссера И.Ф. Шмидта (премьеры 11 сентября 1926 г.). Декорации С.Н. Антонова. Костюмы Ю.Г. Рыковского. (См.: Пятнадцать лет русского театра в Латвии: 1921–1936. Рига, 1936. С. 10; Стодесятилетие русского театра в Риге посвящается / Автор З. Сегаль, составитель хроники Т. Власова. Рига, 1994. С. 61.) (Сведения сообщены Н.И. Шром.)

24

- 254 *Темерин (наст. фам. Пелевин) Алексей Алексеевич* (1889–1977) – актер театра и кино, театральный фотограф. В театре Мейерхольда с 1921 г. В 1931 г. перешел в Реалистический театр. Вернулся в ГосТИМ в 1934 г. и находился в труппе театра вплоть до его закрытия.
- 255 *Арди Николай Иванович* (1834/1837–1890) – драматический актер, певец. С 1872 по 1890 г. играл в Александринском театре.
- 256 *Садовская Ольга Осиповна* (1849–1919) – актриса Малого театра, специализировавшаяся на ролях комических старух. Впервые сыграла Улиту («Лес» А.Н. Островского) в Артистическом кружке в 1873 г., на сцене Малого театра исполняла эту роль с 1895 г.

25

- 257 *Довгалецкий Валериан Савельевич (Самуилович)* (1885–1934) – полномочный представитель СССР во Франции (во время своих парижских поездок 1928 и 1930 гг. Мейерхольд и Райх были дружны с семьей Довгалецких).
- 258 *Strowsk Fortunat.* Le Théâtre d'Etat Meyerhold de Moscou. «Le Revisor» // Paris-midi. 1930. 27 juin [Стровск Фортунат. Московский государственный театр Мейерхольда. «Ревизор» // Пари-миди. 1930. 27 июня].

26

- 259 *Подобно «человеку, который смеется» Гюго...* – Ю.А. Сазонова сравнивает В.В. Маяковского с Гуинпленом, главным персонажем романа В. Гюго «Человек, который смеется».
- 260 *Зоценко Михаил Михайлович* (1890–1958) – советский прозаик.
- 261 *Козаков Михаил Эммануилович* (1897–1954) – советский прозаик и драматург. О творчестве М.Э. Козакова более подробно см.: *Сазонова Ю.* Михаил Козаков // *Современные записки.* 1930. [Вып.] 42. С. 501–507.

262 *Катаев Валентин Петрович* (1897–1986) – советский прозаик, драматург, поэт, мемуарист.

263 *Леонов Леонид Максимович* (1899–1984) – советский прозаик, драматург.

264 *«И век последний, ужасней всех / Увидим и вы, и я. / Все небо скроет гнусный грех, / На всех устах застынет смех, / Тоска небытия...»* – строки из стихотворения А.А. Блока «Голос из хора», датированного 6 июня 1910 – 27 февраля 1914 г. (сборник «Стихотворения. Книга третья», цикл «Страшный мир»).

265 *«Иди, мой князь, во храм, / Яви себя в народе, / А я пойду отдам / Последний долг природе»*. – Неточное цитирование реплики Офелии (д. 5, явл. последнее) перевода-переделки А.П. Сумарокова «Гамлет» (1748): «Ступай, мой Князь, во храм, яви себя в народе / А я пойду отдать последний долг природе».

Ю.Л. Сазонова обращается к этому примеру, возможно, вспоминая статью В.С. Соловьева «Жизненная драма Платона», в которой автором и была допущена неточность в цитировании: «А разве была какая-нибудь внутренняя необходимость Гамлету так сильно верить в пережитый высшим сознанием человеческим закон родового быта?»

Но, во-вторых, и допустивши в Гамлете случайную силу этого исторически пережитого, мы видим, что трагедии все-таки не вышло бы, если бы Гамлет прямо исполнил свой мнимый долг, убив злодея-узурпатора и заняв по праву свой престол.

Тогда ему оставалось только, как в переделке Сумарокова, жениться на Офелии, и представление, вместо величавой отходной Фортинбраса, оканчивалось бы нежными словами Офелии:

Иди, мой князь, во храм, Яви себя в народе, А я пойду отдам Последний долг природе!* (*Разумеется, посещение родительской могилы)» (*Соловьев В.С. Жизненная драма Платона // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 181–182.*)

266 *«Жизнь за царя»* («Иван Сусанин») (1836) – опера М.И. Глинки в 4 частях с эпилогом. Служила примером монархического верноподданнического искусства.

267 Ю.Л. Сазонова перечисляет писателей, покончивших с собой с 1925 по 1930 г. С.А. Есенин 28 декабря 1925 г. повесился в ленинградской гостинице «Англетер». *Андрей Соболев* (наст. *Собель Юлий Михайлович* (*Израиль Моисеевич*)) 7 июня 1926 г. застрелился на Тверском бульваре около памятника Пушкину. *В.В. Маяковский* застрелился в своей московской квартире 14 апреля 1930 г.

268 *И нынешние Коллонтай, внезапно лишившись своих Дыбенков...* – Коллонтай Александра Михайловна (урожд. Домонтович) (1872–1952) – революционерка, государственный и политический деятель. Чрезвычайный и полномочный посол СССР в Норвегии, Мексике, Швеции (1923–1945). Автор концепции «новой женщины». Гражданская жена П.Е. Дыбенко. Дыбенко Павел Ефимович (1889–1938) – революционер, советский военный и политический деятель.

Открытый и бурный роман дворянки и дочери генерала просвещенной А.М. Коллонтай и полуграмотного вождя балтийских матросов П.Е. Дыбенко (к тому же при значительной разнице в возрасте – Дыбенко был моложе Коллонтай на 17 лет) стал в начале 1920-х гг. символом революционной «свободной любви».

269 *...подобно знаменитым «ширмам» Гордона Крэга...* – Крэг (Craig) Эдвард Гордон (1872–1966) – английский актер, режиссер, театральный художник, теоретик театра, близкий идеям театрального символизма. Среди множества театральных идей, сформулирован-

ных теоретически и опробованных на практике Крэгом, была идея реформы сценического пространства. Крэг хотел вернуть сцене объем, трехмерность, «архитектурность», при этом предлагал создавать не жизнеподобную, но метафорическую, условную декорацию. С 1907 г. он начал использовать ширмы: легкие передвигающиеся конструкции, с помощью которых возможно было производить быстрые пространственные трансформации. Ширмы («кинетическая система» Крэга) позволяли решить проблему действительности, динамичности спектакля. Самый известный пример попытки режиссерского использования ширм Крэгом – «Гамлет», поставленный в 1911 г. в МХТ.

27

- 270 Речь идет о документальном фильме «У людоедов» (*Chez les mangeurs d'hommes*), 1928), режиссер Андре-Поль Антуан (André-Paul Antoine) и Робер Люжон (Robert Lugeon).
- 271 *Гольдони (Goldoni) Карло (1707–1793)* – итальянский (венецианский) драматург и либреттист.

28

- 272 *Писарев Модест Иванович (1844–1905)* – выдающийся русский актер провинциальной и императорской сцены. Роль Несчастливцева в «Лесе» была творческой вершиной М.И. Писарева: «...он играл не просто донкихотствующего чудака, хотя, быть может, и трогательного, но, в сущности, недалекого и ограниченного, и не просто рыцаря провинциальной актерской богемы, типичного представителя вымиравшего племени ходульных провинциальных “трагиков” (“нынче оралы-то не в моде”, – говорит Счастливец), но выдающегося, значительного человека» (*Морозов М.М. Модест Иванович Писарев // Морозов М.М. Шекспир, Бернс, Шоу. М., 1967. С. 99*). Весной 1880 г., по окончании спектакля «Лес» в Солодовниковском театре в Москве, по преданию, «за кулисы пришел взволнованный А.Н. Островский. “Что вы со мной сделали! Вы мне сердце разорвали. Это необыкновенно!” – сказал он Писареву» (Там же).

29

- 273 *...что на улице Веселья...* – Театр Монпарнас находился на рю де ля Гэте (*gaité, фр.* – веселье).
- 274 «*Балаганчик*» – спектакль Мейерхольда по «лирической драме» А.А. Блока в Театре на Офицерской (декабрь 1906 г.). Художник Н.Н. Сапунов.
- 275 «*Дон Жуан*» – спектакль Мейерхольда по комедии Ж.-Б. Мольера на сцене Александринского театра (1910). Художник А.Я. Головин.
- 276 Пьеса английского драматурга эпохи Возрождения Бена Джонсона «Вольпоне» (1606) была переделана австрийским писателем Стефаном Цвейгом (Zweig, 1881–1942) в 1926 г.
- 277 *Ромен (Romains) Жюль (наст. Фаригуль Луи Анри, 1885–1972)* – французский писатель. Переделка «Вольпоне» была осуществлена им в 1928 г.
- 278 *Кокто (Cocteau) Жан (1889–1963)* – поэт, драматург, художник, актер, театральный и кинорежиссер. «Антигона» Кокто (1922) – одноактная пьеса на основе античного мифа.
- 279 «Ромео и Джульетта» – балет Ж. Кокто (1924). Художник Ж. Гюго.
- 280 Зноско-Боровский обращается к теории «остранения» В.Б. Шкловского.
- 281 «*Деяния Иоанна Масона*» – мистическое произведение Иоанна Масона «Познание самого себя». В русском переводе И.П. Тургенева было издано Н.И. Новиковым в 1780 и 1783 гг.

- 282 См. рецензию С.М. Волконского «“Ревизор” Мейерхольда».
- 283 Е.А. Зноско-Боровский приводит слова персонажа «Развязки “Ревизора”» Петра Петровича, «человека большого света»: «“Ревизор” совсем не производит того впечатления, чтоб зритель после него освежился; напротив, вы, я думаю, сами знаете, что одни почувствовали бесплодное раздражение, другие даже озлобление, а вообще всяк унес какое-то тягостное чувство. Несмотря на все удовольствия, которое возбуждают ловко найденные сцены, на комическое даже положение многих лиц, на мастерскую даже обработку некоторых характеров, в итоге остается что-то эдакое... я вам даже объяснить не могу, – что-то чудовищно-мрачное, какой-то страх от беспорядков наших. Самое это появление жандарма, который, точно какой-то палач, является в дверях, это окаменение, которое наводит на всех его слова, возвещающие о приезде настоящего ревизора, который должен всех их истребить, стереть с лица земли, уничтожить в конец – все это как-то необъяснимо страшно! Признаюсь вам достоверно, à la lettre, на меня ни одна трагедия не производила такого печального, такого тягостного, такого безотрадного чувства. Так что я готов подозревать даже, не было ли у автора какого-нибудь особенного намерения произвести такое действие последней сценой своей комедии. Не может быть, чтобы это вышло так само собой» (*Гоголь Н.В. Развязка «Ревизора» // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. 4. С. 127–128*).
- 284 Слова персонажа Михал Михалча из второй редакции «Развязки “Ревизора”»: «Зачем вы всякой раз это позавяете и всякой раз хотите сатире навязать предметы, приличные трагедии?» (*Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. 4. С. 135*.)
- 285 «*Мнимый больной*» (1673) – комедия-балет в 3 актах Мольера и М.-А. Шарпантье.
- 286 *Бовари Эмма* – персонаж романа Г. Флобера «Госпожа Бовари» (1856).
- 287 «Гамлет» в постановке М. Рейнгардта впервые был показан в мае 1909 г. в Будапеште.
- 288 *...танец из «Шарфа Коломбины»...* – Пантомима «Шарф Коломбины» (по рассказу А. Шницлера, музыка Э. Донаньи, художник Н.Н. Сапунов), Дом интермедий, сезон 1910/1911. Режиссерская работа Мейерхольда была посвящена А.А. Блоку. Танцевальные номера были поставлены С.М. Надеждиным, В.И. Пресняковым для Коломбины–А.Ф. Гейнц и А.Р. Больмом для Коломбины–Е.А. Хованской.

Зноско-Боровский так описывал танец из «Шарфа Коломбины»: «Ветреная Коломбина, посватанная за Арлекина, проводит последний вечер с влюбленным в нее Пьеро; как прежде, она пытается обмануть его, уверяя, что любит его. Пьеро предлагает ей умереть вместе и, действительно, первый выпивает яд. Она не имеет силы следовать за ним и в ужасе убегает на свадебный бал, где ее уже ждут с нетерпением. Начинается бал, и во время старомодной кадрили, то тут, то там, в окнах, в дверях, появляется белый рукав Пьеро, танцы, то ускоряясь, то замедляясь, приобретают страшный характер кошмара, больше чем жизни, где кривляются странные гофмановские существа, под дирижерство большоголового капельмейстера, с высоты стула управляющего игрою четырех почти неправдоподобных музыкантов. <...> Вся фантастика, весь ирреальный ужас этих коротких сцен был передан с мучительной страстностью и напряжением, и двойственность между правдой и нарочитостью была проявлена с большой, сбивавшей с толку зрителя силой. В этой постановке незаменимым помощником Мейерхольду явился художник Н.Н. Сапунов, его сотрудник еще по первой студии, сумевший в гримах и костюмах воскресить весь фантастический мир Гофмана, к которому теперь устремлялась мечта Мейерхольда» (*Зноско-Боровский Е.А. Русский театр XX века... С. 311–312*).

- 289 ...*прием из «Балаганчика» или «Незнакомки»*. «Балаганчик» – см. коммент. 274. «Незнакомка» – третья пьеса «лирической трилогии» А.А. Блока. Вместе обе блоковских пьесы были объединены в спектакле, сыгранном актерами мейерхольдовской Студии в зале Тенишевского училища 7 апреля 1914 г. (сорежиссер Ю.М. Бонди). По-видимому, именно этот спектакль имеет в виду Зноско-Боровский.
- 290 *Иванов Вячеслав Иванович* (1866–1949) – русский поэт-символист, философ, переводчик, драматург, литературный критик, идейный вождь петербургских «младосимволистов». Автор теории «соборного театра», основанного на античной театральной модели. Мейерхольд испытал влияние идей и личности В.И. Иванова в петербургский период творчества (1906–1918).
- 291 *IV Международный театральный конгресс* проходил в Гамбурге с 12 по 20 июня 1930 г.
- 292 *Баб (Bab) Юлиус* (1880–1955) – немецкий театральный критик, театровед (представитель социологической школы), теоретик драмы, драматург.
- 293 *Преувеличенное представление о Хлестакове сразу превратит его в бравого военного в чинах («монодрама» наизнанку)*. – Теория «монодрамы», выдвинутая Н.Н. Евреиновым в 1908 г., предполагала акцентированно субъективный показ сценических событий, через восприятие одного или нескольких персонажей. В данном случае «монодрама наизнанку» означает, что не самоощущение Хлестакова, но представление чиновников о нем как о «значительном лице» материализовалось в театральный образ «бравого военного в чинах».
- 294 *«Карета святых даров»* – комедия П. Мериме, входившая в спектакль 1924 г. Студии им. Е.Б. Вахтангова «Комедии Мериме (из цикла “Театр Клары Газуль”». Режиссер А.Д. Попов. Художник И.И. Нивинский. Композитор Н.И. Сизов. Спектакль был показан в Париже во время гастролей Театра им. Вахтангова (июнь 1928 г.).
- 295 Вице-короля дона Андреаса де Риберу в спектакле «Карета святых даров» играл Р.Н. Симонов.
- 296 *Петрушка* (Петр Иванович Уксусов) – главный персонаж традиционного народного русского кукольного театра.
- 297 *Гиньоль* – французский ярмарочный кукольный театр перчаточного типа (как и русский петрушечный театр), возникший на рубеже XVIII – начала XIX в.
- 298 Неточное цитирование из «Предупреждения для тех, которые пожелали бы сыграть как следует “Ревизора”»: «Хотя это лицо фантазмагорическое, лицо, которое, как лживый, олицетворенный обман, унеслось, вместе с тройкой, бог весть куда, но тем не менее нужно, чтоб эта роль досталась лучшему актеру, какой ни есть, потому что она всех труднее» (*Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. 4. С. 118).
- 299 В этом моменте в разных рецензиях есть разночтения. Так, Андрей Седых в своей рецензии «Мейерхольд в Париже (от парижского корреспондента “Сегодня”» говорит о десяти, а не о семи, как Зноско-Боровский, дверях.
- 300 Зноско-Боровский сравнивает рисунок ролей Дон Жуана Ю.М. Юрьева в одноименном спектакле Александринского театра 1910 г. и Хлестакова С.А. Мартинсона в спектакле «Ревизор» ГосТИМа.

Зноско-Боровский ранее писал о «Дон Жуане»: «...главное, что больше всего поразило публику и что вызвало больше всего споров, был танцевальный ритм, который был придан всем действующим лицам. Актеры не были превращены в танцоров, и Сганарель, в сочном изображении Варламова, двигался как обыкновенно. Но боль-

шинству, и прежде всего Дон Жуану, которого исполнил с великолепным изяществом и красотой г. Юржев, один из самых декоративных артистов русского театра, была придана легкость, грация, воздушность и напевность походки и всех движений. Словно непрерывно позади персонажей звучала музыка Люлли, и они отражали ее в воздушных кадансах движений и слов, и зритель невольно вспоминал ту счастливую эпоху, когда все танцевало, когда Король-Солнце сам открывал нарядные балеты, заключающие представления. Единый ритм пронизывал весь спектакль, и каждая сцена давала несколько новую форму ему, и – то Пьеро взапуски носился, спасаясь от Дон Жуана, то в легкой карусели вертелись две служанки с нарядным, весь в бантиках и ленточках, героем посредине» (*Зноско-Боровский Е.А. Русский театр XX века... С. 308*).

- 301 ...*излом, напоминающий портрет самого Мейерхольда, работы Бориса Григорьева...* – Портрет Мейерхольда работы художника Б.Д. Григорьева (1916), на котором режиссер во фраке, цилиндре и белых перчатках изображен в гротескной, марионеточной, неестественно «ломаной» позе. Зноско-Боровский видит сходство Мейерхольда на этом портрете с пластическим рисунком роли Хлестакова–Мартинсона в «Ревизоре» ГосТИМа.
- 302 ...*Евреинов, возрождавший испанский театр...* – Евреинов Николай Николаевич (1879–1953) – театральный режиссер, драматург, теоретик и историк театра. В 1907 г. в Петербурге создал (вместе с бароном Н.В. Дризенем) Старинный театр для реконструктивных спектаклей разных эпох. Второй сезон Старинного театра (1911/1912) был посвящен реконструкции испанских спектаклей начала XVII в. («Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега, «Два болтуна» Мигеля Сервантеса).
- 303 ...*Озаровский, изучавший старинный русский театр.* – Озаровский Юрий Эрстович (1869–1924) – актер, режиссер Александринского театра, педагог, историк театра. Антиквар, собиратель старины, создатель частного музея «Старый домик» (в собственном доме в Соляном пер.), в котором воссоздавал старинные интерьеры и сам водил по этому музею экскурсии. В 1910-е гг. занимался историко-реконструктивным театром (*Echo du temps passé*). Так, на юбилейной Царскосельской выставке в августе–сентябре 1911 г. Озаровским была поставлена в Императорском Китайском театре серия исторических спектаклей из трех любимых им эпох: императрицы Елизаветы, Екатерины II и Александра I. Е.А. Зноско-Боровский писал тогда об этом театральном эксперименте: «Спектакли были <...> вровень с самой выставкой: как там какой-нибудь “Боржом” или шоколад “Блигкен и Робинзон” оскверняют Камеронову галерею, типографские машины, нелепые павильоны коверкают парк, так и здесь неудачная постановка и игра портила превосходные пьесы... В милый Китайский театр лучше бы не входили сами строители спектаклей» (*Зноско-Боровский Е.А. Спектакли в Царскосельском Китайском театре // Русская художественная летопись. 1911. № 12. С. 185*). К неосуществленным замыслам реконструктивных спектаклей Озаровского (от обрядов и хороводов до драматургии александровской эпохи) относится также цикл постановок в Московском драматическом театре в сезон 1916/1917 гг. (см. об этом подробнее: *Сомина В.В. Юрий Эрстович Озаровский // Сюжеты Александринской сцены. СПб., 2006. С. 466–470*).

Ф.Ф. Комиссаржевский. Автобиография

*Публикация, вступительная статья
и комментарии М.В. Хализевой*

Трудно сказать с уверенностью, в какой связи, а главное, по чьей просьбе была в 1943 г. в Америке написана автобиография режиссером Федором Федоровичом Комиссаржевским (1882, Венеция – 1954, Дариен, шт. Коннектикут). Занимает она десять листов – официальных бланков американской Драматической студии Комиссаржевского, довольно плотно исписанных с обеих сторон. Писалась, явно, не в один присест (цвет чернил разнится) и довольно тщательно выправлялась автором, редактировавшим стиль, уточнявшим факты, формулировки, суждения, вписывавшим подробности. В финале есть прямое обращение к незадуманному лицу: «Вот Вам краткий очерк моей деятельности. Извините за краткость заграничного периода, но надоело писать».

Отказ от сухости жанра автобиографии неминуемо подталкивал Комиссаржевского к мемуарным подробностям, в итоге тот или иной фрагмент текста порой смыкается с книгой его воспоминаний «Я и театр» (Лондон, 1929; М., 1999), да и с другими опубликованными текстами.

При том что жизнь и театральное творчество Комиссаржевского, покинувшего Россию в 1919 г., но оставившего значительный след в истории русского театра, давно уже не являются тайной за семью печатями и по мере возможности восстановлены исследователями в их хронологии (с опорой на его книги, документы и переписку)¹, автобиография добавляет немало оттенков вроде бы известной судьбе. Всплывают увлекательные детали, связанные с детскими встречами с К.С. Станиславским, приходившим брать уроки пения у Федора Петровича Комиссаржевского, а также с прочими «высшими существами», навдивившими трепет на маленького Федора; их имена сплошь значительные: издатели, музыканты, консерваторские деятели – отцовский круг.

Обучение в Николаевском кадетском корпусе подарило общение с великим князем Константином Константиновичем. Это близкое знакомство с представителем царской фамилии неоднократно всплывало после революции как упрек, а то и как серьезное обвинение Комиссаржевскому.

Интересны нюансы взаимоотношений Комиссаржевского со старшей (на восемнадцать лет) единокровной сестрой Верой Федоровной и ее театром. Приведено несколько реплик из беседы с директором Императорских театров В.А. Теляковским на его московской квартире в тот момент, когда прослуживший два сезона на казенной сцене режиссер с нею расставался, или подробности скандала вокруг Комиссаржевского в Советской опере.

Довольно подробно (во всяком случае, для жанра автобиографии) останавливается Комиссаржевский на своей теории «синтетического театра», с

легкостью перечеркивая теории К.С. Станиславского и Вс.Э. Мейерхольда и так же небрежно обвиняя К.А. Марджанова, А.Я. Таирова, Вл.И. Немировича-Данченко чуть ли не в эпигонстве.

Конечно, эта автобиография – только канва судьбы, в сущности, набросок по памяти ее российского периода, но канва, нередко дополненная пусть лаконичными, но неожиданными подробностями. Многолетняя отдаленность от родины тоже порой накладывает свой отпечаток, но, за редкими исключениями, почти не порождает фактических ошибок. Впрочем, кое-какие вехи в своей биографии Комиссаржевский все же пропускает, и вряд ли умышленно. Например, никак не отмечен созданный вместе с Н.Н. Евреиновым весной 1909 г. и просуществовавший всего один сезон Веселый театр для пожилых детей – театр одноактных комедий и пародий, театральное кабаре. Совсем мало упоминаний и о литературных трудах режиссера – переводах пьес К. Гоцци, К. Гольдони, К. Гамсуна, И.-В. Гете, Ф. Геббеля, инсценировках прозы Ф.М. Достоевского, Н.В. Гоголя, Э.Т.А. Гофмана, О. Бальзака, Ч. Диккенса, теоретических и исторических опубликованных работах «Театральный костюм» (СПб., 1910), «Театральные прелюдии» (М., 1916), «Творчество актера и теория Станиславского» (Пг., [1916]) и ряде других, зарубежных. Ни слова не сказано и о собственном драматургическом сочинении 1910 г. – «Комедия о жене, четырех отцах и одном ребенке» в 3-х действиях, опубликованном в приложении к журналу «Маски» (1914–1915) под псевдонимом Кавалер Шарабья.

Вполне сознательно, похоже, обходится в автобиографии тема личной жизни – многочисленные жены и дети и немногочисленные друзья. В биографической справке «Краткие сведения о семье Комиссаржевских», составленной в 1955 г. в Москве А.А. Дьяконовым, артистом Театра В.Ф. Комиссаржевской, при участии А.М. Комиссаржевской (жена Н.Ф. Комиссаржевского, брата Ф.Ф. Комиссаржевского), имеется интересное и крайне резкое свидетельство: «Федор Комиссаржевский был честолюбив, холоден и скрытен. Единственным его другом был Василий Григорьевич Сахновский, их соединяла режиссерская и писательская профессия². В личной жизни отличался тем, что менял своих жен, как платья, и совершенно не заботился о своих детях, бросая их на произвол судьбы. Первая жена (церковный брак в 1908 г.) – Анфиса Ивановна Добрынская, по сцене Барынская, сын Федор. (Разведясь, вышла замуж за Протопопова и вместе с сыном Федором уехала из России на постоянное жительство в Париж). Вторая жена – артистка Галина Ивановна (фамилия?)³, дочь Галина. Третья – артистка Вера Викторовна Дженева⁴, дочь Вера. Четвертая – артистка Акопьян⁵, сын Артур. Вместе с нею эмигрировал в Лондон. Шла молва, что многоженство продолжалось и за границей (киноартистка Грета Гарбо, какая-то мулатка или англичанка)»⁶. По поводу брака с Гретой Гарбо слухи явно преувеличены, поскольку актриса официально никогда не была замужем. Зато достоверно известно о еще двух женах Комиссаржевского – английской актрисе Пегги Эшкрофт (1907–1991, замужем за Комиссаржевским с 1934 г.), не мулатке, но англичанке, и американской танцовщице Эрнестин Стодель (Ernestine Stodelle; 1912–2008, замужем за Комиссаржевским с 1939 г.).

Как уже говорилось, однозначного ответа на вопрос о том, по чьей просьбе создавалась эта автобиография, не имеется, можно лишь строить предположения. А хранилась она в архиве актера нью-йоркского Театра русской драмы Сергея Алек-

сеевича Левитина (1909–1999)⁷, участника спектакля 1943 г. «Гроза» А.Н. Островского (роль Бориса) в постановке Федора Комиссаржевского. Будучи по образованию архитектором (как, кстати, и Федор Комиссаржевский), Сергей Левитин, по его собственному признанию, с ранних лет тянулся к сцене, но осуществил свою мечту лишь в Нью-Йорке, где оказался в 1940 г., после Риги, Берлина, Франции, Чехии (родной Смоленск был покинут в 1928 г.). С 1942 по 1945 г. Сергей Левитин – актер Театра русской драмы под руководством режиссера В.А. Зелицкого (?–1956). Помимо «Грозы» он был занят в спектаклях «На дне» М. Горького (преьера – 5 июня 1943 (1944?) г.), «Женитьба» Н.В. Гоголя (преьера – 19 февраля 1944 г.), «Село Степанчиково» по Ф.М. Достоевскому (преьера – 14 октября 1944 г.), «Русские люди» К.М. Симонова (дата премьеры неизвестна) в постановке Зелицкого. Актерская эпоха в жизни Левитина (увлекательный эпизод длиной в несколько лет) завершилась довольно быстро: «с уходом Зелицкого связь моя с театром оборвалась, Русский театр захирел». Левитин вернулся к профессии архитектора – по его проектам в США построено несколько зданий, в том числе две большие городские больницы. Конец жизни Сергей Левитин провел в доме для престарелых в городе Паоло Альто (Калифорния, США). В 1996 г. его навестила там троюродная племянница – театровед Ирина Холмогорова, которой (узнав, что она занимается историей театра и педагогией) он и отдал тоненькую папку с автобиографией Ф.Ф. Комиссаржевского, несколькими ксерокопиями программ (в частности, «Грозы»), а также его опубликованных статей и двух рисунков – карандашных набросков-портретов Комиссаржевского, датированных ноябрем 1943 г.

То, что биография написана в 1943 г., как раз тогда, когда репетировалась «Гроза», и оказалась у С.А. Левитина, позволяет предположить, что он и убедил Ф.Ф. Комиссаржевского ею заняться. Общение в этот период между ними было, несомненно, довольно тесное, а отношение новоиспеченного актера к режиссеру – чрезвычайно почтительное. К тому же по совместительству с актерством Левитин был в театре кем-то вроде добровольного сотрудника литературной части, – так, им написаны два предпремьерных текста, отчасти рекламного характера, о «Грозе», опубликованных в ноябре 1943 г.⁸, – и не исключено, что ощущал себя Лагранжем в театре Мольера.

Автобиография

На бланках Komisarjevsky Drama Studio
630 Whitney Avenue, New Haven, Conn
121 West 54th Street, New York City
Acting – Speech – Voice – Directing
Group Classes & Private Lessons
adults and children
director – professor Theodore Komisarjevsky, m.a., ph. d.

[1943 г.]

Я родился 61 (шестьдесят один) год тому назад* в Италии. Отец мой, малоросс (как теперь говорят, украинец), был исключительный человек и замечательный артист, певец⁹, сначала Итальянской оперы, а потом Императорского Мариинского и Большого театров в Санкт-Петербурге¹⁰. Покинув сцену, он поступил профессором пения в Московскую Консерваторию, где открыл первый в России оперный класс, в котором учил не только петь, но и «играть» оперу как музыкальную драму. Как это всегда водится, некоторые другие профессора и директор Консерватории чинили препятствия его «новаторству», и он подал в отставку.

Вместе с актером Императорского Малого театра А.А. Федотовым¹¹ он основал в Москве независимую оперно-драматическую школу; она помещалась в бывшем Пушкинском театре на Тверской и называлась «Обществом Искусства и Литературы»¹². В этом Обществе начали свою драматическую деятельность моя старшая сестра Вера Федоровна Комиссаржевская¹³ и Константин Сергеевич Алексеев, позднее Станиславский¹⁴. Константин Сергеевич и до открытия Общества занимался с моим отцом, беря у него уроки пения. Я был тогда совсем малышом, но и сейчас ясно вижу высоченную фигуру, такой она мне тогда казалась, Алексеева, его красивое лицо с большими «астровскими» усами, густыми бровями и седой прядью в черных волосах. Помнится мне, как однажды, проходя через нашу гостиную, он задел головой тяжелую бронзовую люстру, спускавшуюся с потолка, чем очень меня испугал; я вообще его почему-то боялся, и когда он приходил, я прятался или за кресло, или под стол и оттуда подсматривал. Боялся я и консерваторского доктора Сопкевича¹⁵, и издателя «Артиста» Куманина¹⁶, и профессора Пабста¹⁷, и критика С.Н. Кругликова¹⁸, и С.И. Танеева¹⁹, которые приходили к нам на квартиру, во-первых, потому что они представлялись мне необыкновенными, высшими существами, а во-вторых, потому что у них были такие большие бороды или странные усы.

На скрипке меня учил Конюс²⁰, тогда ученик Консерватории, а на рояле Эрарский²¹, в детском оркестре которого я играл на каком-то чудном инструменте, выдуманном, кажется, самим Эрарским.

Умер мой отец в Италии, в Риме²², куда уехал на покой за десять лет до своей смерти. Там он жил на небольшую пенсию, которую ему положил в знак особого

* Над этой строчкой карандашом приписано и обведено чернилами, возможно другим почерком, – в 1882 г. Третьим вариантом почерка пронумерованы страницы и проставлена дата 1943 г.

благволения Александр III за службу на Императорской сцене, хотя мой отец и не дослужил нужного для пенсии количества лет.

Мать мою звали Марья Петровна²³. Она была дочерью генерал-майора князя Петра Антоновича Корьятович-Курцевича и познакомилась с моим отцом в Петербурге, беря у него уроки пения; брать уроки пения у знаменитых артистов было тогда в моде среди питерской аристократии. Марья Петровна была второй женой моего отца.

Из этой короткой родословной моей уже видно, что я не очень-то русский. Предки Федора Петровича, моего отца, были поляки; а предки моей матери были польско-литовского происхождения, по бумагам – потомки Гедимина²⁴; была в этой семье и примесь французской крови; только одна из моих прабабок была чисто русская, крестьянка, на которой женился один из моих прадедов, будучи в генеральских чинах.

Учиться я всегда любил, но только тому, что мне было интересно, а по отношению к неинтересному я был ленив и упрям как осел.

Начал я свое образование в Москве, в Поливановской гимназии, откуда вышли Валерий Брюсов и Андрей Белый и где учили нас милейшие и изумительные учителя, настоящие русские идеалисты, во главе которых стоял Лев Иванович Поливанов²⁵, называемый нами «Лёв». Мы его страшно боялись, но в то же время и любили, если не как отца, то как близкого дядю, за его умение видеть в каждом из нас прежде всего человека, и человека индивидуального. Поливановская гимназия дала мне возможность полюбить литературу и театр и положила основание почти всему тому, чем я стал в будущем.

Как говорится, «по семейным обстоятельствам» я должен был переехать в Петербург²⁶ и поступил в Николаевский Кадетский корпус. Привыкнуть к перемене мне было не трудно, потому что солдафонством в моем Корпусе занимались мало; учились так же, как учился я в гимназии, и много занимались искусством; ставили спектакли, многие занимались живописью, писали стихи и проч.; художественная и литературная деятельность особенно поощрялась нашим главным начальником, Великим Князем Константином Константиновичем²⁷; приезжая в Корпус, обыкновенно по вечерам, он садился среди нас, как простой наш товарищ, говорил с нами о поэзии, о литературе, о театре, шутил и, когда мы были в последнем классе, даже позволял нам курить, в том случае, если надзиратель не подсматривал через стеклянную дверь. Обыкновенно визиты Великого Князя кончались тем, что мы его выносили из Корпуса на руках.

Как сейчас помню его тонкую, очень, очень высокую фигуру в замечательно сшитом военном сюртуке и в облегающих ногу сапогах из тонкой кожи, которым мы все завидовали; лицом он слегка напоминал французского короля Генриха IV, а в глазах его, когда он шутил, было какое-то располагавшее к нему мальчишеское озорство.

Кончив Корпус, я на военную службу не пошел. Не потому чтобы я был против нее; наоборот, военное воспитание научило меня чувству долга и дало мне возможность понять громадное значение дисциплины в жизни. Мне просто хотелось еще учиться. Учился я после Корпуса архитектуре, потом философии и истории, особенно истории искусства, и в России, и за границей²⁸, заработал степень доктора философии, но никаких этих знаний в прямом смысле не использовал, потому что, будучи еще студентом, увлекся Театром.

Сначала отдал те деньги, которые получил от матери в наследство, Вере Федоровне на ее Театр в Петербурге²⁹. Затем, по ее желанию, посвятил свободное от студенческих занятий время на работу в ее театре: она меня сделала помощником Мейерхольда по костюмной и декоративной части. Наконец, когда Мейерхольд внезапно ушел из ее Театра³⁰, только что начав в сотрудничестве с Добужинским³¹ постановку «Бесовского действия» Алексея Ремизова³², моя сестра убедила меня взять эту постановку в свои руки.

Постановка эта замечательна в моей жизни по двум причинам: первая – свист на первом спектакле той части публики, которую возмущали «новаторства», и, ох, какой это был свист! Вторая – «Бесовское действие» было моей первой постановкой и в то же самое [время] первой декоративной работой М.В. Добужинского: и эта совместная работа связала меня и его 36-летней дружбой – в России, Англии, Париже и в Америке³³.

До закрытия Театра Веры Федоровны я поставил у нее целый ряд пьес³⁴.

Когда в 1909 г. она уехала в поездку³⁵, я был приглашен Театром Леванта³⁶ поставить «Цезаря и Клеопатру» Б. Шоу, что и сделал в сотрудничестве с художниками Н.Н. Сапуновым³⁷ (с которым часто работал и позднее), А.А. Араповым³⁸, С.Ю. Судейкиным³⁹ и композитором Ильей Сацем⁴⁰. Постановка эта имела большой успех у публики, но эстетические журналы меня изругали; особенно злостную рецензию написал Мейерхольд⁴¹, вероятно злясь за то, что я занял его место, или за что другое, не знаю.

В 1910 г. после смерти Веры Федоровны я переехал в Москву, поступив режиссером в Театр К.Н. Незлобина⁴² на Театральной площади, что против Императорского Малого театра. Думал я до этого и о поступлении в Московский Художественный театр⁴³, но в самый день свидания по этому поводу с Вл.И. Немировичем-Данченко решил идти другой дорогой. Хотя в то время я и мало знал о Театре, но достаточно для того, чтобы положить начало своей собственной театральной философии. Ни мейерхольдовский путь, ни путь Художественного театра не казались мне правильными. Еще в 1909 году я написал статью «О гармонии искусств на сцене» и прочитал ее в виде доклада на съезде художников в Петербургской Академии художников⁴⁴. Из мыслей, изложенных в этой статье, выросла моя теория «синтетического театра». Я считал, и в этом меня убедили мои занятия психологией, что актерская игра основана на творческом воображении, а совсем не на защищаемых Станиславским «переживаниях» прошлого, и что форма драматического произведения и характеры драматических персонажей, изображенных в пьесе, питают воображение актера, определяют его внутреннее содержание его роли, ритм его чувств и мыслей на сцене и координированный с этим ритмом ритм его движений и поступков. Таким образом, в то время как Станиславский учил, что надо играть «изнутри» и «себя самого», подставляя свои «переживания» под текст автора, а Мейерхольд учил, что надо играть «извне» и только форму⁴⁵ (и как мы видели из его постановок, даже не форму автора, а его собственную мейерхольдовскую форму, которой он насилывал всех авторов), – я считал, что режиссер и актер должны в своей работе продумать и прочувствовать форму пьесы, от которой ее внутреннее, эмоциональное и идейное, содержание неотделимо; в постановках и игре они должны передать публике свое индивидуальное (сценический коллектив

рассматривается на сцене как один индивидуум) понимание и чувствование формы данной пьесы; поэтому полезный режиссер только тот, у которого к каждому автору особый, соответствующий подход, и настоящий актер только тот, который играет не «изнутри» и не «извне», а изнутри и извне одновременно, и характер из пьесы, а не себя самого. Рассудив таким образом и проверяя свои рассуждения на своих постановках и постановках других, я пришел к убеждению, во-первых – что замысел автора, то есть то, что он хотел сказать своей пьесой, может быть сообщено зрителю полностью только в том случае, если этот замысел найдет свое философское и эмоциональное выражение не только в игре актеров, но и во всем, что эту игру окружает и сопровождает. Отсюда – главная задача костюмов и декораций быть художественными произведениями, вызывающими у зрителя чувства и мысли аналогичные с теми, которые вызываются у него игрой актеров, и в то же время помогающими выразительности актерских положений и движений на сцене; точно так же музыка, пение и шумы за сценой и освещение должны быть идеалистически и эмоционально – ритмически связаны со сценическим действием. Декорации и костюмы только исторические или бытовые или стилизованные или просто «художественные» на сцене не только не нужны, но и вредны как мешающие актерам произвести желаемое ими впечатление на зрителя. То же следует сказать и о шумах, об освещении и о музыке. С другой стороны, если все искусства, принимающие участие в спектакле, гармонично соединены друг с другом, то есть составляют одно целое, один формальный, идеалистический, ритмический, мелодический, красочный и пластический синтез, то впечатление от спектакля будет во много раз сильнее, чем если бы актер был предоставлен на сцене самому себе.

В моей Студии в Москве, в 1918 и 1919 гг., я делал опыты над постановками «синтетического» характера⁴⁶ и для этого пользовался не только драмой и комедией, но и оперой как театральной формой с более четкой формой, с более остро выраженными ритмами и сложным контрапунктическим рисунком. В этой Студии я подготавливал «совершенного» актера для моего синтетического театра. Этот актер должен был быть одновременно и актером, и танцором, и певцом и умел бы пользоваться в своей игре всеми доступными человеку изобразительными средствами для большего впечатления.

После моего отъезда из России, в августе 1919, мои опыты над синтетическими спектаклями соблазнили других режиссеров, Марджанова, Таирова и даже Вл.И. Немировича-Данченко⁴⁷, и они сделали несколько постановок якобы по моему образцу, фактически уже взяв только внешнее из моих работ и смешав мои принципы со своими, либо внешне формалистическими (Таиров), либо натуралистическими (Немирович). Судя по русской печати, Таиров даже считается сейчас изобретателем синтетического театра.

У Незлобина, в 1910 г., моей первой постановкой была комедия Островского «Не было ни гроша, да вдруг алтын»⁴⁸. Конечно, ставя ее, я воспользовался многими из тех мыслей, о которых говорил выше, и, конечно, большинство газет меня обругало, а в Малом театре, в «Доме Островского», на другой стороне Театральной площади, очень сердились на меня за мое посягательство на традицию. Ставил я у Незлобина Мольера, Гете («Фауст», часть I), обе пьесы в моем собственном переводе. Мою собственную инсценировку «Идиота» Достоевского без декораций, Льва

Толстого, Леонида Андреева и много других пьес⁴⁹. В то же самое время я учил в своей Студии, где со мной сотрудничал мой друг, актер К.В. Бравич⁵⁰. Кстати, Студия помещалась тогда в маленьком подвале особняка его жены на отдаленной Молчановке, и было у меня десять учеников.

От Незлобина я ушел через два года, потому что, несмотря на успех моих постановок или, может быть, как раз поэтому, против меня начались закулисные интриги⁵¹. Я перешел через дорогу в Большой Оперный театр, но Теляковский (директор Императорских театров) поручил мне и несколько постановок в Императорском Малом театре, во главе которого стоял А.И. Южин⁵². Из Императорских театров я ушел также через два года и по тем же причинам, по которым я расстался с Незлобиным.

На прощание Владимир Аркадьевич Теляковский сказал мне, принимая меня на своей московской квартире⁵³, которую, по воле странной судьбы, я занимал позднее:

- А я думал, что Вы им всем горло перегрызете.
- Зубов не хватает, Ваше превосходительство, – отвечал я.

Будучи на Императорской сцене, я открыл при своей Студии маленький экспериментальный «Театр имени В.Ф. Комиссаржевской»⁵⁴; помещались мои Студия и Театр в Настасьинском переулке, на Тверской; сцена там была маленькая, хотя отлично и по-новому оборудованная, а зал был всего на 190 человек⁵⁵.

Служил я и в Частной Опере С.И. Зимина⁵⁶. Толстяк Сергей Иванович был милейший человек, хотя необыкновенный самодур, настоящий тип из Островского⁵⁷. Работать у него было нелегко, особенно потому, что он был окружен подхалимами, в большинстве бездарными. Но, благодаря инстинктивной любви Зимина к настоящему театру и несмотря на противодействие дирижеров, мне удалось сделать у него несколько интересных для меня постановок (газеты называли их «революционными»)⁵⁸.

Вскоре после отречения Государя Зиминский театр перешел в ведение Московского Совета Рабочих и Крестьянских Депутатов, и я был в значительной степени виновен в этом переходе. Московский Совет сейчас же после своего образования учредил у себя Художественно-просветительную секцию и пригласил на первое собрание в бывший генерал-губернаторский дом всех театральные деятели Москвы.

Я не был ни большевиком, ни социалистом, от политики я всегда удирал как от темного дела; кроме того, я никогда не считал себя вправе управлять другими при помощи полиции и кутузки. Пошел я на это собрание, потому что думал, что, может быть, Секция развернется во что-нибудь художественно интересное и полезное для народа и что участие в Совете людей, не принадлежащих к крайней левой [партии], может спасти Россию от кровопролития и всяких ужасов, которые мне представлялись весьма возможными в недалеком будущем.

Толпа на этом собрании в низкой квадратной комнате, в мезонине губернаторского дома, была густа, как в церкви на Пасхальной заутрене. Говорили много и, как это бывало часто в России, обо всем, а вообще, ни о чем, и в конце концов решили собраться опять позднее.

На следующий митинг, который должен был состояться в громадном бальном зале того же дома, из буржуазных деятелей театра, насколько я помню, явились только Таиров да я.

На этом собрании я познакомился с Е.К. Малиновской⁵⁹, «каменной бабой», как ее называл Горький. Она была вожаком Художественно-просветительной секции, со времен жизни Ленина за границей его другом и другом Крупской и хотела открыть в Москве первый Советский театр. Позднее она сделалась главным комиссаром московских государственных театров, и мы с ней очень подружились. Ведя разговоры о Советском театре, мы, то есть она, я и кое-кто из других членов Совета, собирались в фойе моей Студии к ужасу и под протестами кое-кого из моих студийных сотрудников и учеников; как это ни странно, почти все из этих буржуазных протестантов сделались потом большевиками. На этих собраниях было решено откупить театр у Зимина.

В Советской опере я был назначен главным режиссером и заведующим художественной частью⁶⁰. Правление состояло из членов Совета Рабочих Депутатов, большевиков, эсеров и меньшевиков. После нескольких постановок (это было уже после Советской Революции) певцы, недовольные мною, потому что я снял с репертуара все халтурные зиминские постановки, старался изъять из других постановок вампуку и ставил оперы «по-декадентски», созвали против меня митинг. В фойе театра собралось Правление, певцы, хор, оркестр, балет, рабочие, гардеробщики и, как мне казалось, все обитатели Большой Дмитровки. Под предводительством трех певцов-премьеров и двух примадонн (имен лучше не упоминать) эта толпа набросилась на меня. Моей художественной деятельности они не касались, а очень ловко, подделываясь к Правлению, обвиняли меня в моем дворянском происхождении, в родословной моей матери, в том, что я учился в Корпусе, что лично знал Николая II, и т.д.

– Как такой человек может быть заведующим Советским пролетарским театром? – кричал тенор с большим животом.

– Убрать его немедленно, он отравит рабочих своими идеями! – вторила ему певица с выдающимся бюстом и с бриллиантами в ушах и на пальцах.

Началась драка. Один из моих приверженцев, композитор и дирижер Канкарович⁶¹, бросился на кого-то, махая стулом. Произошла всеобщая свалка. Помню, что кроме Канкаровича за меня бились Нина Кошиц⁶², хорошенькая сопрано Роговская⁶³, два рабочих со сцены и дюжий парень, который чистил ватерклозеты. После этого я ушел из Первого Советского театра навсегда, несмотря на просьбы Правления вернуться.

В 1918 г. меня назначили директором Большого оперного театра⁶⁴. Другим директором, с которым я разделял свои обязанности, был назначен Вл.И. Немирович-Данченко. В этом же году я перевел свою Студию в большое театральное помещение на углу Тверской и Садовой, которое мне предложил Московский Совет. До меня там была оперетка и кафешантан. Только несколько из моих прежних студийцев последовали за мной в это новое помещение. Обругав меня большевиком, они предпочли продолжить работу без меня в Настасьинском переулке. Зато много молодых певцов пришло ко мне из Советской оперы, которая в это время дышала на ладан.

В августе 1919 г. я уехал из России⁶⁵. Я чувствовал себя совсем больным и предчувствовал, что работать будет все труднее, особенно не принадлежа к партии или даже к Профессиональному союзу, а записываться ни в одну, ни в другую я по своим убеждениям не мог.

– Запишитесь. Без этого Вы ведь не сможете работать у нас. А вы нам нужны, – сказал мне А.В. Луначарский.

С десятью шиллингами я приехал в Лондон, предварительно посидев как большевик за решеткой у поляков в Варшаве и встретив самое неприветливое отношение у многих заграничных русских.

Мне посчастливилось получить режиссерскую работу в оперном театре Covent Garden⁶⁶, и это помогло мне встать на ноги.

В 1932 г. я стал британским подданным, чем очень доволен, потому что Англию люблю, и жизнь там мне нравится.

С 1919 до весны 1939 г. я жил всегда в Лондоне, где «прославился» своими чеховскими постановками и шекспировскими постановками в Stratford on Avon, в знаменитом, так называемом Memorial Theatre⁶⁷. В Стратфорде я работал восемь лет. Был я профессором в Royal Academy of Dramatic Art⁶⁸, читал лекции по всей Англии, ставил пьесы тоже почти везде, занимался с Dramatic Society Оксфордского университета. Наездами режиссировал в Америке, с Theatre Guild в 1922–23 годах и в 1934 г.; в Париже много раз⁶⁹; в Италии⁷⁰; в Вене; в Риге. Написал несколько книжек по-английски⁷¹; сотрудничал в английских газетах и в Encyclopedia Britannica...

Вот Вам краткий очерк моей деятельности. Извините за краткость заграничного периода, но надоело писать⁷².

Федор Комиссаржевский

Приложение

В Музее МХАТ в фонде К.С. Станиславского хранятся 10 писем Ф.Ф. Комиссаржевского Станиславскому. Семь из них – российского периода Комиссаржевского.

Около половины публикуемых ниже писем имеют поводом своего написания вопрос поступления Комиссаржевского режиссером в Художественный театр, а как следствие – его возможное участие в лабораторных поисках Студии МХТ. Эта тема всплывала в биографии Федора Комиссаржевского дважды – на рубеже 1909 и 1910 гг. и в 1914 г. К сожалению, письмо Комиссаржевского первого периода с обращением по этому поводу пока не обнаружено. А оно, безусловно, существовало, поскольку в своем письме Комиссаржевскому, датированном публикаторами его писем [до 7 января 1910 г.], Станиславский пишет: «Простите, что не тотчас же ответил, как хотелось»⁷³.

Несмотря на то что поступления Комиссаржевского в МХТ так и не состоялось, непреодолимой обиды не возникло, и общение со Станиславским, знавшим Комиссаржевского еще мальчиком, не оборвалось, как можно судить по хоть и редкой, но все же существующей дальнейшей переписке.

Несомненное охлаждение в отношениях (преимущественно со стороны К.С. Станиславского) наступило после выхода из печати книги Ф.Ф. Комиссаржевского «Творчество актера и теория Станиславского». Посвящение – а оно на книге было: «Константину Сергеевичу Станиславскому в знак уважения и любви» – не могло смягчить негодования основоположника метода актерской техники по поводу искажения его теории сценического искусства. Принадлежавший Станиславскому экземпляр книги Комиссаржевского (хранится в Музее МХАТ. Книги К.С. Опись Таманцовой. № 11147) почти сплошь испещрен карандашными пометами: жирные вопросительные знаки в большом количестве, подчеркивания, отчеркивания на полях и множество негодующих и язвительных, кратких и развернутых комментариев: «какой ловкий», «уж не про меня ли», «все как раз наоборот», «а я и не говорю», «какая возмутительная клевета и непонимание», «какая противная ложь», «ну что за подлость?», «дурак, как раз я говорю обратное», «вот так штука!», «какой болтливый», «что за свинство», «за это надо к суду» и несколько раз коротко – «ложь». Кое-где, но не слишком часто, на полях имеются покорные замечания: «пусть» и «пусть будет».

К фразе «Рассудок К.С. Станиславского искажил то, что было получено им посредством интуиции...» приписано: «А у Комиссаржевского – только рассудок и теория литературы», а чуть ниже: «Все основано на интуиции» (к подчеркнутому в тексте книги выражению «рассудочные заблуждения»). По поводу большого абзаца о фантазии с развернутой цитатой из книги В. Вундта «Психология народов» сказано: «Вот уже – и умствование. Если актер начитается – кончено. Он станет философом, а не актером». Порою эти карандашные комментарии заключают в себе крик души. На укор в игнорировании творческой фантазии Станиславский яростно утверждает: «Вся моя жизнь посвящена перевоплощению», «Вся моя режисс. и актер. учит работать только на фантазии».

Последнее из сохранившихся писем Комиссаржевского Станиславскому датировано 8 апреля 1915 г. После этого Комиссаржевским были присланы К.С. только несколько незначительных записочек (уже из-за границы) – две поздравительные, с 25-летием театра (из Франции) и с Новым годом (из Германии), и одна рекомендательная – с просьбой уделить время и показать Художественный театр некоему кинодеятелю Mr. Bernstein (из Англии). Записки в публикацию мы не включаем.

Ф.Ф. Комиссаржевский – К.С. Станиславскому

1

1 сентября [1910]⁷⁴ г.

Москва–Кисловодск

Многоуважаемый Константин Сергеевич, узнав, что Вы больны, все хотел написать Вам, но откладывал, потому что странно писать слова сочувствия, и никто им теперь не верит, но все-таки собрался. Хотел Вам сказать, что от души жалел Вас и жалею, хочу Вам здоровья и новых сил, нужных для Вашего театра, которого нет без Вас, в котором Вы – душа.

Вот и все.

Ваш Федор Комиссаржевский

Автограф

Музей МХАТ. К.С. № 8708.

2

18 марта 1913 г.

Москва–Москва

Дорогой Константин Сергеевич, группа занимающихся у меня в «Студии» просила меня послать Вам прилагаемое приглашение и очень Вас просить, если будете располагать временем, приехать посмотреть их работу. Все, что будет показано, не претендует на законченность, лишь черновик, и Ваши указания и одно Ваше присутствие будет и для них, и для меня настоящим праздником⁷⁵.

Ваш Ф. Комиссаржевский

Автограф

Музей МХАТ. К.С. № 8709.

3

23 марта 1914 г.

Москва–Москва

Дорогой Константин Сергеевич, не знаю номера Вашего телефона. Потому пишу.

У меня к Вам просьба: одна из учениц моей Студии – Вы видели ее на экзамене (играла Lise, «Бесенок»⁷⁶, и Соню, «Дядя Ваня») – хочет очень поступить сотрудницей к Вам. Она очень хорошо работает, действительно живет на сцене.

Скажите мне, возможно ли это. И что нужно для этого сделать⁷⁷.

Искренно Ваш,

Фед. Комиссаржевский
Автограф
Музей МХАТ. К.С. № 8710.

4

[13 апреля 1914 г.]

Москва–Петербург

Дорогой Константин Сергеевич, я получил от Директора Императорских театров через Обухова⁷⁸ такой ответ: от Малого театра мой отказ принят, и я свободен. Что касается ответа на службу в Большом театре, мне предложено служить, где я хочу, в каком хочу театре частном, и поставить за разовое вознаграждение в Большом театре две оперы⁷⁹.

Мы не сошлись пока в материальных и кое-каких для меня существенных художественных условиях постановки этих опер. Я сказал, что буду ждать до вторника 15 апреля, то есть до послезавтра, ответа Конторы. Очень возможно, что и совсем с ними разойдусь.

Из всего этого Вы видите, что Директор Императорских театров сам предлагает мне служить в другом театре и ничего не будет иметь против Вас, никаких не может быть разговоров о переманивании.

Если я Вам нужен, я к Вашим услугам. Я с удовольствием буду работать в Студии Вашей, но, как я Вам говорил, мне бы хотелось быть и в работе Художественного театра. Пускай в первый год я ничего не буду ставить в Художественном. Это неважно в начале.

Если Вам нужна моя работа, как Вы говорили, то ответьте, дорогой Константин Сергеевич, поскорее. А также напишите, что Вы можете мне дать в смысле материальном*. Потому что, оставаясь разовым постановщиком на Императорской сцене, я буду получать меньше, чем получал, на что жить не могу. Следовательно, если не у Вас, то в другом месте придется зарабатывать недостающее и этим местам отдать свое время.

Может быть, Вы не откажетесь также поговорить обо мне и с Вал.Ив. Немировичем. Жму крепко руку. Жду скорого ответа.

Ваш Ф. Комиссаржевский

Мой адрес: Москва, Сивцев Вражек, 44.

В случае надобности могу приехать в Петербург.

Автограф
Музей МХАТ. К.С. № 8711.

5

28 апреля 1914 г.

Москва–Петербург

Не получая от Вас ответа на свое второе письмо, милый Константин Сергеевич, думаю, что это мое письмо пропало, не дошло до Вас. Ответьте мне, пожалуйста, получили ли Вы его.

* Пишите совершенно откровенно [Ф.Ф. Комиссаржевский].

С Императорской Дирекцией я покончил так, что свободен ставить в других театрах. Жму Вашу руку.

Ваш Фед. Комиссаржевский

Москва, Сивцев Вражек, 44.

Автограф
Музей МХАТ. К.С. № 8712.

6

5 июня 1914 г.

Москва – Одесса

Не отвечал Вам, дорогой Константин Сергеевич, потому что уезжал из Москвы и только что вернулся, чтобы опять уехать. Если вздумаете написать, то мой адрес: Крым. Кореиз-Мисхор. Дача Браиловского.

Я Вам уже говорил при свидании, что с удовольствием согласен работать у Вас. И не в моем характере «жаждать славы» и делать во что бы то ни стало «чего моя нога хочет». Я понимаю, что, раз я иду в театр, управляемый другими художниками, Вами и Влад. Ив., значит, я иду под их начало, то есть, значит, я им верю.

Но мне думалось, что и Вы, судя по нашему разговору, верите мне и хотите от меня чего-то моего, что, по Вашему мнению, я могу дать Вашему театру под Вашим контролем. Это меня радовало и это побудило радоваться Вашему приглашению к себе. В чем я видел как бы поддержку того, что я делал самостоятельно в театре за эти годы, над чем думал, к чему шел. Из Вашего же письма я понял, что Вы сомневаетесь как-то во мне, что Вы чего-то опасаетесь во мне. Быть может, все это – мое воображение. Но уж я такой человек, таково мое содержание, что, если мне хоть немного верят, у меня вырастают крылья и я буду все с радостью делать. Если же на меня смотрят косо, если я чувствую какое-то «испытание», то я все терплю и ничего не могу делать и никак не смогу быть полезным Вашему театру, где, Вы сами говорите, первое – «душа артиста». Вот этой-то своей души я Вам показать и не смогу.

Я прекрасно понимаю, что Вы и Художественный театр не можете мне ничего доверить, пока не узнаете меня всецело, потому что всякое доверие ответственной работы есть часть художественного лица Вашего театра и часть бюджета. Я также понимаю, что Художественный театр опасается режиссеров после неудачи с Марджановым⁸⁰.

Все это я понимаю. Но я не знаю, как и на основании чего Вы можете узнать меня, вернее, мою пригодность для Вашего театра. Если я ничего не буду ставить? Ведь живописца можно только узнать по картине, а не по его разговорам о живописи. По чему-нибудь, в чем выразилась его душа, по чему-то законченному. Так же и режиссера.

Или Вы хотите, чтобы я был у Вас в Студии в качестве преподавателя? Но, раз Вы считаете меня «незнакомым» с нужной для Вашего театра работой, то каким же я могу быть у Вас преподавателем?!

Или ученика? Если Ваши слова «в первый год Вам придется лишь приглядываться» Вы понимаете так, то есть что я поступаю к Вам как человек, которого нужно научить, как Вы пишете, «разбираться в творческой душе артиста», « подгото-

вить в Вашем направлении, которое, понятно, только и будет принято участниками Студии», то я не знаю, за что же Вы хотите платить мне деньги.

Вот мне и неясно, в чем будут заключаться мои обязанности. Потому что, раз я буду получать от Вас деньги, то я буду считать себя обязанным делать какую-то работу. Из Вашего же письма я не мог усвоить, в чем будет заключаться моя работа в Вашем театре.

Поэтому, дорогой Константин Сергеевич, или напишите мне об этом, или мы поговорим с Вами, когда Вы будете в Москве, в августе. Жму крепко Вашу руку.

Ваш Ф. Комиссаржевский

Автограф

Музей МХАТ. К.С. № 8713.

7

8 апреля 1915 г.

Москва–Москва

Дорогой Константин Сергеевич, вчера был у Вас в театре и смотрел Пушкинский спектакль⁸¹. И вот не могу не написать Вам, хотя то, что я Вам скажу, быть может, Вам и не интересно. С чувством большой досады и злобы на рецензентов я ушел из театра Вашего. То, что они написали о Вашем Сальери не только, по обыкновению, грубо, но и лишено самого наивного чутья⁸². Я не скажу, чтобы мне понравились «Пир» и «Каменный гость». Но Сальери и даже исполнитель Моцарта⁸³ – это настоящее, настоящее в театре, от чего плачешь и над чем задумываешься.

Позвольте мне, дорогой Константин Сергеевич, мысленно крепко обнять Вас за ту радость, которая так редка нынче в театре.

Ваш Федор Комиссаржевский

Автограф

Музей МХАТ. К.С. № 8714.

КОММЕНТАРИИ

Вступительная статья

- 1 *Любомудров М.Н.* Федор Комиссаржевский в русском театре // Записки о театре: Сб. трудов. Л., 1974. С. 99–119; *Он же.* Ф.Ф. Комиссаржевский – режиссер и теоретик сцены // У истоков режиссуры: Очерки из истории русской режиссуры конца XIX – начала XX века. Л., 1976. С. 182–233; *Золотницкий Д.И.* Ф.Ф. Комиссаржевский и школа К.С. Станиславского // Русский театр и драматургия начала XX века: Сб. Л., 1984. С. 145–153; *Иванов В.* Комиссаржевский Федор Федорович // Русское зарубежье: Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века. М., 1997. С. 299–301; *Алатова И.* Вечное во временном // Федор Комиссаржевский: Я и театр. М., 1999. С. 7–57; *Borovsky V.* A Triptych from the Russian Theatre: An Artistic Biography of the Komissarzhevskys. L., 2001. P. 232–478; *Бартошевич А.В.* Федор Комиссаржевский. Чехов и Шекспир // Бартошевич А.В. «Мирозданию современный»: Шекспир в театре XX века. М., 2002. С. 45–55.
- 2 Об отношениях Ф.Ф. Комиссаржевского и В.Г. Сахновского см.: Горестный эпистолярный: Письма Ф.Ф. Комиссаржевского В.Г. Сахновскому, О.Д. Каменевой, А.В. Луначарскому и др. 1915–1919 / Публ., вступ. статья и коммент. В.В. Иванова // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века / Ред.-сост. В.В. Иванов. М., 2009. Вып. 4. С. 324–336.
- 3 *Серова Галина Ивановна* – актриса Театра им. В.Ф. Комиссаржевской.
- 4 Подробнее о *В.В. Дженеевой (1890–1972)* см.: Горестный эпистолярный. С. 347.
- 5 *Акопиан Елена Аркадьевна (1895–1981)* – актриса Театра им. В.Ф. Комиссаржевской, впоследствии жена Н.Ф. Балиева.
- 6 РГАЛИ. Ф. 2398. Оп. 1. Ед. хр. 82. Л. 4об., 5.
- 7 Все биографические сведения о С.А. Левитине предоставлены его племянником Л.Е. Левитиным.
- 8 Первая статья – «Быть “Трозе”», напечатанная в нью-йоркской газете «Новое русское слово», повествует об атмосфере репетиций спектакля «в необычных для такой работы условиях» – в громадной «голубой комнате», «размером в сцену», артистки Е.А. Балиевой (Акопиан), игравшей Катерину Кабанову. В «голубое жилище» Балиевой ведут 39 ступеней, которые каждый преодолевает по-своему: «Бесшумно входит Комиссаржевский. Входит без дыхания, как человек без тени. Входит так, как будто только еще сидел у себя в кабинете за письменным столом с зеленым абажуром, потом собрал стопку книг, положил в портфель, потушил лампу и перешел в общую комнату. А на самом деле прибыл Федор Федорович с вокзала. Но ни поезда, ни деревни, откуда он приезжает на репетиции, ни в его лице, ни в фигуре не видно. Трезвым житейским языком раскрывает постановщик сущность подготавливаемого спектакля: не темное царство, не религиозное исступление и покаяние Катерины, а полнокровная жизнь людей с сильными страстями и характерами – вот тема Островского» (1943. № 216. 7 нояб. С. 5).

Вторая статья – «К постановке “Трозы” Островского» (напечатана спустя три недели в том же «Новом русском слове») – написана как фантазия на тему будущей премьеры 11 декабря, когда в помещении Hecksher Theatre (Corner 5th Ave. and 104 St.) соберутся зрители, чтобы увидеть постановку Театра русской драмы одной из лучших пьес

А.Н. Островского (всячески подчеркивалась значимость события для русского Нью-Йорка): «По 5 авеню, по Мэдисон Лексингтон авеню двигались русские нью-йоркцы. Ехали в автобусах, всю дорогу в 30–40 блоков беспокоило вглядываясь в мелькающие дома – как бы не пропустить улицу театра. Тесно стояли в поездах сабвея, с любопытством всматриваясь в лица пассажиров, пытаюсь угадать, кто из них также едет на “Трозу”. <...> Приближалось начало спектакля. В фойе знакомые и полужнакомые тепло жали друг другу руки. Несколько седовласых господ с уставшими глазами тянули о том, что “Трозу” они видели еще в девятнадцатом веке, что их не удивишь, но голоса их тонули в оживленном гуле толпы» (1943. № 237. 28 нояб. С. 4).

Распределение ролей в «Грозе» было следующим: Дикой – В. Шупинский, Борис Григорьевич – С. Левитин, Марфа Кабанова – Л. Шупинская, Тихон – Н. Кожевников, Катерина – Е. Балиева, Варвара – М. Астрова, Кулигин – В. Зелицкий, Кудряш – В. Ауэр, Шапкин – К. Медунецкий, Феклуша – С. Зелицкая, Глаша – Г. Цветкова, Старая барыня – Н. Войнова.

Автобиография

- 9 *Комиссаржевский Федор Петрович* (1831–1905) – певец (лирико-драматический тенор), педагог. В 1863–1880 гг. солист Мариинского театра. Первый исполнитель партий: Дон Жуан («Каменный гость» А.С. Даргомыжского), Самозванец («Борис Годунов» М.П. Мусоргского), Вакула («Кузнец Вакула» П.И. Чайковского), Синодал («Демон» А.Г. Рубинштейна). В качестве педагога занимался со своими учениками не только пением, но и драматическим искусством. В 1882–1887 гг. профессор Московской консерватории.
- 10 *...Императорского Мариинского и Большого театров в Санкт-Петербурге.* – Имеется в виду Большой театр в Москве, где Ф.П. Комиссаржевский пел в конце своей сценической карьеры.
- 11 *Вместе с актером Императорского Малого театра А.А. Федотовым...* – Вероятно, Ф.Ф. Комиссаржевский перепутал инициалы. Одним из основателей Общества искусства и литературы был актер, режиссер, педагог и драматург *Александр Филиппович Федотов* (1841–1895), служивший в Малом театре с 1862 по 1873 г., а не его сын Александр Александрович Федотов (1863–1909), актер, режиссер, педагог, в Малом театре с 1893 г., также принимавший участие в деятельности Общества.
- 12 *Общество искусства и литературы* было основано К.С. Станиславским, А.Ф. Федотовым, Ф.П. Комиссаржевским и художником Ф.Л. Сологубом. Открытие состоялось 5 ноября 1888 г. в заново отремонтированном помещении по Тверской улице, 37, где ранее помещался Пушкинский театр (антреприза А.А. Бренко). В 1888–1889 гг. кружком руководил А.Ф. Федотов, в начале 1890-х гг. во главе стал К.С. Станиславский.
- 13 *Комиссаржевская Вера Федоровна* (1864–1910) – актриса, единокровная сестра Федора Федоровича, дочь его отца от первого брака.
- 14 К.С. Алексеев впервые воспользовался псевдонимом Станиславский 27 января 1885 г., т.е. задолго до открытия Общества искусства и литературы. Псевдоним был выбран в честь некоего актера-любителя, доктора Маркова, игравшего под фамилией Станиславский: «Он сошел со сцены, перестал играть, и я решил стать его преемником, тем более что польская фамилия, как мне тогда казалось, лучше укрывала меня» (*Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве* // Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 1 / Подгот. текста, вступ. статья и коммент. И.Н. Соловьевой. М., 1988. С. 153).

- 15 ...консерваторского доктора Сопкевича... – Скорее всего, *Собкевич Петр Антонович* (?–1894) – московский врач и домовладелец.
- 16 *Куманин Федор Александрович* (1855–1896) – театральный критик, издатель и драматург-переводчик. Издавал журнал «Артист» (1889–1894) и приложение к нему – «Дневник артиста» (1891–1893). Основал еженедельник «Театрал» (1895), журналы «Театральная библиотека» (1891–1894, 1895), «Читатель» (1896), газету «Справочный листок для сценических деятелей» (1894–1895), выступал на страницах своих изданий как автор.
- 17 *Пабст Павел Августович* (наст. *Пабст Христиан Георг Пауль* 1854–1897) – композитор, пианист и музыкальный педагог. С 1878 г. и до конца жизни преподавал в Московской консерватории. С 1881 г. профессор.
- 18 *Кругликов Семен Николаевич* (1851–1910) – музыкальный критик. Изучал теорию музыки под руководством Н.А. Римского-Корсакова и А.К. Лядова. С 1881 г. выступал в печати (постоянный сотрудник газеты «Современные известия», заведующий музыкальным отделом журнала «Артист»). С того же года преподавал в Музыкально-драматическом училище Московского филармонического общества, в 1898–1901 гг. директор училища. В 1890-х гг. музыкальный консультант московской Русской частной оперы С.И. Мамонтова.
- 19 *Танеев Сергей Иванович* (1856–1916) – композитор, пианист, педагог, ученый, музыкально-общественный деятель. С 1878 г. преподаватель Московской консерватории (фортепиано, специальные музыкально-теоретические предметы), с 1881 г. профессор, в 1885–1889 гг. директор. Автор оперы «Орестея» (1894).
- 20 *Конюс Юлий (Юлиус) Эдуардович* (1869–1942) – скрипач, музыкальный педагог, композитор. Первая скрипка Большого театра, затем Нью-Йоркского симфонического оркестра и оркестра Колонна в Париже. Вел в Московской консерватории класс скрипки (1893–1901), а затем был концертмейстером первых скрипок в Большом театре (1906–1909). В 1919 г. эмигрировал, в 1940 г. вернулся в Москву.
- 21 *Эрарский Анатолий Александрович* (1851–1897) – настройщик, тапер, затем аккомпаниатор, пианист, композитор, дирижер, педагог и музыкальный деятель. Организатор первого в своем роде детского оркестра (1887). Для этого оркестра, состоявшего из 50 человек и собиравшегося в Синодальном училище, Эрарский сам изобретал и создавал несложные клавишные инструменты, а также инструментовал свыше 50 пьес и несколько пьес написал сам.
- 22 *Умер мой отец в Италии, в Риме...* – По другим сведениям, Ф.П. Комиссаржевский умер в Сан-Ремо, где последнее время жил.
- 23 *Комиссаржевская* (урожд. *Корвятювич-Курцевич*, по др. сведениям – *Курвятювич-Курцевич*, *Корвятювич-Куржевич*) *Мария Петровна* (1855–1902) – оперная певица. В 1880 г. вышла замуж за Ф.П. Комиссаржевского, вместе с ним выступала в Италии под фамилией Карри. Во второй половине 1880-х гг. разошлась с мужем.
- 24 *Гедимин* (ок. 1275–1341) – соправитель Литвы в период примерно с 1295 по 1316 г., великий князь литовский с 1316 по 1341 г., основатель династии Гедиминовичей.
- 25 *Поливанов Лев Иванович* (1838–1899) – педагог, литературовед, общественный деятель. Один из основоположников стиховедения. В 1868 г. открыл в Москве (Пречистенка, 32) частную мужскую классическую гимназию, директором которой оставался до конца жизни. Помимо Валерия Брюсова и Андрея Белого, здесь учились: Максимилиан Волошин, Вадим Шершеневич, Сергей Шервинский, Сергей Эфрон и др.

- 26 ...«по семейным обстоятельствам» я должен был переехать в Петербург... – Переезд семьи в Петербург, скорее всего, связан с разводом родителей Ф.Ф. Комиссаржевского.
- 27 *Романов Константин Константинович* (1858–1915) – член Российского Императорского дома, великий князь, генерал-адъютант (1901), генерал от инфантерии (1907), генерал-инспектор военно-учебных заведений, президент Императорской Санкт-Петербургской академии наук (1889), поэт, переводчик и драматург. Поэтический псевдоним К.Р.
- 28 *Учился я <...> и в России, и за границей...* – Ф.Ф. Комиссаржевский учился в Санкт-Петербургском университете и в Германии. Есть также сведения о том, что по окончании Николаевского кадетского корпуса Комиссаржевский поступил в Лесной институт, курс которого не закончил (Краткие сведения о семье Комиссаржевских. Биографическая справка. Маш. копия. – РГАЛИ. Ф. 2398. Оп. 1. Ед. хр. 82. Л. 4).
- 29 *...отдал те деньги, которые получил от матери в наследство, Вере Федоровне на ее Театр в Петербурге.* – Отношений с первой женой мужа и ее дочерьми М.П. Комиссаржевская не поддерживала, так что ее сыновья познакомились и сблизились со своими единокровными сестрами только после ее смерти. Первая встреча студента-архитектора Ф.Ф. Комиссаржевского со своей знаменитой сестрой произошла лишь 21 декабря 1902 г. (ему было 20, ей 38 лет) в Панаевском театре в Петербурге на спектакле «Родина» Г. Зудермана, а менее года спустя (в октябре 1903 г.) уже предполагалось, что материальную основу будущего театра Комиссаржевской обеспечат три пайщика – К.Н. Незлобин, она сама и ее брат Ф.Ф. Комиссаржевский. В итоге в январе 1904 г. пайщиков оказалось больше, однако К.Н. Незлобин из их числа исчез. Ф.Ф. Комиссаржевский остался. Театр В.Ф. Комиссаржевской был открыт в Петербурге 15 сентября 1904 г.
- 30 *...Мейерхольд внезапно ушел из ее Театра...* – В 1906 г. Вс.Э. Мейерхольд был приглашен В.Ф. Комиссаржевской в Петербург главным режиссером ее театра. Здесь за полтора сезона он поставил 13 спектаклей. Уход Мейерхольда из театра отнюдь не был внезапным. Между ним и В.Ф. Комиссаржевской возник глубокий творческий конфликт, который привел Комиссаржевскую к драматическому решению, бурно обсуждавшемуся в театральной среде, – уволить режиссера в середине сезона, о чем она и сообщила ему в письме от 8 ноября 1907 г. О творческом разрыве актрисы и режиссера в 1907 г. существует обширная литература.
- 31 *Добужинский Мстислав Валерианович* (1875–1957) – книжный и театральный художник. Сотрудничал с МХТ, с антрепризой С.П. Дягилева, Метрополитен-опера (Нью-Йорк) и другими театрами. Волею судьбы М.В. Добужинский оформил не только первый, но и последний спектакль в биографии Ф.Ф. Комиссаржевского – оперу «Возцек» А. Берга в Нью-Йорк Сити опера компани (преьера – 3 апреля 1952 г.).
- 32 *Ремизов Алексей Михайлович* (1877–1957) – писатель, драматург. «Бесовское действие над неким мужем, а также смерть грешника и смерть праведника, сие есть прение Живота со Смертью» – его первая пьеса. Премьера в Театре В.Ф. Комиссаржевской состоялась 4 декабря 1907 г.
- 33 *...совместная работа связала меня и его 36-летней дружбой – в России, Англии, Париже и в Америке.* – Спустя ровно 36 лет с момента первого совместного с Комиссаржевским спектакля Добужинский оформил в Нью-Йорке в Театре русской драмы В.А. Зелицкого (на тот момент театр существовал уже пятый год) спектакль Комиссаржевского «Гроза» А.Н. Островского (преьера – 11 декабря 1943 г.). Эмигрантская пресса, анон-

- сируя премьеру, писала: «Ф.Ф. Комиссаржевский усиленно репетирует с артистами, а М.В. Добужинский написал не только эскизы декораций, но и пишет самые декорации. О таком сотрудничестве мастеров Русский Театр в эмиграции и мечтать не мог» (Театр русской драмы // Новое русское слово. Нью-Йорк, 1943. № 237. 28 нояб. С. 4).
- 34 *До закрытия Театра Веры Федоровны я поставил у нее целый ряд пьес.* – Постановки в Театре В.Ф. Комиссаржевской: «Балаганный Прометей» А. Мортье (преьера – 17 октября 1908 г.), «Королева мая», опера-пастораль, приписываемая Х.-В. Глюку, «Флорентийская трагедия» О. Уайльда (преьера обеих – 30 октября 1908 г.), «Черные маски» Л.Н. Андреева (совместно с А.П. Зоновым, преьера – 2 декабря 1908 г.), «Юдифь» Ф. Геббеля (преьера – 10 сентября 1909 г.), «Хозяйка гостиницы» К. Гольдони (преьера – 16 сентября 1909 г.).
- 35 *Когда в 1909 г. она уехала в поездку...* – 29 августа 1909 г. труппа В.Ф. Комиссаржевской выехала на гастроли (Москва, Рига, Вильно, Варшава, Лодзь, Киев, Одесса и др.)
- 36 *Левант Анатолий Яковлевич (1874–1942)* – врач, промышленник, меценат и антрепренер, основатель (в 1909 г.) Нового драматического театра в Петербурге на Офицерской улице, в помещении распавшегося Театра В.Ф. Комиссаржевской. Художественный руководитель театра – писатель Л.Н. Андреев, главный режиссер – А.А. Санин, с 1910 г. – Р.А. Унгерн. Вскоре Левант отказался от антрепризы вследствие больших убытков. Театр прекратил существование в 1911 г. Преьера спектакля Ф.Ф. Комиссаржевского «Цезарь и Клеопатра» в этом театре состоялась 22 декабря 1909 г.
- 37 *Сапунов Николай Николаевич (1880–1912)* – живописец, театральный художник. В Театре К.Н. Незлобина оформил спектакль Комиссаржевского «Мещанин во дворянстве» Ж.-Б. Мольера, начал работу над «Принцессой Турандот» К. Гоцци, но не завершил из-за преждевременной смерти.
- 38 *Арапов Анатолий Афанасьевич (1876–1949)* – живописец, график, сценограф, также работал на московских и ленинградских киностудиях. Завершал работу над спектаклем Ф.Ф. Комиссаржевского «Принцесса Турандот» К. Гоцци (преьера – 23 октября 1912 г.) в Театре К.Н. Незлобина, начатую и не законченную утонувшим Н.Н. Сапуновым. Оформил спектакль Ф.Ф. Комиссаржевского «Димитрий Донской» В.А. Озерова (преьера 22 октября 1914 г.) в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской.
- 39 *Судейкин Сергей Юрьевич (1882–1946)* – живописец, график, театральный художник, принимал участие в работе литературно-художественных кабаре «Бродячая собака», «Привал комедиантов»; в Париже сценограф кабаре «Летучая мышь». Неоднократно оформлял постановки нью-йоркской Метрополитен-опера.
- 40 *Сац Илья Александрович (1875–1912)* – композитор, дирижер, виолончелист, театральный композитор. В 1905 г. – заведующий музыкальной частью Театра-студии на Поварской, с 1906 г. заведующий музыкальной частью и дирижер оркестра МХТ. Писал для театра-кабаре «Кривое зеркало». Автор опер-пародий.
- 41 *...особенно злостную рецензию написал Мейерхольд...* – Статья В.Э. Мейерхольда «О постановке “Цезаря и Клеопатры” на сцене Нового драматического театра» была напечатана в журнале «Аполлон» (СПб., 1910. № 4. С. 79–80): «Полное незнание техники сцены режиссер обнаружил особенно в стремлении соединить в одном спектакле несоединимое. В спектакле “Цезарь и Клеопатра” представлена была мозаика из станиславщины, фуксовщины, мейерхольдовщины, еврейновщины... <...> Мы присутствовали при зарождении нового типа режиссера – режиссера-компилятора. Но ведь и у компиляторов должно быть

мастерство: шить так, чтобы скрыты были белые нитки. А тут все они налицо» (*Мейерхольд В.Э.* Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. / Сост., ред. текстов и коммент. А.В. Февральского; общ. ред., вступит. статья Б.И. Ростоцкого. М., 1968. Ч. 1. С. 203–204).

- 42 *Незлобин Константин Николаевич* (1857–1930) – антрепренер, режиссер, актер. Держал антрепризы в Харькове, Риге, Вильно, Новочеркасске. Театр Незлобина в Москве (1909–1917) являлся одним из крупнейших частных театров; после революции был преобразован в товарищество актеров, просуществовавшее до 1922 г. Сам же Незлобин после 1917 г. работал в русских труппах Прибалтики.
- 43 *Думал я до этого и о поступлении в Московский Художественный театр...* – Об этих раздумьях свидетельствует письмо К.С. Станиславского Ф.Ф. Комиссаржевскому, датированное публикаторами: [до 7 января 1910 г.]. Это ответ на несохранившееся (или пока не найденное) письмо Комиссаржевского, написанное на самом рубеже 1909 и 1910 гг. Станиславский по пунктам излагает то, какой режиссер нужен Художественному театру, и неоднократно ссылается на правление театра, которому все и решать: «Без правления, Вы поймете, ничего решить нельзя, даже приблизительно» (*Станиславский К.С.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 8: Письма. 1906–1917 / Сост., коммент. И.Н. Соловьевой. М., 1998. С. 173). Сам автор чувствует, что письмо может охладить порывы и намерения Комиссаржевского, но сознательно вписывает в свой перечень такой пункт: «Будущность для такого режиссера в нашем театре огромна, но на первых порах труд режиссера, готовящего себя к такой деятельности, не может быть самостоятельным и хорошо оплаченным» (Там же).
- В дальнейшем переписка с К.С. Станиславским о вступлении Ф.Ф. Комиссаржевского в МХТ (также ничем не увенчавшаяся) велась и в 1914 г. – см. Приложение.
- 44 *Еще в 1909 году я написал статью «О гармонии искусств на сцене» и прочитал ее в виде доклада на съезде художников в Петербургской Академии художников.* – В этой дате Комиссаржевский ошибается: доклад был им прочитан на Съезде художников 2 января 1912 г. и опубликован в Ежегоднике Императорских театров (Пб., 1912. Вып. 1. С. 1–9).
- 45 *...Станиславский учил, что надо играть «изнутри» <...>, а Мейерхольд учил, что надо играть «извне»...* – Имена К.С. Станиславского и В.Э. Мейерхольда в докладе не упоминались.
- 46 *В моей Студии <...> опыты над постановками «синтетического» характера...* – 1 сентября 1918 г. был открыт прием в новую студию, созданную Ф.Ф. Комиссаржевским при Художественно-просветительном союзе рабочих организаций (ХПСРО). Студия имела три отделения: драматическое, балетное и оперное, но все предметы были обязательны для всех учеников: Комиссаржевский стремился воспитать «совершенных актеров», синтетических актеров. 28 ноября 1918 г. он открывает при студии театр. «Театр-студия идет по пути к созданию театра – синтеза всех искусств, в центре которого стоял бы актер, действующий на зрителя-слушателя всеми выразительными средствами», – декларировала программа нового начинания (цит. по: *Жаров М.И.* Жизнь, театр, кино. М., 1967. С. 105). Разнообразие жанров и форм – трагедия, комедия, фарс, комическая опера; соединение в каждом отдельном спектакле слова, музыки, пения, танца, пантомимы – являлось целью Театра-студии ХПСРО. Среди постановок: «Похищение из гарема» («Бельмонт и Констанца, или Похищение из сераля») В.-А. Моцарта, «Женитьба Фигаро» П. Бомарше, «Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха, «Моцарт и Сальери» А.С. Пушкина, «Паяцы» Р. Леонкавалло, «Буря» У. Шекспира, ставшая последней постановкой Ф.Ф. Комиссаржевского в России.

47 ...мои опыты над синтетическими спектаклями соблазнили других режиссеров, Марджанова, Таирова и даже Вл.И. Немировича-Данченко... – Идея синтетического театра была чрезвычайно популярна в 1910-х – начале 1920-х гг. Понималась она, точнее, воплощалась разными деятелями театра по-разному. Так, К.А. Марджанов (1872–1933) пытался реализовать эту идею в Свободном театре (сезон 1913/1914 гг.), т.е. задолго до отъезда Комиссаржевского из России. Программа марджановского Свободного театра предполагала в первую очередь наличие актера-универсала, физически тренированного, обладающего музыкальностью, готового принимать участие и в опере, и в оперетте, и в драме, и в пантомиме, могущего стать проводником идеи театра-праздника.

А.Я. Таиров (1885–1950), отделившийся от Свободного театра, писал в 1921 г., напрямую противопоставляя свои взгляды воззрениям Ф.Ф. Комиссаржевского: «...стало очень модным к стати и некстати говорить и писать о так называемом синтетическом театре, вкладывая в это понятие совершенно неправильное содержание. Синтетическим театром почему-то называют театр, в котором поочередно даются то драма, то опера, то оперетта, то балет, то есть театр, *механически* соединяющий разные виды сценического искусства, причем в такого типа театрах (например, в недолго просуществовавшем Новом театре Ф. Комиссаржевского (Новый театр ХПСРО. – М.Х.) для обслуживания разных спектаклей существуют даже разные труппы: оперная, драматическая, балетная и т.д. Конечно, назвать такой театр синтетическим – это явный абсурд. Синтетический театр – это театр, сливающий *органически* все разновидности сценического искусства так, что в одном и том же спектакле все искусственно разъединенные теперь элементы слова, пения, пантомимы, пляса и даже цирка, гармонически сплетаясь между собой, являют в результате единое *монолитное* театральное произведение. Такой театр по самому существу своему не может мириться с отдельными актерами драмы, балета, оперы и пр., нет, его творцом может стать лишь новый *мастер – актер*, с одинаковой свободой и легкостью владеющий всеми возможностями своего многогранного искусства» (Таиров А.Я. Записки режиссера // Таиров А.Я. О театре: Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма / Ред. П.А. Марков; сост. Ю. Головашенко. М., 1970. С. 93). При всем противопоставлении последний абзац полностью совпадает со взглядами по этому вопросу Комиссаржевского, довольно сильно расходившимися с его практикой.

В.И. Немирович-Данченко (1858–1943) в Музыкальной студии МХАТа при постановке «Лизистраты» Аристофана (премьера – 16 июня 1923 г.) также отдавал дань идеям синтетического театра: «осуществляя свой давний лозунг о том, что размахом музыкального театра будет размах от буффонады до трагедии. <...> осуществляя свою идею актера, танцора и певца, слитого в одном лице» (Марков П.А. Вл.И. Немирович-Данченко и Музыкальный театр его имени. М., 1937. С. 70, 74).

На уровне программных слов, концептуальных выводов Комиссаржевский не слишком расходится с утверждениями коллег. Значительно существеннее развела их практика.

48 Премьера «Не было ни гроша, да вдруг алтын» А.Н. Островского в театре Незлобина состоялась 4 сентября 1910 г. «Я отказался от трактовки пьесы в традиционной манере Московского императорского Малого театра <...> Я ставил не бытовую комедию середины девятнадцатого века, а пытался найти в сюжете и персонажах общечеловеческий смысл, приближая драматическую ситуацию пьесы к трагическому звучанию и углу-

- бля комедийные характеры. Художественное оформление постановки представляло собой не копию грязного московского двора – оно выглядело как цветная романтическая картина», – вспоминал постановщик (*Комиссаржевский Ф. Я и театр / Вступит. статья, примеч. И.Л. Алпатовой. М., 1999. С. 139–140*).
- 49 У Незлобина Комиссаржевский сосредоточил свое внимание на классике: «Мещанин-дворянин» Ж.-Б. Мольера (премьера – 1 сентября 1911 г.), «Фауст» (первая часть) И.-В. Гете (премьера – 5 сентября 1912 г.), «Идиот» по Ф.М. Достоевскому (премьера – 23 декабря 1912 г.), «Первый винокур» по комической сказке Л.Н. Толстого (премьера – март 1911 г.) и др.
- 50 *Бравич (наст. фам. Баранович) Казимир Викентьевич* (1861–1912) – актер. В 1897–1903 гг. актер петербургского Театра Литературно-художественного общества, в 1903–1908 гг. – Драматического театра В.Ф. Комиссаржевской. Был соратником и другом Комиссаржевской, ведущим актером ее театра, пайщиком, членом дирекции, заведующим труппой; после его распада служил в московском Малом театре (1909–1912). В 1910 г. помогал Ф.Ф. Комиссаржевскому в создании Сценической студии, где преподавал теорию и практику актерского мастерства. Незадолго до смерти перешел из Малого в МХТ, где не успел сыграть ни одной роли.
- 51 *...против меня начались закулисные интриги.* – Главным образом росло непонимание между Комиссаржевским и самим Незлобиным: «Из-за каждой репетиции приходится вести с “самим” бесконечные разговоры, спорить, настаивать. Одним словом, здорово надоел мне сей мужчина со своим самодуством и жадностью к благам, приносимым кассой» (письмо Ф.Ф. Комиссаржевского Ю.Д. Беляеву от 7 октября 1911 г.; цит. по: Горестный эпистолярый... С. 350). Позже Комиссаржевский утверждал: «Да, и Гете, и Мольера, и Гоцци ставил я у них, в то время когда господина Незлобина от этого тошнило» (письмо Ф.Ф. Комиссаржевского А.В. Луначарскому от июня 1919 г.; цит. по: Там же. С. 341).
- 52 *Теляковский Владимир Аркадьевич* (1860–1924) – директор Императорских театров с 1901 по 1917 г. Его деятельность на этом посту Ф.Ф. Комиссаржевский оценил весьма высоко в главе «Искусство и коммерция» своей книги «Я и театр»: «Миниатюрный полковник (В.А. Теляковский был полковником кавалерии, служил в лейб-гвардии Конном полку. – М.Х.), управлявший императорскими театрами до революции, и был таким интеллигентом и талантливым любителем, которому русское искусство весьма обязано» (*Комиссаржевский Ф. Я и театр. С. 77–78*).

Контракт Императорских театров с Ф.Ф. Комиссаржевским в качестве режиссера оперы был заключен на сезон 1913/1914 гг., а затем продлен на следующий (по поводу второго сезона в печати даже появлялись сообщения о планируемых постановках Комиссаржевского в Петербурге, в Мариинском и Александринском театрах; называлась даже конкретная опера – «Тоска» Дж. Пуччини с участием Л.В. Собинова, но все это не состоялось).

Однако еще в 1912 г. Комиссаржевский писал А.И. Южину, управляющему труппой Малого театра: «Желание работать с актером и для актера и заставило меня обратиться к Вам, желать работать в Малом театре» (цит. по: *Комиссаржевский Ф. Я и театр. С. 256*). Вступив на Императорскую сцену, Комиссаржевский сразу включился в работу Малого театра по подготовке «Щепкинского спектакля», посвященного 125-летию со дня рождения актера. Однако постановка Комиссаржевским «Лекаря

поневоле» Ж.-Б. Мольера увидела свет рампы только на следующий день после юбилейных торжеств 7 ноября 1913 г., поскольку «после генеральной репетиции меня вызвали в контору Управляющего Малым театром, известного актера и одновременно князя (речь идет об А.И. Сумбатове-Южине. – М.Х.), где, к моему великому удивлению, известии о том, что, несмотря на то, что моя постановка “весьма интересна и, возможно, представляет будущее Малого театра, она далека от его прошлого и настоящего, а посему не годится для юбилея и должна быть отложена”. Она, без сомнения, была бы отсрочена на неопределенное время, если бы не вмешательство Директора... [Спектакль] был сыгран на следующий день после юбилейных торжеств, когда почти вся труппа надеялась и молилась, чтобы он провалился. Ко всеобщему разочарованию, Директор был вполне удовлетворен, равно как и публика. Актер, игравший Станареля [О.А. Правдин. – М.Х.], был столь раздосадован аплодисментами, что, направляясь в свою уборную по окончании вызовов, в сердцах швырнул на пол свой “берет”, воскликнув: “Проклятый молокосос!”, имея в виду, конечно, меня» (*Комиссаржевский Ф. Я и театр*. С. 143). В своем дневнике Теляковский отозвался о спектакле более сдержанно, чем преподносит Комиссаржевский: «Постановка Комиссаржевского “Лекарь поневоле” представляла из себя смесь Мольера, итальянского народного театра и современного модернизма, поставлена забавно, смешно, и, если недолго продолжается, можно смотреть. Декорации плохи» (*Теляковский В.А. Дневники*. Запись 7 ноября 1913 г. Автограф. – ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Ф. 280. № 1316).

А.И. Южин писал П.П. Гнедичу 23 ноября 1913 г.: «Пришлось мне выдержать напор всей рецензентской братии за снятие “Лекаря поневоле” в постановке Комиссаржевского и Браиловского со Щепкинского юбилейного спектакля. Дрянное искусство. Идет “Лекарь” без щелчка, и скоро я совсем его сниму. Но из Ком[иссаржевского] может быть, в твердых руках, без покровительства высших чинов, толковый режиссер» (*А.И. Южин-Сумбатов А.И. Записи. Статьи. Письма / Ред., статья и коммент. В. Филиппова*. М., 1951. С. 163).

«Лекарь поневоле» прошел всего 7 раз. Сам Комиссаржевский вспоминал о своем спектакле: «Я задумал осуществить эту постановку в стиле придворных французских спектаклей семнадцатого века, используя музыку Люлли и танцы, которые бы ритмически гармонировали с текстом комедии. Актеры были одеты в стилизованные костюмы балаганных персонажей <...> и в своей игре использовали элементы буффонады» (*Комиссаржевский Ф. Я и театр*. С. 142–143).

В Малом театре Комиссаржевским также была поставлена драма «Огненное кольцо» С.Л. Полякова (преьера – 16 декабря 1913 г.), а в Большом – оперы «Евгений Онегин» П.И. Чайковского (преьера – 2 сентября 1914 г.) и «Садко» Н.А. Римского-Корсакова (преьера – 9 марта 1915 г.). Задумывались еще «Манон» Дж. Пуччини, «Парсифаль» Р. Вагнера и «Дон Жуан» В.А. Моцарта, но ни одна из этих опер не была поставлена.

53 ...*Теляковский сказал мне, принимая меня на своей московской квартире...* – Судя по всему, квартира, о которой идет речь, располагалась в доме № 8/1 по Большой Дмитровке, где ныне находится Российская государственная библиотека искусств (РГБИ). В 1829 г. главный дом усадьбы Мясоедовых был продан под Театральное училище, позднее здесь разместились Московская контора Императорских театров. В пристройках главного дома имелись квартиры. В.А. Теляковский останавливался здесь во время своих рабочих приездов в Москву.

- 54 ...я открыл при своей Студии маленький экспериментальный «Театр имени В.Ф. Комиссаржевской»... – Студия была создана в 1910 г., а в 1914 г. преобразована в театр, получивший имя В.Ф. Комиссаржевской. (Возможно, преобразование студии в театр именно в этом году было связано с осознанием непопадания Ф.Ф. Комиссаржевского в МХТ в качестве режиссера.) Задачи нового театра еженедельник «Театр и искусство», со ссылкой на газету «Русское слово», подавал так: «Создание сценической гармонии, соединение в одном спектакле искусств актера, режиссера, живописца, музыканта и т.п. Освобождение от балласта бутафории, от ремесленности, традиций и излишней теоретичности, убивающих непосредственное творчество» (1914. № 24. 15 июня. С. 520). Театр отличали камерность обстановки, романтическая направленность, а также тяга к экспериментам и художественным пробам. Первой премьерой стала трагедия В.А. Озерова «Дмитрий Донской» (22 октября 1914 г.) в постановке Комиссаржевского, затем последовали «Гимн Рождеству» по Ч. Диккенсу (30 ноября 1914 г.), «Скверный анекдот» по Ф.М. Достоевскому (30 декабря 1914 г.) и стилизованное моралите XV века «Каждый человек» (1 марта 1915 г.). Второй сезон принес постановки: «Ночные пляски» Ф.К. Сологуба (1 октября 1915 г., совместно с А.П. Зоновым), «Выбор невесты» по Э.Т.А. Гофману (31 октября 1915 г., совместно с В.Г. Сахновским), «Майская ночь» по Н.В. Гоголю (8 декабря 1915 г.), «Проклятый принц» А.М. Ремизова (9 февраля 1916 г., совместно с А.П. Зоновым). В стенах этого театра начинали И.В. Ильинский, А.П. Кторов, М.И. Жаров, М.И. Бабанова, В.Ф. Зайчиков.
- 55 ...зал был всего на 190 человек. – По другим сведениям, на 150 человек.
- 56 Служил я и в Частной Опере С.И. Зимина. – Ф.Ф. Комиссаржевский заменил П.С. Оленина в должности режиссера Оперы Зимина в 1915 г.
- 57 Зимин Сергей Иванович (1875(1876?)–1942) – театральный деятель и меценат. В 1904 г. организовал Оперный театр Зимина, частный музыкальный театр. В 1917 г., когда театр стал государственным, продолжал работать в нем как член дирекции. В 1918–1922 гг. заведовал нотной библиотекой Музыкальной студии МХАТа. В 1922–1924 гг. председатель акционерного общества «Свободная опера С.И. Зимина».
- В своей книге «Я и театр» Комиссаржевский пишет о Зимине, его прихотях и самодурстве несколько подробнее: «Зимин, седой кудрявый толстяк, выглядел кардиналом, но был упрям и своенравен, как дитя, хотя и отличался великодушием и щедростью по отношению к своим сотрудникам. У него были свои причуды – например, он любил, чтобы все его режиссеры, дирижеры, декораторы и певцы-фавориты после спектакля отправлялись вместе с ним в “Русские бани”. <...> Единственным художественным “недостатком” Зимина было то, что он позволял себе вольность самому руководить освещением сцены на каждом спектакле. Он давал указания по телефону, установленному в его персональной ложе напротив сцены, и держал осветителей в постоянном страхе, поскольку любил изменять характер освещения прямо на спектакле. Он обвинял осветителей в том, что они допустили ошибку, даже если этого и не случилось» (С. 144–145).
- 58 В постановках опер: «Князь Игорь» А.П. Бородина (премьера – 1 сентября 1915 г.), «Кудеяр» А.А. Оленина (премьера – ноябрь 1915 г.), «Сын земли» А.И. Канкаровича (премьера – март 1916 г.), «Клара Милич» А.Д. Кастальского (премьера – 11 ноября 1916 г.), «Орестея» С.И. Танеева, «Золотой петушок» Н.А. Римского-Корсакова (обе – 1917), «Борис Годунов» М.П. Мусоргского, «Пиковая дама» П.И. Чайковского, «Лоэнгрин» Р. Вагнера (все – 1918) Ф.Ф. Комиссаржевским решались задачи «большого спектакля» и «большого стиля».

«Наиболее значительными моими постановками в этом театре были “Князь Игорь” Бородина, в котором мизансцены, костюмы и декорации были выполнены в стиле древней иконописи, “Борис Годунов” Мусоргского, “Орестея” С.И. Танеева (по трагедиям Эсхила) и весьма интересный эксперимент в жанре бытовой оперы – “Клара Милич” Кастальского по мотивам одноименной повести Тургенева» (*Комиссаржевский Ф. Я и театр*. С. 145).

- 59 *Малиновская Елена Константиновна* (1875–1942) – общественный и музыкально-театральный деятель. После Февральской революции организовала и возглавила художественно-просветительный отдел Моссовета. После Октябрьской революции – комиссар московских театров, с 1918 г. – управляющая московскими государственными театрами, с 1920 г. – академическими театрами. В 1919–1920 гг. член дирекции, в 1920–1924 и 1930–1935 гг. директор Большого театра. В 1918 г. по ее инициативе при Большом театре была организована Оперная студия под руководством К.С. Станиславского (с 1928 г. – Оперный театр им. К.С. Станиславского).
- 60 *В Советской опере я был назначен главным режиссером и заведующим художественной частью*. – Оперный театр Зимина в 1917 г. стал государственным и был преобразован в Советскую оперу, в дальнейшем еще несколько раз поменяв название: Театр оперы Московского совета рабочих депутатов (МСРД), Театр Совета, Театр советской оперы, Малая государственная опера, Музыкальная драма и др. Ф.Ф. Комиссаржевский возглавлял труппу в пору Советской оперы, открывшейся 3 сентября 1917 г. его постановкой «Золотой петушок» Н.А. Римского-Корсакова.
- 61 *Канкарович Анатолий Исаакович* (1885–1956) – дирижер, композитор и музыкальный критик. В 1914–1918 гг. дирижер Оперного театра Зимина. Автор опер «Сын земли» (1915), «Красный маяк» и балета «Пан» (1918). В 1920 г. заведовал театральным отделом газеты «Петроградская правда». Сотрудник театрального и музыкального отделов Наркомпроса. Автор музыки к спектаклю Ф.Ф. Комиссаржевского «Лизистрата» Аристофана–Гофманстала (преьера – 18 декабря 1917 г.) в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской.
- 62 *Кошиц Нина Павловна* (1892/1894–1965) – артистка оперы (лирико-драматическое сопрано), концертная певица (часто выступала с С.В. Рахманиновым) и вокальный педагог. С 1913 по 1918 г. – в Оперном театре Зимина.
- 63 *Роговская (по мужу Христинич) Ксения Ефимовна* (1896?–1961) – артистка оперы (сопрано). С 1914 г. выступала в Оперном театре Зимина. С 1920 г. – на сцене Белградской оперы.
- 64 *В 1918 году меня назначили директором Большого оперного театра*. – В реорганизации Большого театра Е.К. Малиновская основные надежды связывала с Ф.Ф. Комиссаржевским, который в начале апреля 1919 г. (а не в 1918 г., как он утверждает) вошел в состав дирекции Большого театра наряду с Э.А. Купером, Вл.И. Немировичем-Данченко, Ф.И. Шаляпиным, Л.В. Собиновым.
- 65 *В августе 1919 года я уехал из России*. – Комиссаржевский выехал в Шотландию для участия в Эдинбургском театральном фестивале. Свои впечатления он пересылал в советские театральные журналы; в газетах публиковались сообщения о скором его возвращении; обсуждался вопрос о назначении на предполагаемую должность «заведующего художественной частью академических театров». Особенно регулярно сообщения о возвращении Комиссаржевского в Россию появлялись в печати в 1924–1926 гг., но, судя по всему, или он не приезжал, или его ожидания не оправдались, и он вновь выехал в Англию.

- 66 ...получить режиссерскую работу в оперном театре Covent Garden... – В театре Covent Garden Комиссаржевским была поставлена опера «Князь Игорь» А.П. Бородина (1919).
- 67 Осознав, что на театральные подмостки Англии еще не ступала нога режиссера-реформатора («Шекспир здесь играет, как в Чухломе»), Комиссаржевский выступил в этой роли и стал связующим звеном между английской и русской культурами. Четыре чеховские пьесы, поставленные Комиссаржевским в лондонском театре «Barns» (1925–1926 гг.), открыли англичанам неведомого им русского драматурга, который благодаря этому был признан и сравнивался в дальнейшем по своей популярности с Шекспиром (до того «Дядя Ваня» был поставлен им в «Court Theatre» в 1922). «Парадокс состоял в том, что на призыв английской культуры, нуждавшейся в Чехове, должен был ответить самый, вероятно, нечеховский режиссер русской сцены» (*Бартошевич А.В.* Федор Комиссаржевский. Чехов и Шекспир // Московский наблюдатель. М., 1991. № 11. С. 62). Циклом постановок комедий и трагедий Шекспира в Shakespeare Memorial Theatre в Стратфорде-на-Эйвоне («Венецианский купец», 1932; «Макбет», 1933; «Король Лир», 1936; «Укрощение строптивой», «Комедия ошибок», обе – 1939). Комиссаржевский рушил штампы викторианских времен. «При всей его неистощимой изобретательности <...> в шекспировских постановках Комиссаржевский был, в сущности, не слишком оригинален – в европейской режиссуре все это “уже было”. Другое дело, что иронический стиль шекспировской режиссуры 20-х годов был доведен им до крайности» (Там же. С. 63–64).
- 68 Королевская академия драматического искусства в Лондоне.
- 69 В 1923–1925 гг. поставил «Клуб мандариновых уток» Г. Дювернуа и П. Фортуну, «Дорогу в Дувр» А. Милна, «Дуэнью» Р. Шеридана в Театре Елисейских Полей, оперу «Зигфрид» Р. Вагнера и др. В 1925 г. открыл в Париже маленький театр «Радуга» (L'Arc-en-Ciel). В 1931 г. в театре Madeleine осуществил драматическую инсценировку «Пиковой дамы» А.С. Пушкина на французском языке силами актеров театра «Летучая мышь» Н.Ф. Балиева.
- 70 В 1927 г. осуществил постановки опер В.А. Моцарта, Дж.А. Россини, Ф. Альфано и др.
- 71 «Myself and the Theatre» (L., 1929), «The Costume of the Theatre» (L., 1931), «Theatre and Changing Civilization» (L., 1935).
- 72 В 1939 г. Ф.Ф. Комиссаржевский перебрался в США. В 1940 г. он поставил в Нью-Йорке пьесу «Русский банк» («Sent-James Theatre»), выступив и как соавтор-драматург. В Америке, однако, творческая активность Комиссаржевского ощутимо пошла на спад, так что даже в автобиографии, написанной им в 1943 г., начало этого периода он освещать не стал.

Приложение

- 73 *Станиславский К.С.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 8: Письма. 1906–1917 / Сост., коммент. И.Н. Соловьева. М., 1998. С. 172.

1

- 74 Датировано Музеем МХАТ по августовскому заболеванию К.С. Станиславского тифом в Кисловодске в 1910 г.

2

- 75 *Ваше присутствие будет и для них, и для меня настоящим праздником.* – Судя по летописи И.Н. Виноградской «Жизнь и творчество К.С. Станиславского», на показе в

Студии Ф.Ф. Комиссаржевского в марте 1913 г. Станиславский не был, поскольку дни и вечера в этот период целиком проводил в своем театре, репетируя «Мнимого больного» Ж.-Б. Мольера (где сам играл Аргана), входившего, наряду с «Браком поневоле», в Мольеровский спектакль (премьера – 27 марта 1913 г., постановка А.Н. Бенуа).

3

- 76 ... *Lise*, «Бесенок»... – Имеется в виду глава романа «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского (ч. 4, кн. 11), которая так и называется «Бесенок».
- 77 На экзамене в Студии Ф.Ф. Комиссаржевского К.С. Станиславский присутствовал 8 марта 1914 г., по всей видимости, вместе с Л.А. Сулержицким и В.М. Бебутовым (*Виноградская И.Н.* Жизнь и творчество К.С. Станиславского. Летопись: В 4 т. М., 2003. Т. 2. С. 426). О какой актрисе идет речь и была ли она принята в МХТ, установить не удалось.

4

- 78 *Обухов Сергей Трофимович* (1856–1928) – артист оперной труппы Большого театра (под фамилией Вольтский) с 1899 по 1902 г., управляющий Московской конторой Императорских театров с 1910 по 1917 г.
- 79 По поводу службы Ф.Ф. Комиссаржевского на Императорской сцене см. коммент. 52.

6

- 80 ...*Художественный театр опасается режиссеров после неудачи с Марджановым*. – К.А. Марджанов перешел в МХТ из Театра Незлобина в марте 1910 г., а покинул Художественный театр в 1913 г., уводя за собой в созданный им Свободный театр А.Г. Кононен. Зреющий разрыв между Марджановым и МХТ усугубил спектакль «Пер Гюнт» Г. Ибсена (премьера 9 октября 1912 г.), на который публика ходила плохо. Попытку этого синтетического действия в театре сочли неудачей.

7

- 81 Премьера *Пушкинского спектакля* состоялась 26 марта 1915 г. Постановка А.Н. Бенуа. В спектакль вошли три «маленькие трагедии» А.С. Пушкина: «Пир во время чумы», «Каменный гость», «Моцарт и Сальери».
- 82 «Сальери не было совершенно – был г. Станиславский. <...> Трудно представить себе большую беспомощность <...> Это не страстная напряженность души, выливающаяся в бурный вихрь мыслей, это – комнатный разговор со стеной, с потолком, с камином» (*Яблоновский С.* Пушкинский спектакль в Художественном театре // Русское слово. 1915. 27 марта. Цит. по: Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1906–1918 / Сост. О.А. Радищева, Е.А. Шингарева; общ. ред., примеч. О.А. Радищева. М., 2007. С. 625). «Простите меня за грубое сравнение, но в своем парике артист как две капли воды напоминал большого добродушного ньюфаундленда, погруженно-го в грустные размышления после дурно переваренного обеда. <...> Г. Станиславский с самого начала впал в транс и так в нем и остался, – он смотрел вперед безжизненным, ничего не выражающим взглядом, вяло пережевывал стихи Пушкина, бессовестно их перевирая» (*Бэн [Назаревский Б.В.]*. Пушкинский спектакль в Художественном театре // Московские ведомости. 1915. 28 марта. Цит. по: Там же. С. 626–627). Несколько более корректны были еще два рецензента, но, тем не менее, схожи в оценке со своими более

резкими коллегами: «Эта неудача прекрасного театра особенно печалит меня, так как она – целиком неудача Станиславского...» (*Койранский А.* Пушкин на сцене Художественного театра // *Утро России.* 1915. 27 марта. Цит. по: Там же. С. 620) и «Первые же стихи роли ясно обозначили, как значительно, своеобразно и глубоко она задумана, но и как неудачно она будет игратья...» (*Эфрос Н.* Пушкинский спектакль в Художественном театре // *Речь.* 1915. 29 марта. Цит. по: Там же. С. 634).

- 83 Роль Моцарта на премьере исполнял Александр Александрович Рустейкис (1892–1958), актер МХТ с 1914 по 1918 г.

«...ОГНЕННОЕ КОЛЕСО ДУШЕВНОЙ МУКИ»

Сизова М.И. Памяти Соломона Михайловича Михоэлса

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

«Король Лир» в ГОСЕТе с С.М. Михоэлсом в главной роли стал одной из вершин театра 1930-х гг. Путь к премьере, состоявшейся 10 февраля 1935 г., был труден. Конфликт постановщика С.Э. Радлова и С.М. Михоэлса достигал столь высоких градусов кипения, что грозил оборвать репетиции. Сталкивались не только характеры, но и концепции шекспировской трагедии¹. Михоэлс видел в ней «разоблачение скептически идеалистической философии индивидуализма Лира и его поражение перед лицом действительности объективного мира»². Тогда как Радлов понял тему «Короля Лира» «как тему ограниченного и трагически расширяющегося человеческого сознания, как трагическое рождение нового и более глубокого понимания мира»³. Мнения историков по поводу этой дискуссии разошлись. Биографы Михоэлса были склонны приписывать успех целиком артисту и его концепции⁴. Исследователи творчества Радлова утверждали противоположное: победила концепция режиссера⁵. В этих обстоятельствах статья М.И. Сизовой, принимавшей участие в работе над спектаклем в качестве режиссера и педагога сцены, представляет особый интерес. Ведь именно ей приходилось преодолевать конфликт концепций в ежедневной репетиционной работе. Ее поминальное слово на гражданской панихиде, преобразованное в литературный текст, сосредоточено исключительно на «Короле Лире» и игре С.М. Михоэлса. Оно не ломает сложившиеся представления о спектакле, но наполняет их живыми, яркими подробностями и подчас неожиданными смысловыми акцентами. Здесь впервые звучит тема «вины» Корделии, и отречение от короны трактуется как отречение от «лжи власти».

Сведений о Магдалине Ивановне Сизовой (1899–1969) сохранилось немного. Более известны ее старшие братья, чье влияние на сестру было велико. Михаил Иванович (1884–1956) – литератор, переводчик. С 1909 по 1917 г. был сотрудником издательства «Мусагет». Близкий друг Андрея Белого. Вместе с ним принимал участие в строительстве Гетеанума в Дорнахе перед Первой мировой войной. Не только был одним из ведущих членов Антропософского общества (1913–1923), но и входил в масонские ложи (розенкрейцеры и тамплиеры). Под его влиянием сестра увлеклась антропософией. С 1911 по 1913 г. была слушательницей лекций Р. Штейнера. С 1911 г. член немецкого отделения теософского общества. В последующие годы была активным членом Антропософского общества России. В ее архиве сохранились документы, связанные с антропософскими интересами и историей розенкрейцерства, самые ранние из которых датированы 1907 г., а последние – 1960-ми гг.⁶ Среди них записи лекций Штейнера, слушанных в Германии в 1910-е гг.

Другой брат – Николай Иванович (1886–1962), композитор, пианист, дирижер. Окончил Московскую консерваторию в 1914 г. Также входил в круг общения Андрея Белого. Выступал как пианист. С 1921 г. дирижер в московских драматических театрах. Автор музыки к театральным спектаклям. Особенно активно сотрудничал с Третьей студией и Театром им. Евг. Вахтангова. Самым известным его сочинением стала музыка к вахтанговской «Принцессе Турандот», написанная вместе со студийцем А.Д. Козловским.

В первом браке М.И. Сизова была замужем за известным египтологом В.М. Викентьевым⁷. Под этой фамилией была участницей Московской драматической студии Е.Б. Вахтангова (1917–1920)⁸. Но тяготение к Художественному театру перевешивало авторитет Е.Б. Вахтангова. Сохранилась записка К.С. Станиславского, датированная 1 ноября 1919 г.: «г. Сизова допущена на мои репетиции»⁹. Вероятно, отношения с художественниками складывались благоприятно, и Сизова была принята в труппу, где прослужила с 1 ноября 1920 по 17 июля 1922 г.¹⁰ Тем не менее актерская карьера не складывалась, и постепенно М.И. Сизова переходит к театральной педагогике. Сохранилась справка о том, что она пребывала «с 6 сентября 1927 на службе Актеатров в должности преподавательницы студии»¹¹. Как писал режиссер К.П. Хохлов, в ту пору преподававший в студии, «Ученики М.И. Сизовой оказались хорошо подготовленными, проявили вкус и [нрзб.] в исполнении своих задач, и многие из них оставили отличное впечатление. Переорганизация Студии и сокращения преподавательского персонала, к сожалению, заставили М.И. Сизову покинуть работу в Студии»¹².

М.И. Сизова предпринимает шаги и на литературном поприще, о чем свидетельствует справка для вступления в Общество драматических писателей и композиторов: «Пьеса “Вальтер Уайльдинг” по повести Диккенса принята к постановке на старшем курсе Студии Акдрамы им. народного артиста Ю.М. Юрьева и пойдет на публике в сезон 1927–1928 гг.»¹³. Тогда же эта пьеса по инициативе Р.Н. Симонова была включена в репертуарный план Театра им. Евг. Вахтангова.

Следующий сезон (1929/1930) она проводит в Москве в качестве режиссера-преподавателя Экспериментальной мастерской ГАХН под руководством вахтанговца Р.Н. Симонова. Но последовала ликвидация ГАХН, а вместе с ней и Экспериментальной мастерской. В театральной биографии случались пробелы. Тогда спасало образование и знание иностранных языков. С марта 1930 по май 1931 г. Сизова работала в Комиссии по составлению и изданию индексов научной литературы при ЦИК СССР, где составляла картотеку иностранных книг и реферировала литературу по отделу общественных наук.

В сезоне 1932/1933 гг. М.И. Сизова – педагог Ленинградского государственного техникума сценических искусств (ныне Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства). Именно в это время начинается ее сотрудничество с С.Э. Радловым. В его Молодом театре Сизова выступает как сорежиссер и педагог сцены в работе над «Отелло» (премьера – 4 мая 1932 г.) и «Привидениями» Г. Ибсена (премьера – 13 мая 1933 г.). Совместная работа, в ходе которой, как писал Радлов, «она работала как мой сорежиссер и педагог сцены, проходя подробнейшим и творческим образом с исполнителями все роли»¹⁴, была признана им не только успешной, но и «дружеской». Идея привлечь Сизову к постановке «Короля Лира» родилась сама собой. Радлов не мог уделить достаточного внимания

ГОСЕТу, потому что был крайне загружен в Ленинграде: руководство Молодым театром, обязанности художественного руководителя Ленинградского театра оперы и балета (б. Мариинский) и преподавание в Государственном техникуме сценических искусств – и потому мог бывать в Москве только редкими наездами. Тогда как Сизова стремилась по семейным обстоятельствам вернуться из Ленинграда в Москву¹⁵. Поначалу ее участие в работе виделось Радлову достаточно техническим и вспомогательным (см. Приложение). Но приезды постановщика в Москву становились все реже. «Распахивание» ролей, толкование образов все в большей степени ложились на плечи сорежиссера.

С.М. Михоэлс высоко ценил ее участие в подготовке спектакля: «Объем работы, выпавшей на ее долю, был необычайно обширен, задачи – крайне разнообразны и многочисленны, сюда входила и работа с актерами над основным толкованием образов, и над поисками средств сценического выражения, и работа над стихом, над формой и стилем слова, произношения. Сюда относилась также и режиссерско-педагогическая подготовительная работа. Магдалина Ивановна блестяще справилась с этими задачами, которые усложнялись еще и тем, что языком нашего театра – еврейским тов. Сизова вначале работы, естественно, не владела, она, однако, талантливо преодолела и это препятствие. Во время работы она обнаружила глубочайшее понимание и природы театра и актера, и большие знания и вкус к бессмертным творениям Шекспира»¹⁶.

Статья Сизовой явно предназначалась для печати. Кроме рукописи в фонде хранится машинопись с названием «Памяти великого трагика» (РГБ. НИОР. Ф. 623. Карт. 3. Ед. хр. 8). В ней почти нет правки, но отсутствуют цитаты из роли Лира, в рукописи приводимые на идише, и последние три абзаца. События, последовавшие за смертью С.М. Михоэлса, сделали публикацию невозможной. Мы публикуем статью по рукописному варианту (РГБ. НИОР. Ф. 623. Карт. 3. Ед. хр. 9. Л. 1–13).

Остается добавить, что М.И. Сизова принадлежала к тем театральным работникам, без которых искусство обойтись не может и которые, тем не менее, почти всегда остаются в тени, даже тогда, когда в тень отступать и не хотят. Не согласна была на жертвенную анонимность и М.И. Сизова. Сохранилось ее письмо С.М. Михоэлсу, возможно неотправленное, в котором она горько жалуется на то, что ее в очередной раз не упомянули в программе спектакля¹⁷. В последующие годы она все больше сил и времени отдавала литературной работе в жанре детской прозы и драматургии для детей, завоевав репутацию скромную, но достойную. Одним из самых популярных ее сочинений стала повесть «История одной девочки», посвященная Г.С. Улановой (М., 1946). В 1942 г. Б.Л. Пастернак рекомендовал М.И. Сизову в Союз писателей: «Меня удивляет, что писательница М.И. Сизова еще не в Союзе. Из ее многочисленных и разносторонних трудов я хорошо знаю ее повесть о московских символистах, живое реалистическое произведение, сверх художественного значения имеющее еще и документальную и историко-литературную ценность. С легким сердцем и глубоким убеждением рекомендую Магдалину Ивановну в члены Союза»¹⁸.

Жизнь, поманившая соблазнами Серебряного века, в советские годы день за днем превращалась в выживание, когда одна за другой захлопываются двери. Работа над «Королем Лиром» стала для М.И. Сизовой одним из самых ярких переживаний, возвращающих полноту жизни.

М.И. Сизова

Памяти Соломона Михайловича Михоэлса

Я вспоминаю отчетливо мою первую встречу с Соломоном Михайловичем Михоэлсом перед началом моей режиссерской работы в Еврейском театре. Шел спектакль «Вениамин III»¹⁹. За кулисами, куда меня пригласили в антракте, в маленькой уборной у зеркала поправлял свой грим Михоэлс.

Парик, грим, какая-то шапочка – сгладили характерную лепку его головы и лица. Он встал – легко и быстро – и с этой же первой минуты мне бросилось в глаза какое-то особое, присущее ему благородство широкого жеста – при небольшом росте, казавшемся гораздо выше со сцены.

Как-то позднее он мне сказал:

– На сцене я весь вытягиваюсь в струнку и, честное слово, делаюсь выше!

Но этот рост совершенно не умалял значительности его фигуры, выделявшей-ся среди любой толпы.

Свободным жестом, с какой-то особой не только вежливостью, но, можно бы сказать, изысканностью манер, он пригласил меня сесть. И с тем же спокойным достоинством он показал мне потом часть закулисного помещения и сцену, точно гордая своими обширными владениями и радуясь им.

Я никогда не видела его суетливым, даже в те минуты, когда он, торопясь, мелкими и деловитыми шажками поднимался по лестнице или быстро входил в репетиционный зал.

Его огненный темперамент был заключен в строгие формы сдержанного спокойствия, стоявшего на грани трагического величия – при самой большой простоте и любви к тонкой шутке, к мудрой улыбке.

Таким был в обиходе.

Иным был Михоэлс в часы работы.

Впервые я увидела его в такой час на репетиции пьесы «Мидас Гадин»²⁰.

В зрительном зале – полумрак. В свет маленькой лампочки над режиссерским столиком склонился чей-то огромный лоб и лохматая коронка вьющихся волос на затылке. Эта характерная крупная голова – что-то львиное было в ней – оборачивается ко мне, и я вижу Михоэлса с нахмуренными бровями, с поджатой губой и с упорным взглядом озабоченных глаз: он что-то правит в тексте, в актерской реплике.

Но секунда... и он легко вскакивает со своего режиссерского кресла и бежит вперед, к оркестру. И там, наклонившись над пюпитром дирижера, объясняет подробно и настойчиво – то ошибку музыкального куска, то неудачное вплетение музыкальной темы в словесную ткань текста.

Музыкальность Михоэлса – исключительна. Если бы он не был великим актером – он был бы великим дирижером. С поразительным чувством ритма вплетает он сверкающие нити музыкальных тем в прозаический язык пьесы.

Это тонкое умение сочетать различные элементы, сплетая их в один узор, – вспоминалось мне почему-то всегда в замечательной сцене «Короля Лира» – в сцене «Суда», когда безумный король творит суд над своими воображаемыми дочерьми, в свое безумие вплетая воспоминания о страшной правде, только что им пережитой.

И образы этой правды он рисует с предельной яркостью – без всяких слов: только жестом, только паузой и безмолвием.

Глубина и неповторимая яркость творческой мысли Михоэлса – привели к общей установке, в силу которой вся трагедия Лира зазвучала для нас как трагедия «познания».

И образ Лира – теперь, когда Михоэлса уже нет среди нас, – слился для меня – в своих лучших чертах – с благородной душой его исполнителя.

Лир знает злую природу людей (Гонерилья и Регана), человеческую преданность (Шут и Кент), бескорыстную любовь (любовь французского короля к Корделии), всю силу дочерней любви, – и, наконец, горькую жизнь «обездоленных двуногих созданий».

Со всей силой рембрандтовской светотени, со всей роскошью, присущей его манере, Шекспир дает этот светлый момент на фоне ночи, эту тишину сострадания – на шуме бури, и этот самый сильный свет человеческого прозрения и чувство Лира – на мраке его безумия.

Как непохож властный и своевольный Лир первого акта на того, который, медленно пробуждаясь от целительного сна, после своего безумия еще «прикованный к огненному колесу душевной муки», – находит опять свою Корделию и склоняет колени перед ее любовью!

От первого момента его торжественного появления до последнего взгляда его глаз, прикованных к мертвой Корделии, – роль Михоэлса строится им по принципу античного «катарсиса» древнегреческой трагедии. От акта к акту его образ последовательно поднимается по ступеням: от короля – к отцу, от отца – к человеку.

Начало трагедии. Уже звучат мрачно-пышные звуки торжественного марша, возвещающая небывалое событие: размельчение государства, усиление феодального начала и расщепление единой власти – в эпоху собирания.

С.М. Михоэлс в своей творческой проработке роли углубил замысел Лира и его отречение – трактуя его как уход от суеты сует и от лжи власти.

Этого не поняла в нем Корделия. И в этом – ее единственная вина перед отцом. Второстепенный момент – поведение сестер – волнует ее больше, нежели огромный факт государственного события – добровольного и полного ухода Лира.

Это она заставила его отдать все старшим дочерям. И разрубая корону, он смотрит на одиноко стоящую Корделию: не одумается ли она?

Но – парад окончен. Сорванный Корделией праздник отречения оставил в сердце Лира неизгладимую рану. Ему мечталось безмятежно идти к краю могилы в ясных лучах своего заката. И вот – вихрь его гнева изгнал Корделию, изгнал Кента – и бросил государство двум парам жадных рук.

Удар меча его старых, но еще крепких рук бросает наотмашь корону, то есть власть над народом, и вместе с ее золотыми кусками – летят земли, города и судьбы людей, увлекая их по новым орбитам и бросая во власть феодалам.

Человеческая ошибка Лира становится рычагом, управляющим социальной динамикой трагедии, и приводит его к одиночеству. И выброшенный за борт саморазвенчаный король впервые ощущает – не затуманенным разумом, а живым сердцем – весь ужас нищеты и социальной несправедливости.

«У меня еще остался кусочек сердца, – говорит он своему шуту, заботливо прикрывая его от холода своим плащом, – он очень страдает за тебя!»

Тот момент, когда, отрешаясь от своей личной трагедии, Лир вспоминает об обездоленных всего человечества, – есть безусловно самый значительный в социальном смысле момент трагедии, прорезающей его безумие ослепительной молнией человеческого само- и миропознания.

Исходя из шекспировской манеры – давать своим трагическим героям мгновения полного счастья и безоблачные сцены перед бурями – Михоэлс во II-м акте обводит рельефным контуром те мгновения, которые дают возможность бросить золотые блики солнца на темную парчу основного фона.

Во втором акте он дает Лиру в минуты его полной бодрости.

Мысль о Корделии он как-то стряхнул с себя. Он еще ездит верхом и только что вернулся с удачной охоты. Ему кажется, что он действительно сбросил бремя забот и подошел к безоблачному закату. С неповторимым обаянием дает здесь Михоэлс эти мгновения старчески-детской веселости Лиры – и в репликах, требующих немедленного обеда («*Af dem Tisch! Af dem Tisch*»*), и в нетерпеливом зове любимого шута («*De u is mein Letz?!*»**), и в диалоге с переодетым Кентом.

Веселость Лиры в этом акте дается Михоэлсом в теплом уюте старых сказок, и она – последняя в жизни одинокого короля. Над его седой головой уже собираются первые тучи – предвестницы бури III-го акта – и эта светлая сцена сменяется первыми слезами, пролитыми Лиром за его 80-летнюю жизнь.

Вся эта сцена проходит на потрясающей тишине старческого горя, после вихря гнева, и уже подготовлена горьким юмором шута.

Тема взаимоотношений Лиры и шута должна быть выделена особо, – и по тому месту, которое она занимает в трагедии, и по тому вниманию, которое ей было уделено нами в процессе работы.

Шут – народный здравый смысл и совесть – рифмоплет вроде парижского *disneur*²¹. И тот же шут старается все время раскрыть Лиру и его взаимоотношения с людьми, и ошибку его ухода от власти, то есть от мира.

Ибо вместо гармонии с природой, которой ищет Лир, он внес дисгармонию в жизнь.

Внутренний контакт Лиры и шута – по закону душевной полярности дополняющих друг друга, выявлен в спектакле исключительным контактом Михоэлса и Зускина.

Примостившись на пышном кресле, у колен своего наивного владыки, и глядя ему близко в глаза, шут сокрушенно покачивает над ним головой, и упрямо ему в ответ, передразнивая его, *качается седая голова* Лиры, как бы углубляя и ритм музыкального отыгрыша, и концовку режиссерского куска.

И низвергается с вершины своего могущества Лир, еще недавно владевший жизнью и смертью людей. Доверчиво отдав себя во власть любимых людей, – именно теми, кого он любил, унижен и затравлен этот упорный старик и старый мечтатель.

Почти все образы, созданные Михоэлсом, – образы мечтателей и романтиков, даны им во всей яркости реалистического искусства, начиная от детски-наивного,

* «К столу! К столу!» (*идиши*)

** «Где мой шут?!» (*идиши*)

но где-то по-михоэлсовски мудрого Вениамина III-го, кончая не знающим жизни безумцем и романтиком Лиром.

Как символ возможной трагедии каждого человека проходит перед нами последняя картина II акта, когда закрываются перед Лиром тяжелые ворота и он остается перед немой стеной, один, с непокрытой головой, над которой уже свистит жестокий ветер и проносятся первые обрывки грозowych туч, пугая трусливого Корнуэла и гремя отдаленными раскатами.

Пышно-тяжелая, мрачная и трагически-великолепная конструкция Тышлера в III акте – исчезает.

На сцене – пустота. Мелькают только световые пятна бегущих облаков и падающих молний, да ветер, несущийся ураганом, бичом дождя хлещет окрестность.

От ударов этого бича отбегают и Кент, и рыцарь, разыскивающий короля. Но Лир бежит не *от* него, а *к нему*, навстречу хаосу и буре:

«Brumb, Wicher, brumb!» («Бушуй, вихрь, бушуй!») – кричит он ветру, и в этом полубезумном крике сливается хаос сознания с хаосом природы. Ибо ритм смятения и разрывы стихий однозвучны разрыву сознания Лира.

Ни в одном акте не проявлены с такой убедительностью яркость и неожиданность творческой фантазии Михоэлса, как в III акте, в степи.

Мизансцены этого акта – точно текучий и живой барельеф – сменяются с кинематографической быстротой, – но так же органически и неуловимо, как формы грозowych облаков, которые проносятся над этой потрясающей сценой.

Лир говорит с жалящими молниями, как со своими жестокими дочерьми, упрекая их и протягивая к ним руки, и прикрывает заботливо своего шута от холодного ветра, и подхватывает потом его песенку – песенку растроганного шута – уже в полном безумии: «Тра-ля-ля! Тра-ля-ля-ля!»

И после непрерывной смены порывистых движений рук, протянутых то к буре, то к воспоминаниям, – вдруг, на ритме, упавшем до полной тишины, – прогулка с «философом», с безумствующим Эдгаром, как бы под портиком воображаемой Афинской школы мудрецов, когда настоящий безумец спрашивает, а поддельный – не знает, что отвечать.

И вдруг – неожиданный переброс темы и жестов и по-безумному хитро-таинственный шепот Лира:

«Я хочу сказать вам кое-что – “oig in oig”*... И оба, как дети, усаживаются на землю (на корточках).

Теплые блики живой жизни разгораются – еще неверным светом – в сцене «Суда», где воспоминание воссоздает – как лейтмотив – всю трагедию Лира, и в конце концов невидимый образ Корделии, который потрясает безумного короля до провала в бессознание – в исцеляющий сон.

Сцена пробуждения Лира – единственная сцена трагедии, раскрывающая неповторимые по нежности краски исцеления и любви.

Светлая музыка, встающая волнами, возвращает Лира от «колеса мук» к любви Корделии, и уже слышны трубы герольдов, возвещающие гибель великих страстей и

* «с глазу на глаз» (идиш).

последнее возмездие за великое зло. Здесь оптимизм Шекспира светится, как некая гармония жизни. Ибо за гибелью одних героев – идет жизнь других, идет твердая воля, идет справедливость, и сквозь тучи светит синева наступающего нового дня.

Трудность этого образа – в его мощности. Люди бывают такими три-четыре раза в жизни – в минуты наивысшего потрясения – горем, радостью, страхом или восторгом, что не исключает ни простоты, ни спокойствия. Ибо на спокойствии доходит все (так говорил Михоэлс).

Но спокойствие этого образа – не бытового порядка. Это спокойствие симфонической мощи, спокойствие трагическое. Таково было обычное спокойствие Михоэлса. Таким я видела его и на репетиции, и на докладе об Америке, который он делал перед переполненным залом Большого театра²², где под крепкой формой его покойной простоты слышался сдержанный гнев и сдержанный юмор. Таково патетическое безмолвие последнего выхода Лира с мертвой Корделией на руках и потрясающие минуты смерти Лира – и, быть, может, ...самого Михоэлса.

Человечность образа Лира проникнута высоким гуманизмом Михоэлса. Отсюда, от страдания Лира за участь «бедных, обездоленных двуногих созданий», словно протянуты нити к страданию Михоэлса за великие муки жертв войны – жертв Майданека.

С верой в победу этой человечности, в победу жизни, которую он так любил, – ушел от нас Михоэлс.

В последние годы он отдавал все больше сил общественной работе, – «А stikl harz» – кусочек сердца Лира – вырос в огромное, пламеневшее сердце Михоэлса, отданное им своему искусству и [своему народу – *зачеркнуто*] своей стране.

Однажды он сказал мне слова, оставшиеся для меня памятными навсегда:

«Художник, – сказал он, – должен в каждый день своей жизни сделать хоть один маленький шаг вперед в своем искусстве. Без этого сознания он не имеет права кончить день».

Пусть все его ученики и актеры – друзья, связанные с ним жизнью и творчеством, и все, знавшие Михоэлса, – помнят эти слова и хранят в памяти образ тончайшего художника, чье горящее сердце – было сердцем актера, мудреца и человека – в высшем смысле этого слова.

Приложение

С.Э. Радлов – М.И. Сизовой

8 августа 1933 г.

Дорогая Магдалина Ивановна, хочу с Вами поделиться несколькими соображениями о предстоящей работе. Конечно, не доклады, а практическая, экзерсисная работа. Однако не по-русски, а именно по-еврейски. Мне кажется, надо бы выбрать отрывки из Шекспира, которые дали бы упражнение: 1) в чтении стихов; 2) на свободу и плавность и широту эмоционального и физического дыхания. Ну, вроде прощания Отелло со своей профессией полководца. Или в «Венецианском купце» дуэт «в такую ночь». Или монолог Джульетты перед ядом.

Было бы замечательно, если бы Вы отобрали, посоветовавшись с Соломоном Михайловичем, несколько отрывков, каждый должен быть быстро переведен; может быть, это сделал бы Добрушин²³, он человек добросовестный и точный в сроках? Разумеется, и эти переводы отрывков должны быть стихотворными.

Я против отрывков на русском языке, так как это было бы самое большое и непривычное новшество, которое заслонило бы другие, тоже очень непривычные и очень существенные, новинки в этой работе. Я очень настаиваю на понятии плавного развития эмоции, так как думаю, что это для артистов ГОСЕТ, привыкших так сказать, к эмоциональному рывку – очень важное и трудное упражнение. (Конечно, не для всех одинаково: Ротбаум²⁴ будет декламировать, б.м., с чрезмерной легкостью.)

Кроме Ваших личных занятий хорошо бы, мне кажется, обдумать и кое-какие добавочные занятия.

В первую голову думаю о фехтовании, это, мне кажется, совершенно необходимо ввести сразу же и для всех мужчин. При очень высоком уровне движения у госетовцев фехтование должно усвоиться очень быстро, но тем не менее месяца 4 пофехтовать надо, и я бы настаивал на введении этого предмета сразу же, то есть до сдачи пьесы Бергельсона²⁵.

Нужно будет подумать и о каком-нибудь специалисте-шекспирологе, пока не соображу, кто же это должен быть из москвичей, только, умоляю, не Аксенова²⁶ – этого надутого хама не надо пускать в театр. Может быть, стоит подумать об академике Матвее Никаноровиче Розанове²⁷, хотя 70 с лишком лет, пожалуй, многовато для лекций в театре.

Наконец последнее. Я в отчаянии от рукописи «Лира». Переписчица поставила такие рекорды безграмотности и халтуры, что я просто погибаю. Через строку наврано. Как бывший профессиональный переводчик я часто догадываюсь, что было у Кузмина²⁸, но порою останавливаюсь в полном недоумении.

Если увидите Соломона Михайловича, может быть, поделитесь с ним этим письмом.

Через несколько дней возвращаюсь в Ленинград и сразу же за работу.

Шлю Вам самый теплый привет. Митька²⁹ Вам кланяется.

Ваш Сергей Радлов

Автограф.

РГБ. НИОР. Ф. 623. Карт. 5. Ед. 27.

КОММЕНТАРИИ

Вступительная статья

- 1 Подробнее см.: «Мне было завидно, что люди могут смеяться»: Письма С.М. Михоэласа и С.Э. Радлова (1929–1934) / Публ., вступ. статья и коммент. В.В. Иванова // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. М., 2009. Вып. 4. С. 506–532.
- 2 *Михоэлс С.* Разоблаченный Лир // Советское искусство. 1934. № 6. 5 февр. С. 3.
- 3 *Радлов С.* Как я ставлю Шекспира // Наша работа над классиками: Сб. статей ленинградских режиссеров / Ред. и вступ. статья А.А. Гвоздева. Л., 1936. С. 49.
- 4 См.: *Рудницкий К.* Михоэлс – мысли и образы // Михоэлс: Статьи, беседы, речи. Статьи и воспоминания о Михоэласе / Ред.-сост. К.Л. Рудницкий. М., 1981. С. 28–36.
- 5 См.: *Золотницкий Д.* Сергей Радлов. Режиссура судьбы. СПб., 1999. С. 155–162
- 6 РГБ. НИОР. Ф. 623. Карт. 4. Ед. хр. 14–16; Карт. 5. Ед. хр. 5, 46, 47; Карт. 6. Ед. хр. 42.
- 7 *Викентьев Владимир Михайлович* (1882–1960) – египтолог. Закончил историко-филологический факультет Московского университета (1915). Прошел курс древневосточных языков в Лазаревском институте (1918). Учился также за границей. Увлекался идеями Р. Штейнера. В 1910-е гг. посещал его лекции и даже мистерии, что предполагает определенный уровень посвящения. В 1918 г. на базе Исторического музея в Москве организовал Музей-институт классического Востока, на базе которого работал эзотерический, теософский кружок. В 1923 г. приехал в Египет в научную командировку, но обстоятельства сложились так, что Египет стал для него «второй родиной». Викентьев до конца жизни работал профессором Каирского университета.
- 8 См.: Справка на бланке «Театр им. Евг. Вахтангова». 27 марта 1929 г. Подписанный маш. текст. – РГБ. НИОР. Ф. 623. Карт. 1. Ед. хр. 1. Л. 5.
- 9 Записка *К.С. Станиславского*. 1 ноября 1919 г. Автограф. – РГБ. НИОР. Ф. 623. Карт. 1. Ед. хр. 1. Л. 3.
- 10 См.: Удостоверение на бланке «Московский Художественный театр». 27 марта 1929 г. Подписанный маш. текст. – РГБ. НИОР. Ф. 623. Карт. 1. Ед. хр. 1. Л. 4.
- 11 Удостоверение на бланке «Дирекция Ленинградских государственных академических театров». 28 сентября 1927 г. Подписанный маш. текст. – РГБ. НИОР. Ф. 623. Карт. 1. Ед. хр. 1. Л. 7.
- 12 *Хохлов К.П.* [Отзыв о педагогической работе М.И. Сизовой]. Автограф. 14 октября 1928 г. – РГБ. НИОР. Ф. 623. Карт. 5. Ед. хр. 26. Л. 4.
- 13 Удостоверение на бланке «Дирекция Ленинградских государственных академических театров». 3 июня 1927 г. Маш. текст за подписью Ю.М. Юрьева. – РГБ. НИОР. Ф. 623. Карт. 1. Ед. хр. 1.Л. 6.
- 14 *Радлов С.Э.* [Отзыв о работе с М.И. Сизовой]. Декабрь 1935 г. Автограф. – РГБ. НИОР. Ф. 623. Карт. 5. Ед. хр. 1. Л. 1.
- 15 Причина, заставлявшая М.И. Сизову стремиться в Москву, связана с судьбой ее второго мужа Евгения Карловича Тегера (1890 – ок. 1942), анархиста, розенкрейцера, сотрудника Наркомата иностранных дел, создавшего в 1922 г. оккультную ложу «Эмеш Редививус» масонского ордена розенкрейцеров и арестованного в 1928 г. Хлопоты М.И. Сизовой о смягчении приговора не были безуспешны. В 1929 г. заключение в концлагере было заменено на административную ссылку сроком на пять лет, которую Те-

гер отбывал в Петропавловске и Ташкенте. В 1934 г. по окончании ссылки он переехал на жительство в г. Киров. Однако в 1937 г. был снова арестован. Умер в заключении. Подробнее см.: *Никитин А.Л.* Мистики, розенкрейцеры, тамплиеры в Советской России. М., 2000. С. 19, 111–113). В ссылке М.И. Сизова регулярно навещала мужа, устраиваясь на временную работу в Ташкенте. Сохранились справки о том, что осенью 1928 г. она преподавала на «драматических курсах в студии при клубе им. тов. Кафанова», а с 27 июня по 31 августа 1931 г. «работала в Среднеазиатском Научно-исследовательском институте хлопковой промышленности и ирригации в качестве иностранной переводчицы» (РГБ. НИОР. Ф. 623. Карт. 1. Ед. хр. 1. Л. 6, 11).

- 16 *Михоэлс С.М.* [Отзыв о работе с М.И. Сизовой]. Без даты. Маш. копия. – РГБ. НИОР. Ф. 623. Карт. 1. Ед. хр. 1. Л. 38.
- 17 Сизова М.И. – Михоэлсу С.М. Без даты. Автограф. – РГБ. НИОР. Ф. 623. Карт. 1. Ед. хр. 23. Л. 1.
- 18 *Пастернак Б.Л.* [Рекомендация] 1942 г. Заверенная маш. копия – РГБ. НИОР. Ф. 623. Карт. 1. Ед. хр. 1. Л. 26.

Памяти Соломона Михайловича Михоэлса

- 19 «*Путешествие Вениамина III*» по Менделе Мойхер-Сфориму. Премьера – 20 апреля 1927 г. Постановка А.М. Грановского. Художник Р.Р. Фальк. Композитор А.М. Пульвер. В «трогательной эпопее», как определил жанр спектакля Грановский, С.М. Михоэлс сыграл Менделя-книгоношу, Дон Кихота из Тунейдовки.
- 20 «*Мидас Гадин*» («Мера строгости») – пьеса Д. Бергельсона, ставшая первой самостоятельной постановкой С.М. Михоэлса. Премьера – 8 октября 1933 г. Художник М.М. Аксельрод. Композитор А.М. Пульвер.
- 21 *...рифмоплет вроде парижского diseur'a*. – Diseur от глагола dire («сказать», т.е. рассказчик, «острослов», амплуа на эстраде, наподобие конферансье).
- 22 *...на докладе об Америке, который он делал перед переполненным залом Большого театра...* – Возможно, имеется в виду встреча С.М. Михоэлса с актерами и режиссерами московских театров, состоявшаяся 24 января 1944 г. Выступление опубликовано: Михоэлс: Статьи, беседы, речи. Статьи и воспоминания о Михоэлсе / Ред.-сост. К.Л. Рудницкий. М., 1981. С. 237–254.

Приложение

С.Э. Радлов – М.И. Сизовой

- 23 *Добрушин Иехезкель* (1883–1953) – драматург, театровед и педагог. Писал на идише. С 1922 г. режиссер-драматург в ГОСЕТе. Автор инсценировок «Колдуньи» А. Гольдфадена (1922), «Путешествия Вениамина III» по Менделе Мойхер Сфориму (1927), «Тевье-молочника» Шолом-Алейхема (1939), а также автор драмы «Суд идет» (1930). Как театровед написал книги о Д. Бергельсоне, В.Л. Зускине и С.М. Михоэлсе. В феврале 1949 г. был арестован. Погиб в заключении.
- 24 *Ротбаум Сара Давыдовна* (1899–1970) – актриса. Училась в польской драматической студии в Варшаве (1916–1918), в драматической школе при театре М. Рейнхардта (Берлин, 1919–1921). С 1921 по 1949 г. играла в ГОСЕТе (Москва). В «Короле Лире» играла роль Гонерильи.
- 25 *...до сдачи пьесы Бергельсона*. – См. коммент. 19.

- 26 *...только умоляю не Аксенова...* – Аксенов Иван Александрович (1884–1935), поэт, переводчик, художественный критик, автор первой монографии о Пикассо (Пикассо и окрестности. М., 1917), знаток Шекспира и елизаветинцев. С начала 1920-х ближайший сподвижник Вс. Э. Мейерхольда, первый ректор Высших театральных мастерских (ГВЫТМ–ГВЫРМ, 1922–1923 гг.), переводчик «Великодушного рогоносца» (1922). Автор монографий о Тим и С.М. Эйзенштейне, долгие годы остававшихся неопубликованными. С.М. Эйзенштейн вспоминал о нем: «Его сравнительно мало любили. Он был своеобразен, необычен и неуютен. И имел злой язык и еще более злой юмор. Притом юмор своеобразный и не всегда доступный. <...> Блистательный знаток Шекспира. Не поверхностно социологически. А изнутри – творчески. Конструктивно и методологически» (Эссе об эссеисте // Эйзенштейн С.М. Избранные сочинения: В 6 т. М., 1968. Т. 5. С. 404.)
- 27 *Розанов Матвей Никанорович* (1858–1936) – литературовед, академик РАН (1921) и АН СССР (1925). В 1883 г. окончил Московский университет. В 1884 г. за работу о «Гамлете» Шекспира получил золотую медаль. С 1911 по 1929 г. – профессор Московского университета; основатель и руководитель романо-германского отделения в университете и на Высших женских курсах. Представитель культурно-исторической школы в литературоведении. Редактировал научные издания западноевропейских классиков; один из главных редакторов юбилейного издания сочинений Гете, а также изданий полного собрания сочинений Шекспира и Байрона.
- 28 *...я часто догадываюсь, что было у Кузмина...* – С.Э. Радлов пользовался переводом поэта М.А. Кузмина (1872–1936).
- 29 *Митька* – сын Радловых, Дмитрий Сергеевич Радлов (1915–1969) – артист. В 1936–1939 гг. работал в Ленинградском театре-студии под руководством С.Э. Радлова. С 1939 по 1942 г. – в Театре им. Ленсовета.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН*

Autant E. 764

Bernstein 803

Blake W. – см. Блейк У.

Böhmig M. 227

Borovsky V. 807

Bourgeois T. – см.: Дункан Т.
(Тереза)

Brodersen H.C. 420

Brooker M. – см. Брукер М.

Carter H. – см. Картер Х.

Charlot – см. Чаплин Ч.

Deirdre – см. Дирдри

Duncan I. – см. Дункан А.
(Айседора)

Fallot Ch. 115

G.B., псевд. 765

Gilmer A. – см. Джилмер А.

Gluck – см. Глюк

Gosset H. 763

Hirschfeld L. 231

Hubin F. – см. Юбен Ф.

Kisselgoff A. 362

Krausse J. 232

Kruger T. – см. Дункан Т. (Тереза)

Lara L. 764

Lazardzig J. 232

Lévi S. 608,

Levinson A. – см. Левинсон А.Я.

Low I. – см. Литвинова А.

Magnus M. – см. Магнус М.

Merz M. – см. Мерц М.

Micaelo – см. Марголин С.А.

Molnár J. – см. Мольнар Ю.

Moynet G. 675

Parnac V. 762, 764

Picon–Vallin B. 763

Piscator E. – см. Пискаатор Э.

Reinhardt M. – см. Рейнхардт М.

Richter H.G. 225

Sargent M. – см. Дункан М.
(Маргерита)

Schramm H. 232

Schwarte L. 232

Selwyn E. – см. Селвин Э.

Seroff V. – см. Серов В.

Singer P. – см. Зингер П.

Stravinsky I. – см. Стравинский
И.Ф.

Strowsk F. 786

Stuart G. 766

van Goor W. N. – см. Пим

Wright L. E. 352, 358

Zervos C. 762, 763

Zimand S. – см. Зиманд С.

А.С., Ав.С., Ав. Софр, Авель

Софронович – см. Енукидзе А.С.

Абдулов О.Н. 503

Абрикосов А.А. 296, 297, 325

Аброскина И.И. 456

Авербах Л.А. 764

Аверкиев Д.В. 660

Аганесова – см. Оганезова Т.С.

* В указатель не внесены бегло упомянутые лица, чьи имена и фамилии несущественны для понимания материалов, включенных в книгу. Жирным шрифтом отмечены те страницы, где даются основные биографические сведения об упоминаемом лице.

- Агапеев В.П. 438, **494**
 Агапитова А.В. 382, 387, **457**,
 Агнесса, домработница 77, 82, 154
 Агранов (наст. фам. Соренсон) Я.С.
 544, **657**
 Адамайтис Е.О. 614, **676**
 Ада – см. Книппер (по мужу
 Гринвальд) А.К.
 Адан А. 168
 Адаскина Н.Л. 221, 222, 224
 Адашев (наст. фам. Платонов) А.И. 130
 Адельгейм, братья 240
 Адлер М. 204, **237**
 Адонц Г. Г. 353
 Адрианов И.С. 575, 576
 Адуев (наст. фам. Рабинович) Н.А. 166,
 177, **212**, 267
 Азаров В.Б. 318, 326
 Азерская Е.Г. 73, 86, 107, **154**
 Азьян М.К. 387, **460**
 Айвазовский И.К. 260
 Айзенштадт Д.С. 156
 Айхенвальд Ю.И. 501
 Акимов Н.П. 324, 526, 649, 670
 Акимова (урожд. Хекимян; по мужу
 Ершова) С.В. **118**
 Акопиан (Акопьян) Е.А. 793, **807**, 808
 Аксельрод М.М. 831
 Аксенов И.А. 179, 182, 214, **220–224**,
 226, 778, 786, 829, **832**
 Аладжалов С.И. 242, 243, 261
 Александер Дж. 778
 Александр I, имп. 791
 Александр III, имп. 796
 Александр Яковлевич – см. Таиров А.Я.
 Александров А.А. 143, 226
 Александров А.Н. 152, 153
 Александров Г.Ф. 287, **318**
 Александров Н.Г. 83, 140, **157**, 160, 380,
 386, 395, 404, 407, 408, 416, 425, 428 464,
 430, 432, 434, 438–441, 445, **459**, 469,
 478, 479, 485
 Александрова А.Н. 83, **157**
 Александровы, семья 83, **157**
 Александровский 280, **314**
 Алексеев (наст. фам. Лившиц) А.Г. 173
 Алексеев И.К. 73, 130, **154**, 386, 421–
 423, **459**, 658
 Алексеев К.С. – см. Станиславский К.С.
 35
 Алексеев С.П. 324
 Алексеева-Фальк К.К. 70, 152, 352, 421,
 423, **486**, 658
 Алесси Р. 656
 Алехин А.А. 128
 Алехина В.А. 31, 34–36, 41, 45, 118, **128**
 Алигьери – см. Данте Алигьери
 Алин Ж. 118
 Алкснис Я.И. 654,
 Алпатова И.Л. 807, 814
 Алферова А.С. 223
 Альперов Д.С. **161**
 Альперов К.С. **161**
 Альперова О.С. **161**
 Альперовы, семья 87, 161
 Альтман И.Л. 581, **666**
 Альтман Н.И. 158, 265, **269**, 516, 588
 Альтшуллер (Альтшулер) И.Н. **462**
 Альтшуллеры, семья 390, 462
 Альфано Ф. 818
 Алыштадт С.А. 127
 Ангаров А.И. 573, **663**
 Андерс А.А. 543,
 Андреев Л.Н. 48, 69, **137**, 141, 143, 146,
 198, **231**, 256, 270, 500, 502, 527, 799,
 811
 Андреев Н.А. 144, 454
 Андреев П.Н. 408, **480**
 Андреева (урожд. Коонен) Ж.Г. 29, 284,
 293
 Андреева (урожд. Юровская, в первом
 браке Желябужская) М.Ф. 74, 154, 456
 Андрей Белый (наст. Бугаев Б.Н.) 221,
 265, 331, 352, 499, 639, 682, 761, 762, 796,
 809, 821, 822
 Андрей Седых (наст. Цвибак Я.М.)
 694, 697, 740, 765, 786, 790
 Андрей Соболев (наст. Собель Ю.М.)
 747, 787
 Андреолетти К.Л. 442

- Андровская (наст. фам. Шульц) О.Н.
570, 580, 604, 607
- Андронилов Я.Н., князь 88–90, 92, 95,
96, **161**
- Андроникова С.Н., княгиня 161
- Анненков Ю.П. 244, 261, 512, 517, **641**,
644, 694, 695, 766
- Анненский И.Ф. 130, 131, 147, 179, 677
- Ан-ский С. (наст. Раппопорт С.А.) 158,
269
- Антимонов С.И. 503
- Антокольский П.Г. 266
- Антонов С.Н. 786
- Антуан А.-П. 749, 788
- Анциферов Н.П.
- Апулей 585
- Апухтин А.Н.
- Арапов А.А. 132, 263, 797, **811**
- Арбузов А.Н. 630
- Арго (наст. фам. Гольденберг) А.М.
166, 212, 267
- Аргутинский-Долгоруков В.Н. 21, **118**
- Арди Н.И. 743, **786**
- Ардов В.Е. 267
- Аржанов П.М. 297, 326
- Аристофан 503, 643, 813, 817
- Аркадин И.И. 82, 93, 107–109, 118, **156**,
202, 206, 208, **234**
- Аркадьев М.П. 553, 574–577, 652, **659**,
664, 665
- Арнхайм Р. 235
- Арсений – см. Брунов А. В.
- Артур (сын Ф.Ф. Комиссаржевского)
793
- Арцыбашев М.П.
- Арье Э. 114, 135, 145
- Асенкова В.Н. 159
- Асланов Н.П. 22, 118, **119**, 120, 396, 473
- Асланова Е.П. 118
- Ассинг А.А. 156
- Астангов (наст. фам. Ружников) М.Ф.
503, 611, 612, 614, 676
- Астаров А.С. 441, 469, **494**
- Астарова В.Н. 494
- Астров Н.И. 375, **451**
- Астрова М. 808
- Астриук Г. 694
- Ауэр В. 808
- Афанасьев А.И. 774
- Афиногенов А.Н. 526, 528, 530, 537,
541, 630, **649**, 651, 655
- Ахматова (наст. фам. Горенко) А.А.
540, 655
- Ашкинази З.Г. 399, 400, 474
- Баб Ю. 231, 759,790
- Бабанова М.И. 661, 779, 816
- Бабель И.Э. 533, 652
- Бадалян В. 241, 263, 265, 270
- Бадьякина 586
- Бадьялькес С.И. 628, **679**
- Базилевский (по сцене Болтин) В.П. 52,
141, **143**, 145
- Байрон Дж.Г. 454, 455, 468, 832
- Бакланова О.В. 380, 421, **455**, 486
- Бакст (наст. фам. Розенберг) Л.С. 331
- Бакунин А.И. 86, 96, **159**
- Бакшеев (наст. фам. Баринев) П.А.
368, 404, 407, 408, 425, 428, 430, 434,
439, **445**, 460, 462, 464, 469, 471, 478,
485
- Балатова Н. Р. 353
- Балашова А.М. 149
- Балиев (наст. фам. Баян) Н.Ф. 119, 134,
137, 249, **264**, 387, **461**, 471, 472, 693–
695, 740, 742, 745, 765, 807, 818
- Балиева Е.А. – см. Акопиан Е.А.
- Балтрушайтис Ю.К. 17, 21, 23, 69, 115,
116, 120, 121, 456, 487, 502
- Бальзак О. де 162, 296, 500, 503, 793
- Бальмонт К.Д. 10, 48, 70–72, 120, 121,
137, 150, **152**–154, 454
- Бальская Г.А. 10
- Барановская (урожд. Фальк) К.Р. 423,
486
- Баратов А.В. 380, **453**
- Барновский В. 231
- Барсков Я.Л. 497
- Барсова (наст. фам. Владимирова) В.В.
86, **159**

- Бартошевич А.В. 807, 818
 Бернштейн А. 124
 Басов В.С. 324
 Бассерман А. 231
 Баталов Н.П. 505, 643
 Бати Г. 688, 693, 694, 765, 784, 785
 Батьков – см. Ваграмов Ф.А.
 Бауэр Е.Ф. 138
 Бауэр И.Г. 202, 206, 208
 Бахрушин А.А. 27, **124**, 496, 504, 514, **642**
 Бачелис Т.И. 265
 Башкатов К.А. 778
 Бебутов В.М. 819
 Бебутова М.Л. 422, **487**
 Бегичева (урожд. Лесли) Н.П. 616, **678**
 Бегичева О.С. 616, **678**
 Бейер П.Г. 181, **225**
 Бейлис М. М. 462
 Бекефи Ю.К. 480
 Бек-Назарьян А.С. 118
 Белая (наст. фам. Богдановская) С.И.
 Беленькая О.А. 76, 154
 Белинский В.Г. 705, 709, 774
 Белов А.Д. 85, 158
 Белозерская-Булгакова Л.Е. 654
 Бельчиков Н.Ф. 668
 Беляев Н.И. 300, 327
 Беляев Ю.Д. 774, 814
 Бенелли С. 124, 133, 147
 Бененсон М.Л. 620, 627, 628, 631, **679**
 Бенримо Г. 118
 Бенуа А.Н. 331, 649, 819
 Берг А. 810
 Бергельсон Д. 829
 Бергер Ю.-Х. 168, 445, 464, 469
 Бергнер Э. 231
 Бергсон А. 607, **674**
 Бердяев Н.А. 80
 Бережанский (наст. фам. Козырев)
 Ник. 685, 697, 703, 763, 771, 772
 Береснев Н. 668
 Берестинский М.И. 589, **670**
 Берже Э.Э. 375, 451
 Берия Л.П. 675, 678, 679, 681
 Берковский Н.Я. 270
 Бернауэр Р. 231
 Берсенов (наст. фам. Павлицев) И.Н.
 7, 87, 138, **161**, 288, 297, **319**, 363,
 365, 375, 376, 378, 384, 385, 387–389,
 392, 393, 396, 398, 400, 403–408,
 413, 418, 425, 428, 430, 431, 433–435,
 438–441, **446**–448, 451, 452, 460,
 464, 469, 471, 476, 485, 491, 493,
 520, 645
 Берсенева-Павлицева О.Н. 375, 376,
 384, 413, 446
 Берсенева И.И. 413
 Берсенева, семья 370
 Бертенсон С.Л. 238, 329, 363, 365,
 382, 388, 396, 403, 405, 407, 425, 428,
 430, 432, 438, 441, **457**, 462, 469, 470,
 477, 651
 Бескин Э.М. 25, 120, **122**, 127, 158, 164
 Бессмертный А.С. 408, 425, 440, 444,
480
 Бетховен Л. ван 237, 481
 Биби – см. Бибииков Б.В.
 Бибииков Б.В. 583, 611, 614, 668, **675**,
 676
 Бибиикова М.И. 276, 282–284, 286, 290,
 291, 298, 299, 302, **316**, 317
 Билибин И.Я. 359, 449, 450
 Бирман С.Г. 319
 Блажевич Ф.В. 778
 Блейк У. 333, 334, 342, 353
 Блинников С.К. 552, 580, 630, **659**
 Блок А.А. 10, 65, 147, 149, 154, 179,
 217, 459, 466, 478, 484, 639, 745, 746,
 787–790
 Блок Ж.-Р. 606, 674
 Блюм В.И. 243, 455, 645, 682, 683, 698,
 700, 762
 Блюменталь-Тамарина М.М. 548
 Блюмкин Я.Г. 144
 Бобров С.В. 307, 309, **329**
 Бобров С.П. 220
 Бобылев Ю.С. 573, **663**
 Бобышев М.П. 315
 Бовшек А.Г. 178, **217**, 218

- Богатырев А.З. 277, 281–284, 290–293, 295, 298, 299, 300, 303, 305, 311, **313**, 315–317, 326–328
 Богатырева З. 283, **317**
 Боголюбов Н.И. 614, **676**
 Богомазов С. 781
 Бодулин Н.П. 408, **480**
 Бодулин П.С. 395, 408, 439, **467**
 Бодулина А.М. 408, 439, **467**
 Бодулины 452
 Бойм Эм. 170, 171
 Бокий Г.И. 213
 Бокшанская (урожд. Нюрнберг) О.С. 434, **493**, 507, 514, 515, 537, 540–542, 561, 565, 574, 581–584, 587, 588, 592, 595, 596, 604, 612, 626, 647, 650, 652, 655, 661, 662, 665, 667, 675
 Болеев 303
 Болеславский (наст. фам. Стржезницкий) Р.В. 364, 366, 396, 399, 408, 418, 438–440, 454, 457, 471–473, 475, 476
 Больм А.Р. 789
 Бомарше П. 123, 126, 812
 Бондаренко Ф.М. 598, 599, **672**
 Бонди Ю.М. 790
 Бонч-Томашевский М.М. 380, **453**
 Борнгаупт (урожд. Зальца) Е.И. 367, 442, **445**
 Боровский А.К. 431, **491**
 Бородин А.П. 816, 817, 818
 Бородулин, Борода – см. Немирович-Данченко Вл.И.
 Боткина (урожд. Третьякова) А.П. **121**
 Боткина Александра С. **121**
 Боткина Анастасия С. **121**
 Боткины, семья 24, 121
 Бояджиев Г.Н. 295, 297, **324**, 326
 Боярский (наст. фам. Шимшелевич) Я.О. 544, 545, 548, 549, 562, 565, 579, 580, 581, 587–589, 591–593, 650, 657, 665, 667
 Бравич К.В. 799, **814**
 Браиловская (урожд. Шмидт) Р.Н. 453
 Браиловский (Брайловский) Л.М. 379, **452**, 815
 Браиловский В.М. 453
 Брам О. 481
 Брамс Й. 337
 Брамсон Р.М. 285, 291, 298, 310, 316, **318**
 Бранкович В.Г. 118
 Браун Як. 266
 Брен Д.А. 86, **159**
 Брехт Б. 155, 775
 Бродский А.М. 584, 587, 588, 669
 Бродский Б. 692, 765
 Бродский Н.А. 504
 Бройде М.О. 131
 Брукер М. 330
 Бруни Л.А. 149
 Брунов А.В. 32, 34, 36, 40, **128**
 Бруштейн А.Я. 319
 Брюллов К.П. 553, 659
 Брюсов В.Я. 86, 120, 150, 157, **159**, 221, 222, 270, 796, 809
 Брянский А.М. 774
 Буасси Г. 262
 Бубнов А.С. 537, 544–546, 552, 556, **654**
 Бубнова М.Н. 330, 620, 639, 674
 Буденный С.М. 704, **771**
 Булгаков М.А. 150, 324, 356, 506, 507, 522, 523, 525, 533, 536, 540, 571, 572, 592, 606, 640, 647, 648, 653, 654, 662, 671–673
 Булгакова (урожд. Нюрнберг, в первом браке Шиловская) Е.С. 150, 596, 660,
 Булганин Н.А. 578, 647, 664
 Бунин И.А. 374, **448**, 454
 Бунины, семья 372, 373, 448
 Бурджалов (наст. фам. Бурджальян) Г.С. 353, 387, 422, **460**
 Бурлюк Д.Д. 132, 149
 Бутникова К.Я. 50, 59, 82, 83, 89, 140
 Бутова Н.С. 392, **464**
 Бутюгин С.А. 580
 Буш П. 720, **780**
 Бушуева С.К. 218
 Быковские Е. и М. 107, **172**
 Бычков Н.Н. 381, **456**

- Бычкова (наст. фам. Германова) П.П. 381, **456**
 Бюхнер Г. 219
- В.Г.**, **В. Г-ч**, **Вас. Гр.** – см. Сахновский В.Г.
 В.И., **Вл. Иванович**, **Влад. Ив.** – см. Немирович-Данченко Вл.И.
 Вагапова Н.М. 444
 Вагнер Р. 219, 237, 238, 239, 241, 262, 332, 526, 649, 815, 816, 818
 Ваграмов Ф.А. 525, 649
 Вальзер К. 232
 Вальт Э. 83, **156**
 Ван Гоор В.Н. 332, 352
 Ван Лерберг Ш. 500
 Варвара – см. Алехина В.А.
 Варен Ш. 156
 Варзер Л.А. 561, **662**, 678
 Варламов К.А. 707, 774, 790
 Варшавский М.А. 21, 43, **118**
 Василевский В.Н. 582, **667**
 Васи́льев (наст. фам. Сикевич) В.И. 407, 439, 462, 464, 469, **478**, 493
 Васи́льев Д.И. 321, 669
 Васи́льев Н.О. 706, 707, **773**
 Васи́льев С.А. 294, **323**, 449
 Васи́льев Ф. 324
 Васи́льев Ю.Н. 53, 139, 143, **144**
 Васи́льева С.А. 353
 Васи́льчиков Д.Ф. 288, 293, 306, 319, 328
 Вая – см. Качалов В.И.
 Ватто А. 151
 Вахрушев Б.А. 311
 Вахтангов Е.Б. 119, 128, 158, 176, 216, 248, 249, 255, 257, 264, 269, 270, 404, 421, 476, 486, 498, 647, 658, 664, 713, 756, 758, 760, 822
 Вахтангов С.Е. 782
 Вебстер Д. 220
 Вейнберг П.И. 132
 Вевьюрки А. 269
 Вега К.Л.Ф. де 791
 Вегенер П. **268**
 Ведекинд Ф. 200, **233**, 234, 502, 503, 641
- Веденкина Е.С. 280, 309, **314**
 Вейдле В.В. 763
 Веласкес Д. 516
 Вельтман Л. 198, **230**, 231
 Венгеров Д.М. 43, 87, **134**, 135
 Венгеров С.А. 767
 Венгерова З.А. 117, 119, 767
 Венкстерн Н.А. 324
 Вера – см. Эфрон В.Я.
 Вера (дочь Ф.Ф. Комиссаржевского) 793
 Вера Федоровна – см. Комиссаржевская В.Ф.
 Вербицкая А.А. 169
 Вербицкий В.А. 580, 661
 Вермель С.М. 41, **132**, 139
 Верн Ж. 612
 Вернадский В.И. 449
 Вернадский Г.В. 497, 498, 639
 Верхарн Э. 118, 503
 Вершилов (наст. фам. Вестерман) Б.И. 505, 578, 643, **664**
 Веселовский А.Н. 380, 455
 Веселовский А.Н. 539, 540,
 Веснин А.А. 157, 162, 163, 167, 171, 178–183, 185, 191, 194, 196, 197, 199, 201, 203–205, 210, 213–215, 221, 223–225, 231, 239, 264, 268, 270
 Ветрайх Э. 238
 Вечора Г.Ю. 328
 Вибер Е.К. 100, 112, 151, **169**, 196, **230**
 Вивьен Р. 220
 Вигман М. 721, **781**
 Визарова Е.Н. 119
 Викентьев В.М. 822, **830**
 Виленкин В.Я. 118, 353, 365, 390, 457, 577, 583, 587, 596, 646, 647, 662, 670
 Виллингер В. 232
 Вильгельм II, кайзер 144, 234
 Вильямс П.В. 324, 673
 Веницкая А.И. 67, 70, **151**
 Винников А.Н. 624, 625
 Виноградов М.Л. 387, **460**
 Виноградская И.Н. 330, 353, 356, 481, 494, 645, 818, 819
 Виноградский Н.В. – см. Малой Н.В.

- Винтер А.В. 112, **175**
 Винчи Л. да 260, **271**, 312
 Виньи А. де 675
 Вирт К.Й. 227
 Вирта Н.Е. 579, 665
 Висковский В.К. 129
 Виталиус – см. Виленкин В.Я.
 Вишневецкая С.К. 289, **320**
 Вишневские, семья 386
 Вишневский (наст. фам. Вишневецкий) А.Л. 124, 169, 381, 448, 454, 456, 511, 514
 Вишневский Вс.В. 289, 318, **320**, 324, 326
 Вл. К-ич, псевд. 132
 Влад. Д., псевд. – см. Деспотули В.М.
Владимир Александрович, вел. кн. 331
 Власова Т. 786
 Вожень Л. 694, 766
 Войнова Н. 808
 Войтинская О. 326
 Волин Б.М. 764
 Волков Л.А. 324
 Волков Н.Д. 179, **220**, 540, 569, 570, 583, 587, **655**, 662, 669
 Волконский А.М., кн. 766
 Волконский (наст. фам. Муравьев) Н.О. 503, 514, **642**
 Волконский С.М., кн. 158, 359, 360, 683, 685–687, 690, 694, 696–698, 706, 728, 731, 742, 763, **766**, 773, 774, 789
 Волошин М.А. 484, 809
 Вольнский (наст. фам. Флексер) А.Л. 265
 Вольд., псевд. 137
 Волькенштейн В.М. 503
 Вольф В.Ю. 497, 585, 639, 668
 Вольф Ю.Ю. 497
 Воротников А.П. 129
 Ворошилов К.Е. 545, 546, 598, 653
 Воскресенский Г.И. 118
 Врангель Л.А. 374, **449**
 Врангель П.Н. бар. 379, **452**, 766
 Вронская (наст. фам. Янушкевич) А.Ф. 161
 Врубель М.А. 220, 247, 572, 662
 Всеволод – см. Мейерхольд Вс.Э.
 Всеволод – см. Вишневский В.В.
 Всеволодский-Гернгросс В.Н.
 Вульф (Анисимова-Вульф) И.С. 535, 536, 561, **653**
 Вундт В. 802
 Выдрин М.Л. 70, **152**
 Вышинский А.Я. 598, **672**
 Гавелла Б. 470
 Гаевский В.М. 764
 Газенклевер В. 647, 719, 778
 Гайдаров В.Г. 380, 403, 439, 455, 476
 Гайдаров Е.А. 118
 Гайдебуров П.П. 234
 Гайдуков П.Г. 639
 Галина (дочь Ф.Ф. Комиссаржевского) 793
 Галинский В.М. 106, 107, **172**
 Галкин А.В. 533, **653**
 Гальперин М.П. 455
 Гамсун К. 76, 154, 442, 452, 469, 487, 793
 Ганзен А.Д. 127
 Ганзен Ц.Г. 431, **491**
 Ганнибал 612
 Ганшин В.Н. **314**
 Ганшина М.Н. **314**
 Ганшины, семья 281
 Гарбо Г. 793
 Гардин (наст. фам. Благонравов) В.Р. 123, 169
 Гарин Э.П. 768
 Гаркави М.Н. 156
 Гаррель С.Н. 580
 Гартман Ф.А. 487
 Гауптман Г. 457,
 Гвоздев А.А. 220, 234, 527, **650**, 683–685, 690, 701–703, **762**–764, 768, 769, 772, 830
 Ге Г.Г. 156
 Ге Н.Н. 517
 Геббель Ф. 266, 793, 811
 Гегузин Б.Э. 771
 Гегель Г.В.Ф. 660
 Гедберг Т. 127, 141

- Гедимин, вел. кн. Литовский 796, **809**
 Гейрманс Г. 141, 142
 Гейнц А.Ф. 789
 Гейрот А.А. 516, 643,
 Гейтц М.С. 523, 528–531, 534, 535, 537,
648, 650–652, 654, 658
 Гельмер Г. 447
 Гельцер Е.В. 149, 174, 338, 361
 Генрих IV, король 796
 Герасимов А. 630
 Герасимова О.Ф. 285, 303, **318**
 Германова (наст. фам. Красовская-
 Калитинская) М.Н. 366, 375, 381, 384,
 388, 395, 396, 404–408, 412, 416, 419,
 425, 432, 439–441, 443, 445, 447, **450**,
 452, 462–464, 469, 471, 479, 483, 485,
 487, 488
 Геронский (наст. фам. Янов) Г.И. 185,
 186, 222, 227
 Гессен И.В. 484
 Гёсс Р. 208, **238**
 Гете И.-В. фон 210, 231, 233, 238, 240,
 690, 775, 793, 798, 814, 832
 Гзовская О.В. 118, 130, 152, 403, 439,
 455, **476**
 Гиацинтова С.В. 242, 319, 421, **486**
 Гийом П. 181, **225**
 Гилгуд Дж. 219
 Гиляровская Н.В. 225
 Гиме Э. 115
 Гинцбург Д.Г. 25–27, **122**
 Гитлер (наст. фам. Шикельгрубер) А. 658
 Гитович Н.И. 352
 Гицевич В.А. 325,
 Глаголин (наст. фам. Гусев) Б.С. 242
 Гладков А.К. 165
 Глазунов А.К. 431, **491**,
 Глебова-Судейкина (урожд. Глебова)
 О.А. 135
 Глизбург Н.Н. 290, **320**
 Глинка М.И. 174, 787
 Глоба А.П. 140, 215, 241, 266
 Глубоковский Б.А. 155, 178, 180, 186,
 187, 190, **212**, 213, 225, 227, 228
 Глубоковский М.Н. 212
 Глубоковский Н.Н. 212
 Глюк К.-В. 337, 359, 811
 Гнедич П.П. 815
 Гоген П. 155
 Гоголева Е.Н. 174
 Гоголь Н.В. 239, 296, 297, 498, 503,
 517, 522, 682, 685, 687–690, 693–695,
 697, 701, 704–707, 709–712, 726, 727,
 729–732, 740, 742, 744, 746, 747, 753,
 755–758, 760–763, 768–775, 783,
 785 786, 789, 790, 793, 794, 816
 Голейзовский К.Я. 222, 780
 Голованов Н.С. 174
 Головашенко Ю.А. 154, 217, 285, **318**,
 813
 Головин А.Я. 788
 Головина А.А. **146**
 Головина О.Ф. 59, **146**
 Голубева О.А. 85, **158**
 Гольденвейзер А.Б. 149
 Гольдман (псевд. Горев) Б.И. 381, 411,
457
 Гольдони К. 122, 124, 502, 655, 750, **788**,
 793, 811
 Гольдфаден А. 269, 777, 831
 Гомер 253
 Гончаров И.А. 584, 670
 Гончарова (урожд. Судакова) А.Я. 421,
486
 Гончарова Н.С. 27, 122, **124**, 137
 Гордин Я. 156
 Горев (наст. фам. Васильев) А.Ф. 60 **146**,
 147
 Горев (наст. фам. Васильев) Ф.П. 146
 Горева Е.Н. 146
 Корецкий В.Б. 325
 Горич Н.Н. 267
 Горлинский Н.Д. 622, 623, 633, 635, **679**
 Городецкий С.М. 221
 Гортынская М.П. 454, 455,
 Горчаков Н.М. 505, 536, 643, **654**, 665,
 670
 Горячих Л.Н. 311
 Гославский Е.П.
 Госсэ Э. 688

- Готлиб Д.А. 67, 88, **151**
 Готовцев В.В. 86, **160**, 403, **475**, 580
 Готье Т. 296
 Гофман В.В. 154
 Гофман Э.Т.А. 140, 154, 176, 186, 216, 217, 227, 239, 241, 248, 261, 263, 618, 699, 725, 783, 789, 793, 816
 Гофмансталь Г. фон 235, 268, 470, 817
 Гоцци К. 248, 264, 612, 618, 777, 793, 811, 814
 Грановская Е.М. 97, **167**
 Грановский (наст. фам. Азарх) А.М. 185, 226, 242, 256, 258, **269**, 271, 666, 713, 718, 719, 737, 777, 779, 831
 Грачев Б.Е. 193, 196, 198, 199, 202, 204, 209, 210
 Гребенщиков Г.Д. 413, 414, 484
 Гремиславская М.А. 380, 421, 434, **454**
 Гремиславский В.И. 421, 434, **486**
 Гремиславский И.Я. 407, 425, 427, 430, 432, 434, 438, 452, 463, 464, 467, 469, 471, **479**, 480, 494, 522, 545, 607, 645, **657**
 Греч (наст. фам. Коккинаки) В.М. 392, 434, 444, 452, **463**, 469, 487, 583
 Грибков В.В. 580
 Грибоедов А.С. 480, 693, 726, 775
 Грибунин В.Ф. 87, **160**, 510, 511, 514
 Григорьев Ап.А. 165
 Григорьев Б.Д. 760, 791
 Григорьев М.С. 594, **671**
 Гринберг Я.А. 287, **318**
 Громеко В.А. 145
 Громов (наст. фам. Дидерихс) А.А. 105, 139, **172**
 Громов-Иратов Л.И. 118
 Гропиус В.А.Г. 720, **780**
 Гросс 498, 499
 Гроссман-Рощин И.С. 771
 Грузинский А.П. 319
 Гувер (Хувер) Г. 491
 Гуляницкая Г.С. 478
 Гумилев Н.А. 484
 Гуревич Л. 328
 Гутман Д.Г. 267, 315
 Гуцков К. 269
 Гюго В. 675, 745, 786
 Гюго Ж. 788
 Гютель И.И. 154
 Д'Аннунцио Г. 132
 Давиденко А.А. 692
 Давыдов В.Н. (наст. Горелов И.Н.) 171, 707, 708, 718, **774**
 Давыдов (наст. фам. Левенсон) А.М. 21, **117**
 Давыдова М.Ф. 118
 Давыдова Н. 719, 779
 Далькроз – см. Жак-Далькроз Э.
 Дальский М.В. 136
 Дан (наст. фам. Гурвич) Ф.И. 716, **777**
 Данкур Ф.К. 689, 764
 Данте Алигьери 697, 728, 731
 Даргомыжский А.С. 808
 Де Горс 139
 Дебрэнн Р. 114
 Дебюсси К. 144
 Дейкарханова (Дей-Карханова) Т.Х. 373, 397, **449**
 Делавинь Ж. 772, 785
 Делон Р. 221
 Делпи Э. 192, **228**, 230
 Дементьев И.Н. – см. Кубиков И.Н.
 Демин 301
 Демич П. 132
 Демьян Бедный (наст. Придворов Е.А.) 683, 685, 687, 701, 704, 709, 757, 762, 763, 775
 Деникин А.И. 363, 369, 395, 437, **446**, 451, 455, 463, 492
 Денисовский Н.Ф. 264
 Дерен А. 694
 Деспотули В.М. 724, 783
 Джамгаровы, семья 379, 453
 Джанумова (урожд. Даннебауэр) Е.Ф. **453**
 Джанумовы, семья 379, 453
 Дженеева В.В. 793, 807
 Джером Дж.К. 146
 Дживелегов А.К. 179, **219**, 387, **460**

- Дживелегова М.А. 156
 Джилмер А. (Gilmer A.) 351, 362
 Джойс А. **151**
 Джонсон И. (наст. Иванов И.В.) 133
 Джонсон Б. 503, 756, 788
 Дзержинский Ф.Э. 739, **785**
 Дибольд (наст. фам. Дрейфус) Б. 200, **233**, 234
 Дикий А.Д. 156, 222, 242, 243, 262, 270, 313, 605, 606, 644, 645, 673, 674
 Диккенс Ч. 156, 168, 262, 324, 513, 653, 732, 784, 793, 816, 822
 Дирдари – см. Дункан Д.
 Дмитриевская Л.И. 422, **487**
 Дмитриев В.В. 326, 507, 570, 571, 574, 646, 647, 662, 665, 670, 671, 674
 Дмитриев П.В. 769
 Добровольский В.Н. 422, **487**
 Добронравов Н.Г. 511, 514, 580, 588, 594, 630, 656, 665, 666
 Добрушин И. 242, 829, **831**
 Добрынская (наст. фам. Барынская) А.И. 793
 Добужинский М.В. 294, **323**, 516, 643, 797, **810**, 811
 Довгалевский В.С. 744, **786**
 Довженко А.П. 577, **664**
 Доде А. 239
 Дойч Э. 231
 Долгоруков П.Д. 374, 450
 Доманевская О.О. 716, 777
 Добровский Я. 496
 Донаньи П. 132, 783
 Донаньи Э. 147, 177, 263, 789
 Донателло 735, 785,
 Донцова З.И. 284, **318**
 Дорн В. 360
 Дорохин Н.И. 543
 Дорошевич В.М. 370, **447**
 Дорш К. 231
 Дос Пасос Д. 215
 Достоевский Ф.М. 213, 219, 239, 469, 503, 583, 588, 589, 592, 594, 616, 618, 641, 649, 668, 671, 677, 732, 774, 784, 793, 794, 798, 814, 816, 819
 Дрампов Р.Г. 31, 34–36, 39, 40, 126, 128, 132
 Дранишников В.А. 649
 Дранков А.О. 134
 Дрейден С.Д. 284, **318**, 322
 Дрейер М. 146
 Дрейфус А. 112, **175**, 202, **235**, 236
 Дризен Н.В. бар. 692, 791
 Дроздова М.Т. 381, **456**
 Дроздовский М.Г. 494
 Дуван – см. Дуван-Торцов И.Е.
 Дуван-Торцов И.Е. 31, **128**, 391, 403, **463**
 Дудин И.О. 223
 Дузе Э. 330, 339, 340, 352, 356
 Дунаева А.О. 233
Дункан Августин 330, 337, 347, 348, 350, 351, 360, 361
 Дункан Айседора 7, 83, 98, 109, **157**, 169, 251, **265**, 266, 330–362, 720, **779**, 780
 Дункан Анна 337, 350, 360,
 Дункан Г. 360
 Дункан Д. 337, 359
 Дункан И. 337, 355, 360, 361
 Дункан Л. 337, 350
 Дункан Маргерита 337, 350, 361
 Дункан Мехалкас 350, 362
 Дункан Темпл 350, 362
 Дункан Тереза 337, 350, 360,
 Дункан Элизабет 330, 332, 335, 343, 358
 Дункан Эрика 360
 Дыбенко П.Е. 748, **787**
 Дынник Т.А. 573, **663**
 Дьяконов А.А. 793
 Дьяченко В.А. 124
 Дювернуа Г. 818
 Дюллен Ш. 219, 688, 740, 785
 Дюма-отец А. 675
 Дюпре С. 118
 Дюрье Т. 232
 Дюр Н.О. 774
 Дягилев С.П. 117, 122, 162, 177, **211**, 230, 241, 331, 690, 764, 810

- Евгения – сестра Б.М. Глубоковского
212
- Евреинев Н.Н. 503, 692, 760, 790, **791**,
793
- Еврипид 690, 669
- Егоров Н.В. 507, 512, 516, 518, 520, 538,
539, 541, 544–549, 552, 558–560, 563–
565–567, 574, 585, 597, 627, **642**, 645,
652, 654, 657, 662
- Егорова (по мужу Вибер) М.Г. 67, 112,
144, **151**, 162
- Егорова Н.В. 538, 654
- Егошина О.В. 137
- Ек. Ник. – см. Немирович-Данченко Е.Н.
- Екатерина II, имп. 497, 791
- Еланская К.Н. 421, **487**, 544, 558, 657,
665
- Елизавета Яковлевна – см. Таирова Е.Я.
- Елина Е.К. 518, 580, **644**
- Енукидзе А.С. 425, **489**, 507, 534, 537,
545–550, 552, 555, 556, 558–562, 568
646, **653**, 657, 658, 661, 662, 667
- Ермолова М.Н. 88, 149, **161**, 173, 382,
458, 496, 588, 669
- Ершов В.А. 380, 381, 421, 454, 543, 552,
580, **659**
- Ершов И.В. **118**
- Ершovy, семья 21, 118
- Есенин С.А. 156, 157, 213, 338, 339, 745,
747, 787
- Есенина Т.С. 165
- Ефименко С.М. 777
- Эфрон (Эфрон) Н.Г. 293, 315, **322**
- Эфрон С.Я. 322
- Жак-Далькроз Э.** (наст. Жак Эмиль)
337, 355, 359, 360, 766
- Жаров М.И. 611, 676, 781, 812, 816
- Жаткин П.А. 328
- Жданова М.А. 70, **152**, 421, 448, **460**,
486, 493
- Ждановы, семья 387
- Желтухин Ж. 490
- Жемчужина (наст. фам. Карповская) П.С.
329
- Жемье Ф. 693, 740, 742, 765, 785
- Животова Е.С. 572, **663**
- Жигачев А.А. 105, **171**
- Жилинский (Олека-Жилинскас,
наст. фам. Голяк) А.М. 152, 396, 399,
472, 473
- Жилкин И.В. 119
- Жирнов Е. 640
- Жихарева Е.Т. 281, **314**, 315, 588, **669**
- Жихарева О.Ф. 390, **462**
- Ж–н И. – см. Жилкин И.В.
- Жобер М. 694
- Жоржик – см. Коонен Г.Г.
- Жоржик – см. Якулов Г.Б.
- Жорис – см. Свиридов Г.В.
- Жуве Л. 688, 689, 694, 772, 785
- Жуковский В.А. 498
- Жуковский С.Ю. 223
- Забела-Врубель Н.И.**
- Забелин И.Е. 500
- Забело, род 496
- Завадский Ю.А. 11, 24, 25, **121**, 122,
283, **317**, 319, 325, 505, 533, 535, 559,
611, 643, **652**, 653, 663
- Загорский М.Б. 183, 226, 690, 764
- Зайчиков В.Ф. 719, 730, **779**, 816
- Зак В.Г. 266
- Закушняк А.Я. 258, **271**
- Замятин Е.И. 262, 329
- Зандин М.П. 649
- Запольская Г. 124
- Заречный Д.О. 125, 126
- Зарудный А. С. 357
- Зарудный С. М. 356
- Захава Б.Е. 326, 594, **671**, 777
- Заяц Ю. 656
- Званцев Н.Н. 119
- Звездочкин В.А.
- Зевакин Н.А. **462**
- Зевакины, семья 390, 462
- Зеленин В.Ф. 281, **314**
- Зелинский Ф.Ф. 337, 355
- Зелицкая С. 808
- Зелицкий В.А. 794, 808, 810

- Зенкевич П.Б. 170, 175, 238
 Зервос К. 684, 762
 Зернов Митя 616, **677**
 Зидель А.Г. 763
 Зимаңд С. 178, **215**
 Зимин С.И. 181, 799, **816**
 Зин. Серг. – см. Соколова З.С.
 Зина, Зиночка, Зихен, Зинаида
 Клавдиевна, Зин. Кл. – см.
 Сахновская-Томилаина З.К.
 Зингер П.Ю. 336, 337, 347, **355**, 359
 Злобин З.П. 720, **780**
 Знаменский Н.А. 380, 455
 Зноско-Боровский Е.А. 683, 697, 699,
 700, 755, 767, **768**, 769, 783, 788–791
 Золотницкий Д.И. 807, 830
 Зонов А.П. 119, 120, 132, 148, 502, 607,
 674, 811, 816
 Зощенко М.М. 746, **786**
 Зоя – см. Богатырева З.
 Зудерман Г. 810
 Зуева А.П. 511, 656
 Зуева А.И. 382, **457**
 Зуева Т.М. 287–289, **318**
 Зускин В.А. 242, 831
- Ибсен** Г. 165, 281, 314, 481, 673, 819, 822
 Иванов А. 152, 322
 Иванов Б.Г. 321
 Иванов В.В. 211, 241, 265, 270, 476, 495,
 639, 640, 642, 762, 807, 821, 829
 Иванов Вс.В. 643
 Иванов Вяч.И. 108, **173**, 456, 502, 700,
 759, **790**
 Иванов Т. 637
 Иванова М.С. 456
 Ивенсен К.К. 86, **159**
 Ивенсен О.Б. 86, **159**
 Иверов (наст. фам. Фурманян) А.А.
 572, **662**
 Игнатов С.С. 86, **159**, 179, **219**, 236
 Игорь – см. Алексеев И.К.
 Изгоев А.С. 691, 764
 Израилевский Б.А. 526, 554, **649**
 Иконников А.В. 180, 214, 222–224
- Ил. Як. – см. Судаков И.Я.
 Ильин В.Н. 622, 623, 638, **678**
 Ильинский И.В. 174, 503, 694, 714, 718,
 719, 777, 778, 816
 Ильяшенко П.С. 622, 623, **678**
 Илюшин (наст. фам. Эдельман) И.И.
 638, **681**
 Имас М.И. 573, **663**
 Иммерман К. 228
 Инбер В.М. 150
 Инка – см. Мариенгоф Р.Б.
 Иогансон К.В. 224
 Ионов (наст. фам. Бернштейн) И.И.
 525, **648**
 Иосиф Виссарионович – см. Сталин И.В.
 Ирлатов В.В. – см. Роберг В.В.
 Истрин В.П. 587, **668**
 Истрины, семья 587
- Йейтс** У. Б.
Йеринг Г. 777, 778
Йесснер Л. 232, 723, 724, **782**
- К.С.**, К. С-ч, Конст. Серг. – см. Стани-
 славский К.С.
 Кавалер Шарабья, псевд. – см. Комис-
 саржевский Ф.Ф.
 Каверин (наст. фам. Зильбер) В.А. 215,
 288, 319, 326
 Каганович А.М. 544, 657
 Кадиш М.П. 725, **784**
 Кайзер Г. 200, 202, **233**, 251, 266, 267, 503
 Кайнц Й. 476
 Калашников Ю.С. 295, 297, **324**, 326
 Калидаса 114, 116, 152, 212, 217
 Калинин М.И. 104, **171**
 Калинин С.И. 604, 656, **673**
 Калитинский А.А. 408, 479
 Калишьян Г.М. 596–599, 604, 606, 626,
 628, **672**
 Калло Ж. 618
 Калмаков Н.К. 120
 Калужский Е.В. 505, 532–534, 545, 556,
 558, 559, 562, 565, 583–585, 596, 607,
 626, 643, 652, 662

- Калужские, семья 587
 Кальдерон П. 120, 152, 215, 328, 699
 Кальм Д. 326
 Каменев (наст. фам. Розенфельд) Л.Б. 148, 150, 425, **489**
 Каменева (урожд. Бронштейн, наст. фам. Розенфельд) О.Д. 63, **148**, 640, 807
 Каменский В.В. 107, 148–150, **173**, 502
 Камерницкий Д.В. 655
 Кандауров К.В. 149
 Кандаурова М.П. 169
 Кандалаки В.А. 611, **675**
 Канкарович А.И. 800, 816, **817**
 Кантейль Ж. 139
 Канторович В.Я. 283, 292, **317**
 Канцель В.С. 503
 Каплан Э.И. 684, 685, 763
 Карабанов 151
 Каралли (Коралли) В.А. 49, **138**
 Карахан (наст. фам. Караханян) Л.М. 667
 Карев (наст. фам. Прудкин) А.М. 543
 Картер Х. 176, 177, **211**
 Кастальский А.Д. 816, 817
 Касьянич – см. Немирович-Данченко В.И.
 Катаев В.П. 746, **787**
 Кац А. А. 352
 Кац М.А. 674
 Качалов (наст. фам. Шверубович) В.И. 7, 14, 17–19, 21, 22, 26, 27, 31, 37, 40, 62, 69, 101, 103, 104, **115**, 116, 118, 119, 121, 124, 147, 169, 363–366, 368, 370, 373, 375, 379, 380, 385, 386, 388, 392–395, 397, 399, 401, 404, 405–409, 412–417, 419, 422, 424–426, 428–434, 438–441, **444**, 445, 447, 448, 455–460, 462, 464–466, 468, 469, 471–474, 477, 478, 480, 482–485, 488, 489, 492, 493, 505, 510, 525, 528, 538, 539, 545, 553, 582, 584, 590, 593, 630, 641, 643, 650, 654, 655, 657, 667, 668
 Качаловы, семья 370, 373, 374, 596
 Кашен Ф. 650
 Квиринг 87, 93, 107, **161**
 Кедров М.Н. 543, 553, 559, 562, 565, 566, 570, 572, 573, 580, 582, 588, 604, 615, 619, 643, 661–663, 665, 666, 668, 673
 Кейстер Дж. 361
 Келлерман Б. 262, 263
 Кенигсон В.В. 285, 293, 298, 311, **318**, 321
 Керженцев (наст. фам. Лебедев) П.М. 456, 573, 574, 579, 581, **663**, 666, 667, 672
 Керр (наст. фам. Кемпнер) А. 231, 412, **481**, 483, 720, 777, **779**, 781
 Кеслер Е.А. 645
 Кизеветтер А.А.
 Кин Э. 231
 Киров (наст. фам. Костриков) С.М. 458
 Кирпичников В.Д. 160, **174**
 Кирпичниковы, семья 109, 174
 Кирхнер П. 238
 Киришин В.М. 530, 541, 655
 Киса – см. Богатырев А.З.
 Кисимов В.В. 578, **664**
 Кислер Ф. 199, **231**, 232
 Кисляков А.Н. 577, 664
 Кишкин Н.М. 21, **117**
 Клейнер И.М. 118, 153, 165, 514, **642**
 Клейст Г. фон 230, 233, 502, 503
 Клодель П. 140, 155, 213, 222, 226, 241, 244, 262, 266, 503
 Клэгер Э. 476
 Ключевский В.О. 497
 Кнебель М.О. 324, 456, 604, 671
 Книппер (по мужу Гринвальд) А.К. 367, 370, 371, 377, 381, 383, 385, 390, 392, 400, 421, 440, 442, 447, 456, **486**
 Книппер (урожд. Зальца) А.(Е.)И. 383
 Книппер В.А. 431, 432
 Книппер К.А. 383, 385, 422, 442, 443, 456, **458**
 Книппер Л.К. 367, 371–373, 375–379, 382, 383, 389, 391, 425, 434, **442**
 Книппер-Нардова Г. 381
 Книппер-Чехова О.Л. 7, 121, 124, 130, 169, 173, 174, 331, 342, 344, 346, 348,

- 352, 356, 364–382, 383, 385, 388–395, 404–408, 412, 416, 418, 420–423, 425, 427, 430–432, 434, 438–444, 446–449, 452, 456, 458, 461–466, 468, 469, 471, 472, 476, 478, 483–489, 493, 510, 512, 513, 521, 551–553, 557, 591, 630, 647, 659, 660, 665, 671
- Кноблок Б.Г. 325
- Кобулов Б.З. 622–624, **678**
- Коваленко Е.К. 294, 311, 315, 319, 320, 322, **323**, 327, 328
- Коган И.Г. 412, **480**
- Коган Мария Б. 412, 439, **480**, 493
- Коган Михаил Б. 286, 314, **318**, 412, 439
- Коган П.С. 771
- Коганы, семья 410, **480**
- Коген Г. 499
- Кодз Ж. 694
- Кожебаткин А.М. **156**, 513, 642
- Кожебаткины, семья 83, 156
- Кожевников В.А. 677
- Кожевников Н. 808
- Козаков М.Э. 746, **786**
- Козинцев Г.М. 321, 611, 676
- Козинцева (в замуж. Козинцева-Эренбург) Л.М. 291, 321
- Козлинский В.И. 319
- Козловский А.Д. 822
- Козырев Н.С. – см. Бережанский Ник.
- Койранский (Кайранский) А.А. 121, 396, 424, 474, 489, 820
- Коккинаки – см. Греч В.М.
- Кокто Ж. 694, 740, 756, **788**
- Колин Н.Ф. 396, 471, 472
- Коллэн Н.Э. 137
- Коллонтай (урожд. Домонтович) А.М. 748, **787**
- Колязин В.Ф. 211, 236, 775, 776, 779, 780, 781
- Комаров М.И. 514, **642**
- Комаровская (наст. фам. Секевич) Н.И. 37, 41, **131**
- Комаровская Ю.Я., графиня 115, 496
- Комиссаржевская А.М. 793
- Комиссаржевская В.Ф. 123, 135, 157, 294, 686, 724, 783, 792, 795, 797, **808**, 810, 811, 814
- Комиссаржевская М.П. 796, **809**
- Комиссаржевский Н.Ф. 793
- Комиссаржевский Ф.П. 792, 795, **808**, 809
- Комиссаржевский Ф.Ф. 7, 119, 430, **491**, 500, 501, 502, 507, 640, 649, 669, 716, 778, 792–820
- Комиссаров А.М. 479
- Комиссаров М.Г. 478, 512, **641**, 642
- Комиссаров С.М. 407, 434, 441, 464, 469, 478, 487, 520
- Комолова А.М. 579, 665
- Кондратьева Е.К. 624, 625
- Конский Г.Г. 674
- Константин Константинович (К.Р.), вел. кн. 792, 796, **810**
- Константинов В. 133, 136
- Конюс Ю.Э. 450, 795, **809**
- Коонен (по мужу Андреева) Ж.Г. 70, 122, **126**, 152, **317**
- Коонен (урожд. Девилье) А.А. 26, 32, 33, 80, 82, 86, 88, 96, 100, 110, **155**
- Коонен А.Г. 7, 9–175, 218, 272–329
- Коонен Г.Г. 12, 22, 24, 33, 64, 65, 82, **118**
- Коонен Г.О. 80, **116**
- Коренев М.М. 710, **776**
- Коренева Л.М. 101, **169**, 380, 381, 421, 455, 520, 522, 543, 585, **647**
- Корнакова Е.И. 156
- Корнблит Л.Я. 72, 79, **153**, 155
- Корнблит (Таирова) Т.А. 37, 96, 117, **130**
- Корнгольд Э.В. 405, 477
- Корнейчук А.Е. 318, 319, 324, 674
- Коровин К.А. 131
- Коровяков Д.Д. 675
- Королев В.Д. 59, 141, **144**–147, 292, 315, **321**
- Королева З.М. **144**
- Королева М.В. 144
- Королевы, семья 53, 56, **144**
- Короленко В.Г. 449
- Корчагина-Александровская Е.П. 135
- Корчевникова И.А. 479

- Корш Ф.А. 92, 610
 Коршунова В.П. 220, 262, 766
 Корятович-Курцевич П.А. 796
 Косарева М.В. 41, **132**
 Костина Е.М. 261
 Костина М.З. 118
 Кот 13, 50, 52, 56, 62, 64, 70, 74, 83, 88, 90, 161
 Коты, семья 13, 82, 83, 87, 90, 92, 93, 95
 Котлубай (урожд. Шпитальская) К.И. 505, 522, **647**
 Кохманский (Коханский) П.В. 137, 138, 167
 Кошиц Н.П. 800, **817**
 Кравцов А.В. 449
 Кравцов В.А. 374, **449**
 Кравцовы, семья 450
 Крамов А.Г. 52, 57, 139, 141, **143**, 145
 Красин Л.Б. 338
 Красковская Т.В. 422, **487**
 Краснопольская Е.Ф. 366, 368, 402, 405, **445**, 469, 477
 Краузе А.И. **174**
 Кребийон-сын К.-П.-Ж. де 689, 764
 Креде К. 781
 Крель М. 194, **229**
 Крестовская (наст. фам. Крестовоздвиженская, по мужу Шпет) М.А. 85, **158**
 Кречетов Р.П. 118
 Кржижановский С.Д. 178, 179, 181, 182, 187, 189–192, 196–198, 200, 201, 203, 205, 207–209, 212, **215**–218, 220, 222, 225–229, 236
 Кржичка П. 395, **467**
 Кржичка Я. 395, **467**
 Кривошеина В.Ф. 311, 315, 320, 322, 323, 327, 328
 Кромелинк Ф. 221, 262, 694, 719, 740, 777, 779, 786
 Крон А.А. 318, 326, 673
 Кротков Б.Л. 118
 Кругликов С.Н. 795, **809**
 Крыжановская М.А. 368, 374, 380, 408, 425, 439–441, **444**, 454, 469, 471, 472, 476, 480, 485, 487
 Крылов В.А. 588, 669
 Крылов И. 575, 576
 Крымов Н.П. 523, 524, 527, **648**, 650, 668
 Крымова Н.А. 456
 Крымова Н.М. 170, 175, 238
 Крэг Э.-Г. 69, **152**, 251, **265**, 332, 333, 336, 340, 346, 359, 472, 505, 692, 748, **787**, 788
 Крютченко 304
 Ксая – см. Бутникова К.Я.
 Кторов (наст. фам. Викторов) А.П. 502, 503, 548, 612, 668, 816
 Кторовы, семья 587
 Кугель А.Р. 230, 265, 504, 685, 704–706, 770, **771**
 Кудашева Е.С. 211
 Кудрявцев Н.П. 380, 392, 455, 464
 Кузмин М.А. 120, 121, 221, 783, 829, 832
 Кузнецов Е.М. 167, 168, 353
 Кузнецов П.В. 116, 120, 148
 Кузнецов С.Л. 403, **476**, 714, 718, **777**
 Кузьмин А.П. 375, 425, 434, 447, **450**
 Кузьмин-Тарасов А.А. 392, 425, **465**
 Кулагина И. Е. 353
 Куликов Н.И. 156
 Кулиш М. 541, 655,
 Куманин Ф.А. 795, **809**
 Кун Б. 739, **785**
 Кундасова О.П. 381, **456**
 Кунин И. 216
 Купер Э.А. 149, 817
 Купцова О.Н. 264, 682, 762, 785
 Курт П. 353, 355
 Кусевицкий С.А. 124
 Кустодиев Б.М. 119, 262
 Кутузов М.И. 612
 Кухта Е.А. 762, 763

 Лабан Р. фон 235, 721, **781**
 Лаврентьев 137
 Лагутин И.И. 587, 669
 Лазаревский Б.А. 379, 383, 391, **453**
 Ламанова Н.П. 572, **663**, 644

- Ландау А.Е. 767
 Ландау Г.А. 696, 697, 725, 732, **767**, 784
 Ланина Т.В. 762
 Лапина Е.А. 311
 Лапицкий (псевд. Михайлов) И.М. 319, 456
 Лара Л. 690, 764
 Ларгин П.Г. 580, 630, 660, 670
 Ларин В.Ф. 667
 Ларин Ю. (наст. Лурье М.А.) 771
 Ларионов М.Ф. 25, 27, 115, 122, 124
 Лаубе (урожд. Судакова) А.Я. 421, 486
 Лаутензак Г. 204, **237**
 Лащилин Л.А. 158
 Ле Фоконье А. 223
 Лева – см. Книппер Л.К.
 Левант А.Я. 797, **811**
 Левенскольд Х. 174
 Левидов (наст. фам. Левит) М.Ю. 184, 226, 243
 Левин А.Л. 277, 280, 283, 293, **313**
 Левинсон А.Я. 177, 183, **211**, 226, 270
 Левитан И.И. 247
 Левитин Л.Е. 807
 Левитин М.З. 311, 652
 Левитин С.А. 794, 807, 808
 Левицкий Л. 312
 Лёвшин В.А. 150
 Легуве Э. 141, 145, 152, 161, 166, 176, 303, **327**, 328
 Лекко Ш. 140, 166, 176, 212, 215, 245, 263, 455
 Лекуврёр А. 88, **161**
 Лемм З.Г. **148**
 Ленин (наст. фам. Игнатюк) М.Ф. 49, **138**, 265, 502
 Ленин (наст. фам. Ульянов) В.И. 90, **162**, 670, 709, 739, 800
 Ленский (наст. фам. Вервицотти) А.П. 262, 773
 Ленский Д.Т. 303
 Ленский Е.Т. 206, 208, 210, **237**
 Лентовский М.В. 608, **675**, 676
 Лентулов А.В. 132, 175, 221
 Леонардо – см. Винчи Л., да
 Леонидов (наст. фам. Берман) Л.Д. 365, 369, 378, 396, 409, 425, 433, 434, 436, 437, 442, 449, 452, 463, 469, 480, 493, 643
 Леонидов (наст. фам. Вольфензон) Л.М. 169, 380, 385, 387, 392, 393, **454**, 505, 520, 522, 528, 530, 531, 534, 545, 554, 574, 579, 580, 591–593, 603, 609, 610, 630, 645, 651, 654, 659, 665, 671, 673, 675
 Леонидова (урожд. Зимина) А.В. 610, **675**
 Леонкавалло Р. 812
 Леонов Л.М. 283, 315, **317**, 319, 506, 583, 648, 746, **787**
 Леонтьев П.И. 35, **129**, 130
 Леонтьев Я.Л. 551, 552, 554, 557, 558, 561, 562, 565, 566, 597–599, 659, 673
 Леонтьева Е.И. 289, **320**
 Лермонтов М.Ю. 723
 Лерский И.В. 167
 Лессаж А.Р. 239
 Лесков Н.С. 262
 Лесли Е.П. 616, **677**
 Лесли Ж.П. 616, **677**
 Лесли П.В. 571, **661**, 662
 Лесс Л.Л. 284, 285, 288, **317**
 Лефевр Ш. 156
 Лехт Ф.К. 173
 Лешетицкая (Лешетицкая-Долинина, Лешетицкая-Воскресенская) Т.Ф. 431, **491**
 Либаков М.В. 262
 Либединский Ю.Н. 764
 Либкнехт К. 494, 777
 Ливанов Б.Н. 543, 570, 573, 578, 590, 591, 593, 606, 630, 668
 Ливен (в замуж. Конюс) М.А. 374, 375, 450
 Лизелла – см. Телешева Е.С.
 Лилина (урожд. Перевощикова, по мужу Алексеева) М.П. 7, 26, 27, 73, **124**, 130, 152, 154, 355, 364, 379, 382, 385, 386, 390, 393, 394, 397, 404, 408, 411, 412, 414–416, 420, 422–425, 439, **453**,

- 459, 461, 465, 484, 486, 489, 533, **653**,
656, 658, 660
- Лиля – см. Шик-Елагина Е.В.
- Линочка – см. Алексеева В.Г.
- Лисицкий Э. 231
- Лист Ф. 720, **780**
- Литвинов М.М. 360
- Литвинова А. 360
- Литовский (наст. фам. Каган) О.С. 573,
663
- Литовцева (наст. фам. Левестам) Н.Н.
7, 22, **119**, 364, 365, 368–370, 374, 382,
388, 394, 396, 398, 404, 407, 409–412,
415, 417, 425, 430, 431, 433, 434, 438,
439, 441, **445**, 452, 457, 464, 467, 469,
471, 478, 480, 484, 485, 493, 584, 603,
657, 665, 667
- Лифарь С. 764
- Лишин М.Е. 288, 293, 315, 319
- Лойтер Э. 216
- Лоло – см. Мунштейн А.Г.
- Лондон Дж. 445
- Лопатин А.Г. 144
- Лопатин Л.М. 499, 500
- Лорензаччо – см. Бройде М.О.
- Лосев В.И. 640, 647, 648, 660
- Лотар Р. 143, 212, 226
- Лужский (наст. фам. Калужский) В.В.
270, 364, 369, 381, 387, **446**, 454, 455,
476, 505, 510–513, 522, 531, **641**, 643,
647, 651
- Луканина Н.К. 97, 155, **166**, 315
- Лукашевич 303
- Луковский И.В. 328
- Лукьянов А.Л. 178–180, 210, **215**, 221
- Луначарский А.В. 11, 65, 72, 86, 87, 108,
110, 131, 138, **149**–151, 153, 159, 160,
172–175, 177, 185, 211, 223, 239, 338, 466,
474, 502, 615, 640, 646, 685, 689, 697,
704–707, 709, 763, 764, **770**, 771, 801,
807, 814
- Лунецкий Г.О. 118
- Луппол И.К. 223
- Лурье А.С. 66, **150**
- Львов А.И. 685, 696, 697, 731, 766
- Львов Я.Л. 126, 127
- Львова М.В. 354, 363
- Любовь Сергеевна – см. Попова А.С.
- Любомудров М.Н. 807
- Любошиц П.С. 40, **131**
- Людовик XIV, король 686, 760, 764
- Людон Р. 749, 788
- Людком Е.М. 168
- Люксембург Р. 436, 437, 494, 777
- Людли Ж.-Б. 791, 815
- Людье-По О. 118
- Люце В.В. 262
- Лядов А.К. 809
- Ляндрес С.А. 150
- Магнус** М. 332, 352, **352**, 358,
Мазепа И.С. 495
- Мазинг Б. 268
- Майдель (урожд. фон Шмидт) Л.Н.
373, **448**, 453
- Майдель Б.К. 448
- Мака – см. Булгаков М.А.
- Макдугалл А. Р. 355, 361
- Маклаков В.А. 390, **462**
- Маклакова М.А. 390, **462**
- Маковский С.К. 467
- Макриди Г.С. 117
- Макриди (урожд. Стенрос) А.И. 21, **117**
- Максим Горький (наст. Пешков А.М.)
154, 156, 223, 295, 318, 442, 462, 469,
475, 486, 492, 533, 540, 545, 553, 587,
652, 655, 659, 660, 664, 669, 776, 794,
800
- Малевиц К.С. 223
- Малиновская Е.К. 465, 652, 800, **817**
- Малой (наст. фам. Виноградский) Н.В.
156, 170
- Малолетков Б.С. 585,
- Малыш, Малышка, Малышонок – см.
Таиров А.Я.
- Малышкин А.Г. 541, 655
- Малютин И.А. 511, **641**
- Мама Саня – см. Маркова А.А.
- Мамошин И.А. 532, 552, 556, 578, **651**
- Мандельштам О.Э. 395, **467**

- Мансурова (наст. фам. Воллерштейн) Ц.А. 326
- Марголин С.А. 164, **166**, 182, 183, 226, 262, 269
- Марголины, семья 95, 166
- Марджанов (наст. фам. Марджанишвили) К.А. 161, 793, 798, 805, 813, 819
- Мариенгоф (по мужу Судакова) Р.Б. 83, **157**
- Мариенгоф А.Б. 156, 157, **166**
- Мариенгофы, семья 95, 166
- Марина – см. Марбина М.Г.
- Маринетти Ф.-Т. 154
- Мариупольский Л.М. 25, 122, 123
- Мария – см. Бибилова М.И.
- Мария Александровна, Маруся – см. Маркова М.А.
- Мария Павловна, вел. княг. 331
- Мария Федоровна, имп.
- Марков П.А. 12, 91, 109, **163**, 173, 174, 178, 185–187, 217, **218**, 227, 228, 243, 498, 501, 504, 505, 507, 512, 513, 518–520, 524, 528, 529, 532, 535, 536, 537, 539–542, 544, 545, 557, 558, 559, 562, 565, 568, 572, 574, 579, 583, 587, 610, 611, 626, 639, 640, 643–645, 650, 652, 654–656, 660–662, 669, 813
- Маркова А.А. 519, 533, 535, 536, 594, 611, **644**
- Маркова М.А. 519, 611, **644**
- Маркова-Зернова А.М. 677
- Маркс (в замуж. Степанова) Г.К. 102, **170**
- Маркс К. 689, 764
- Марло К. 690
- Мартин К.Х. 199, **232**
- Мартинсон С.А. 712, **776**, 778, 790, 791
- Мартынов А.Е. 717, **778**
- Мархольм Б. 97, 101, 111, 112, **168**
- Маршак А.О. 15, 16, 20, 21, 47, **114**
- Марбина (по сцене Марина) М.Г. 38, **131**, 139
- Марья Петровна – см. Комиссаржевская (урожд. Корьятович-Курцевич) М.П.
- Масон И. 757, 788
- Масс В.З. 162, 164, 266, 267
- Массалитинов Н.О. 7, 140, 151, 160, 230, 365, 366, 368, 381, 388, 398, 401, 403–406, 408, 418, 425, 435, 438–441, **443–445**, 448, 450, 452, 457, 462, 469, 471, 472, 476, 477, 483–485, 618
- Массалитинова (по мужу Есауленко) Т.Н. 405, **477**
- Массалитинова В.О. 381, 403, **457**, 502, 607
- Масалитиновы, семья 370
- Массальский П.В. 630
- Мастинг Т.Н. 311
- Матерн Э.Э.
- Машков И.И. 222
- Маяковский В.В. 149, 150, 221, 241, 246, 263, 497, 722, 745, 747, 776, 787
- Мгебров А.А. 334, 353
- Мдивани Г.Д. 318, 319, 323,
- Медунецкий К.К. 161, 178, **215**, 224, 225, 264, 317, 808
- Мейбридж Э. **268**
- Мейер – см. Мейерхольд Вс.Э.
- Мейербер Дж. 772
- Мейерхольд Вс.Э. 7, 11, 26, 27, 95, 98, 110, 124, 132, 139, 150, 157, 158, 164–166, 169, 175, 179, 181–183, 185, 186, 214, 220, 221, 224–226, 228, 230, 232, 235, 236, 241, 243–250, 255, 257, 260–264, 270, 295, 296, 324, 332, 338, 353, 488, 501–503, 526, 541, 544, 545, 581–583, 649, 656, 666, 667, 668, 682–791, 793, 797, 810–812, 832
- Мелик-Хаспабов В.П. 222
- Мелконова-Езекова О.А. 393, 397, 403, 409, 423, 426, 429, 431, 432, 434, **465**
- Меллер В.Г. 175
- Меллер Н.Г.
- Мельников К.С. 175
- Мельтцер М.А. 355
- Менделеев Мойхер-Сфорим (наст. Абрамович Ш.Я.) 777, 831
- Менжинская В.Р. 456
- Менжинский В.Р. 739, **785**

- Мережковский Д.С. 141, 143, 687, 709, 710, **775**
- Мериме П. 790
- Меркулов В.Н. 637, **681**
- Мерц М. 358
- Местечкин М.С. 165
- Месхегели (наст. фам. Чогошвили) В.Е. 598, **672**
- Метелев А.Д. 667
- Метерлинк М. 502, 777
- Метнер А.К. 97, 98, 163, **166**, 178, 210, **215**
- Метценже Ж. 223
- Миганаджан А.Э. 136
- Мизинова (в замуж. Шенберг-Санина) Л.С. 381, 412, **457**, 460
- Микеланджело Б. 295–297, 259, 260
- Миклашевская (урожд. Спирина) А.Л. 38, **131**, 311
- Милицын 632–636
- Милка – см. Тарасова А.К.
- Милн А. 818
- Милюков П.Н. 449
- Милютина Е.Я. 306, 328
- Минский (наст. фам. Виленкин) Н.М. 20, **117**
- Мирбах В., гр. 55, 144
- Миронова Е.А. 118
- Митиль С.С. 574, 575, **663**
- Митька – см. Радлов Д.С.
- Михайлов (наст. фам. Лопатин) В.М. 422, **487**, 493
- Михайлов М.П. 378
- Михайлова Т. 375
- Михальский Ф.Н. 411, 422, 434, **481**, 551, 590, 597, 645, **659**
- Михоэлс (наст. фам. Вовси) С.М. 242, 630, 821–832
- Мицкевич А. 484
- Миша – см. Гейтц М.
- Мишка – см. Трубин М.
- Моисси А. 107, 131, 165, **172**, 219
- Мокульский С.С. 167, 527, 552, 583, **649–650**, 659
- Мологин Н.К. 700, 766, 769, 781, 782
- Молоотов (наст. фам. Скрябин) Вяч.М. 287, **318**, 329, 598, 599, 672
- Молчанова Р.Н. 380, **454**, 520
- Мольер (наст. фам. Поклен) Ж.-Б. 124, 242, 318, 328, 545, 686, 788, 789, 794, 798, 811, 814, 815, 819
- Мольнар Ю. 141, 145, 233
- Монахов Н.Ф. 21, **118**
- Моне К. 527,
- Мопассан Г. де 445, 500, 557
- Моран Р. 326
- Мордвинер – см. Мордвинов Б.А.
- Мордвинов (наст. фам. Шефтель) Б.А. 539, 540–543, 545, 546, 557–559, 565, 655, 656, 661, 662
- Мордвинова А.А. 542, 656
- Мордкин М.М. 19, **116**
- Морес Е.Н. 580
- Мориц В.Э. 86, 157, **159**
- Морозов Г.Ф. 449
- Морозов Е.С. 520, 521, **646**
- Морозов М.М. 788
- Мортъе А. 811
- Москвин И.М. 41, **133**, 174, 375, 380, 381, 385, 408, 421, 422, 450, 455, 468, 476, 505, 510, 511, 514, 515, 523, 524, 526, 528, 530, 531, 538, 545, 551–553, 557, 580, 585, 590–592, 596, 607, 611, 612, 618, 630, 643, 649, 654, 659, 674, 675, 708, **774**
- Москвина (урожд. Гельцер) Л.В. 526, **649**
- Москвины, семья 386
- Мосолова В.И.
- Мостовенко П.Н. 425, 465, **489**
- Моцарт В.А. 239, 697, 698, 812, 815, 818
- Мочульский К.В. 683, 684, 688, 702, **763**, 764
- Муане Ж. – см. Mounet G.
- Муне-Сюлли Ж. 258, 262, **270**
- Мунштейн Л.Г. 693, 698, 726, 765
- Муратова Е.П. 386, 387, 391, **460**,
- Мурка – см. Корнблит Т.А.
- Мурнау Ф.В. 230
- Муромцева-Бунина В.Н. **448**

- Мурский А.А. 725, **784**
 Мусоргский М.П. 118, 808, 816, 817
 Муссолина Л. 694
 Муссолини Б. 213
 Мухин М.Г. 778
 Мухина В.И. 61, **146**, 223
 Мчедлов В.Б. 265
 Мясин А.Ф. 244
- Н. Аф.** – см. Подгорный Н.А.
 Набоков В.В. 764
 Набоков В.Д. 484
 Навашин С.М. 312, 317
 Надеждин С.М. 789
 Надеждин С.Н. 167
 Назаревский Б.В. 819
 Назаренко Я.А. 684, 685, 703, 763, **770**
 Назаров А.И. 598, **672**
 Назаров А.М. 598
 Назарова (урожд. Санович) Л.Н. 107, **172**
 Нарбут (Нарбут-Динабургский) А.В. 277, 284, 286, 292–294, 299, 303, **313**, 328
 Нарбут (урожд. Айрумова) И.В. 284, **317**
 Нардов (наст. фам. Книппер) В.Л. 371, 383, 443, 447, 456, 459
 Нардова Г. 383, 393, **456**, 459
 Нароков М.С. 641
 Наташа 381, 387
 Натонек Г. 196, **230**
 Нахимов А.А. 311
 Нахимов П.С. 612
 Неволин Б.С. 139
 Невяровская К.Ф. 380, 421, **455**, 486,
 Нежданов А.И. 311
 Нежданова А.В. 106, 149, 153, 172, 174
 Незлобин К.Н. 589, 712, 778, 797–799, 810, **812**, 814
 Нелидов А.П. 527, **649**
 Нелидов В.А. 335, **354**, 356
 Нельсон Л. 268
 Немирович-Данченко (наст. фам. Иванов) М.В. 405, **477**
 Немирович-Данченко (урожд. баронесса Корф, по первому мужу – Бантыш) Е.Н. 381, 387, 398, 405, 409, 413, 425, 426, 431, **456**, 580, 581, 656, **665**
 Немирович-Данченко Вас.И. 539, **655**
 Немирович-Данченко Вл.И. 7, 86, 119, 124, 130, 139, 149, **159**, 174, 231, 270, 353, 364, 365, 369, 380, 384, 386, 392, 394, 395, 397, 398, 400–407, 413, 415–417, 419, 421–423, 425, 426, 428, 429, 432, 434–436, 439, 440, 445, 455, 458, 466, 467, 468, 471, 473–478, 485, 486, 488, 489, 492, 493, 504–509, 514–516, 520, 522, 524, 528, 531, 532, 534, 541, 543, 546, 553–563, 565–568, 571, 572, 574–576, 578–581, 587, 588, 590, 592–600, 602–605, 611–614, 616, 618, 619, 626, 629, 637, 643, 644, 646, 647, 650, 651, 653–656, 658, 660–662, 664–667, 669–671, 673–676, 732, 733, 793, 797, 798, 800, 804, 813, 817
 Ненарокова И.С. 265
 Ненашева Л.А. 118, 125
 Нестрой И.Н.Э. 238
 Нечаев Вяч.П. 7, 10, 113
 Нивинский И.И. 264, 516, 643, 790
 Нижинская Б.Ф. 222
 Ник. Вас., Н.В-ч. – см. Егоров Н.В.
 Никитин А.Л. 831
 Никитин В.И. 534, **653**
 Никитин Н.Н. 166
 Никкодеми Д. 156
 Николаев Н. 290, **320**,
 Николай – см. Церетелли Н.М.
 Николай I, имп. 712
 Николай II, имп. 800
 Никольский Д. 312
 Никритина А.Б. 83, **157**, 166
 Никулин А.В. 138, 155, 267
 Нина – см. Литовцева Н.Н.
 Нина, Ниночка – см. Сухоцкая Н.С.
 Ницше Ф. 266
 Нич., псевд. 127
 Новиков В.И. 293, 296, 297, 298, 311, **321**
 Новиков И.А. 214, 573, **663**
 Новиков Н.И. 788
 Новицкий Г.А. 288, 306, **320**, 328

- Новодержина Е.Н. 311
 Норд Б.Н. 664
 Носовы, семья 527
 Нотари У. 503
 Нотович О.К.
 Нюра – см. Никритина А.Б.
 Нюренберг С.М. 493
- О**
 О'Нил Ю. 175, 215, 238
 Обер Д. 785
 Оболенская Ю.Л. 149
 Оборин Л.Н. 766
 Обстфельд С. 502, 641
 Обухов С.Т. 804, **819**
 Обухова Н.А. 174
 Овидий 585
 Отанезова Т.С. 86, **160**
 Озаровская О.Э. 217
 Озаровский Ю.Э. 760, **791**
 Озерная И. 652
 Озеров В.А. 811, 816
 Оленин А.А. 816
 Оленин (наст. фам. Гиршберг) А.Б. 139
 Оленин П.С. 816
 Олечка – см. Хмара-Борщевская О.П.
 Олеша Ю.К. 533, 539, 541, 544, 652, 655
 Ольга Сергеевна, Ол.С., О.С. – см. Бокшанская О.С.
 Ольга Федоровна – см. Герасимова О.Ф.
 Ольминский М.С. 764
 Ольридж А. 585
 Оля – см. Чехова (урожд. Книппер) О.К.
 Омон Ш. 127
 Орахелашвили И.Д. 667
 Орешников А.В. 496, 639
 Орешников В.П. 496
 Орешникова А.В. 496
 Орленев (наст. фам. Орлов) П.Н. 135
 Орлинский А.Р. 243
 Орлов В.А. 533, 576, 580, **653**
 Орлов И.М. 401, 408, 425, 427, 442, 475, 490, 491
 Орлова (по мужу Аренская) В.Г. 368, 407, 408, 427, 430, **445**, 446, 462, 464, 469, 471, 479, 493
- Осмеркин (Осьмеркин) А.А. 149, 179, **222**, 511, **641**
 Островский А.Н. 92, 95, 123, 161, 165, 166, 191, 203, 225, 249, 250, 2664, 317, 318, 442, 452, 469, 502–504, 516, 591, 609, 618, 641, 690, 691, 698, 647, 648, 651, 656, 674, 716–718, 744, 753, 775, 777, 786, 794, 798, 799, 807, 808, 810, 813
 Островский Н.А. 667
 Остужев (наст. фам. Пожаров) А.А. 133, 596, 672
 Отан Э. 690, 764
 Оттен (наст. фам. Поташинский) Н.Д. 286, 288, 289, 316, **318**, 322
 Офросимов Ю.В. 442, 691, 692, 710, 713, 714, 716, 718, 722, 724, 725, **764**, 776, 778
 Оффенбах Ж. 118, 812
 Охлопков Н.П. 275, 276, 295–297, 312, 317, **323**–326, 587, 663, 669
- П**
 Пабст А.А. 795, **809**
 Павлинов П.Я. 172
 Павлов П.А. 368, 392, 404, 407, 408, 425, 434, 438, **444**, 462–464, 469, 471, 472, 476, 478, 485, 493
 Павлова А.М. 161
 Павлова В.Н. 368, 369, 371, 372, 374–377, 379, 382, 389, **445**, 446
 Павлова (наст. фам. Зейтман) Т.П. 656
 Павлов-Арбенин А.В. 169
 Павчинский С.Э. 281, **315**
 Палленберг М. 718, 778
 Пальерон Э. 141
 Панина С.В. графиня 375, **450**, 451, 462
 Панова А.Д. 303, **327**
 Панфилова Н.Н. 165
 Парнах В.Я. 682, 764
 Паршин А.А. 124, 125
 Паршин И.А. 124
 Паршин М.А. 124
 Паршины, братья 27, 44, 124, 125, 134, 136
 Пастернак Б.Л. 221, 497, 822, 831
 Патрик, сын А. Дункан и П. Зингера 337, 355, **359**

- Паустовский К.Г. 273–274, 278, 282, 283, 285, 286, 297, 303, 307, 311–313, **314**, 315, 317, 327
- Паша, Пашечка, Пашенька – см. Марков П.А.
- Пашенная В.Н. 466
- Пашковский А.И. 561, **662**
- Певцов И.Н. 314, 502, 503, 526, 530, 607, 618, **649**, 651
- Пельше Р.А. 771
- Пенье Ш. 784
- Первенцев А.А. 325
- Первомайский (наст. фам. Гуревич) Л.С. 215
- Перельмутер В.Г. 179, 216, 218, **220**, 222, 227, 236
- Перец И.-Л. 243, 269, 777
- Песочинский Н.В. 763
- Петерсон Н.П. 677
- Петерсон Р.А. 545, 546, **657**
- Петипа М.И. 123
- Петипа М.М. 26, 105, **123**, 124, 126, 134
- Петкер Б.Я. 548, 574
- Петр I, имп. 495
- Петрицкий А.Г. 324
- Петров В.Р. 149
- Петров Н.В. 527, 649, **650**
- Петрова В.А. 118
- Петровский Г.В. 311
- Пешков (наст. фам. Свердлов) З.А. 390, **462**
- Пешковский 725, 784
- Пикассо П. 220, 684, 694, 832
- Пикон-Валлен Б. 688
- Пилявская С.С. 580, 656
- Пим – см. ван Гоор В.Н.
- Пингвин – см. Шершневич В.Г.
- Пинский Д. 265
- Пиотровский Адр.И. 167, 168
- Писарев М.И. 754, **788**
- Пискатор Э. 239, 240, 713, 721–723, 775, 776, 778, 779, 781
- Пискунова С.И. 639
- Питоев Ж. 688, 706, 740, **772**, 785, 786
- Плавт 618
- Планкет Р. 655
- Платон 787
- Платон И.С. 126
- Плетнев В.Ф. 771
- Плеханов Г.В. 709
- Погодин (наст. фам. Стукалов) Н.Ф. 325, 326, 603, 630, 671, 673
- Подвойский Н.И. 338
- Подгаецкий (псевд. Чабров) А.А. 36, 39, **130**, 151
- Подгорный В.А. 118,
- Подгорный Н.А. 7, 140, 160, 169, 363–365, 368, 369, 380, 381, 387, 393–395, 397, 398–401, 403–407, 409, 410, 412, 413, 416, 418, 419, 423–426, 428, 429, 431, 432, 434, 435, 438, **444**, 460, 465, 466, 467, 474, 476, 477, 480, 484, 487, 491, 492, 494, 511, 558–560, 562, 565, 566, 643, 645
- Подобед П.А. 426, 489
- Позоева Е.В. 84, 118, **158**
- Поливанов Л.И. 796, **809**
- Половикова К.М. 578, 664
- Половинкин Л.А. 215, 238
- Полонская В.В. 561, 596, **662**
- Поляков С.А. 815
- Попелло-Давыдов М.М. 138
- Попов А.Д. 324, 661, 790
- Попов В.А. 554, **659**
- Попов И. 786
- Попов Н.А. 504
- Попов П.С. 648
- Попова А.И. 381, 387, **457**, 481
- Попова В.Н. 267, 548, 553, 612, 659, 668
- Попова Л.С. 180, 184, 214, 220, 221, 223–226, 228, 245, 262
- Попова Н. 786
- Попов-Французов А.Ф. 58, **145**
- Постышев П.П. 544, 657
- Правдин (наст. фам. Трейлебен) О.А. 815
- Прейссова Г. 477
- Пресняков В.И. 789
- Преториус Э. 210, **239**

- Пристли Д.Б. 231
 Прокофьев А.А. 386, **460**
 Прокофьев С.С. 241, 244, 516, 644,
 Пронин А.С. 649,
 Пронин В.П. 287, **319**
 Протазанов Я.А. 169, 644
 Протопопов В.В. 793
 Прудкин М.И. 505, 533, 543, 569–571,
 585, 619, 620, 643, 661
 Прыгунов М.Д. 514, **642**
 Птушко А.Л. 321
 Пудовкин Вс.И. 321
 Пузырева М.И. 554, 580, 659
 Пульвер А.М. 831
 Пуччини Дж. 814, 815
 Пушкин А.С. 217, 222, 303, 324, 484,
 522, 572, 685, 697, 642, 703, 723, 728,
 729, 732, 748, 757, 770, 777, 778, 806,
 812, 818–820
 Пыжова О.И. 405, **477**, 611, 614, **675**, 676
 Пяст В.А. 684, 762, 769
- Рабенец (урожд. Бартельс, в первом
 замуж. Книппер) Э.И. 141, 149, 336,
 344, **354**, 358
 Рабинович И.М. 516, 517, 520, 521, **643**,
 644, 646
 Рабинович-Раскатов М.Б. 725, **783**
 Рабичев Н.Н. 579, **665**
 Радаков В.Н. 370
 Радищева О.А. 7, 455, 507, 509, 640, 643,
 650, 654, 662, 665, 819
 Радлов Д.С. 829, **832**
 Радлов С.Э. 244, 524, 527, 648, **649**, 672,
 821–823, 828–832
 Радлов Э.Л. 677
 Радченко Е.П. 156
 Раевская (по мужу Иерусалимская) Е.М.
 169, 381, 386, 391, 421, **456**
 Раевский И.М. 580, 583, 587, 592, 604,
 665, 668
 Разумовский А.В. 597, 673
 Разумовский М.А. 597, 628, **672**
 Раич-Лоньский И. 395, **467**, 470
 Райман Г. 235
- Райский – см. Раевский И.М.
 Райх З.Н. 165, 666, 682, 691, 695, 712,
 718, 719, 730, 766, **776**, 779, 786
 Ракидин (наст. фам. Ионин) Ю.Л. 424,
488
 Рапопорт И.М. 324
 Расин Ж. 157, 159, 166, 172, 176, 222,
 262, 270, 690
 Раскольников (наст. фам. Ильин) Ф.Ф.
 646, 764
 Распутин (Новых) Г.Е. 130, 453
 Рафалович В.Е. 528, **650**
 Рафальский М.Ф. 241, 242, 269
 Рафаэль Санти 685, 697, 703, 728, 731
 Рахманинов С.В. 817
 Рашель (наст. Элиза Рашель Феликс)
 88, 159, **161**
 Рейнгардт – см. Рейнхардт М.
 Рейнхардт (наст. фам. Гольдман) М.
 131, 172, 175, 202, 211, 219, 232–**235**,
 236, 268, 455, 481, 528, 651, 734, 735,
 758, 778, 789, 831
 Ремарк Э.-М. 229
 Рембрандт Х. ван Рейн 296, 297
 Ремизов А.М. 797, **810**, 816
 Ремизова В.Ф. 778
 Рен В. 228
 Рерих Н.К. 222
 Ржевская М.Б. 421, **486**
 Ржешевский А.С. 674
 Рид (по мужу Книппер) Л.Ю. 383, 385,
 393, 422, 442, 443, **456**
 Рид А.Ю. 442
 Риккерт Г. 498, 499
 Римский-Корсаков Н.А. 174, 218, 809,
 815–817
 Рипси, Рипсия, Р.К., Рипсимэ
 Карповна – см. Таманцова Р.К.
 Ритнер Т. 470
 Робер В.Н. 118
 Роберт В.В. 33, 37, **129**
 Роговин В.З. 652
 Роговская (по мужу Христич) К.Е. 800,
817
 Рогожин П. – см. Мочульский К.В.

- Роден О. 346
 Роденбах Г. 405, 477
 Родченко А.М. 149, 175, 214, 224, 225, 321
 Родя (наст. Менделевич Р.А.) 132
 Розанов М.Н. 829, 832
 Розе 492, 493
 Розенталь Ю.С. 311
 Розенфельд О. 209, **238**, 239, 240
 Розенфельд С. 119
 Розенцвейг Б. 781
 Роллер А.А. 232, 235
 Романов А.М. царь 495
 Романов Б.Г. 133, 222
 Ромен Ж. 756, 777, **788**
 Ромм М.И. 611, 669, 676
 Роом А.М. 181, **225**
 Росимов Г. – см. Офросимов Ю.В.
 Росс (наст. фам. Розенцвейг) С.Р. **675**, 785
 Росси Э. 254, 268
 Россини Дж.А. 271, 818
 Россов (наст. фам. Пашутин) Н.П. 135
 Ростан Э. 126 , 141, 143, 324
 Ростопчин Ф.В. 706, **772**
 Ростопчина 706
 Ростокский Б.И. 235, 324, 769
 Ротбаум С.Д. 829, **831**
 Ротшильд А. де 740, **785**
 Рощина-Инсарова (урожд. Пашенная) Е.Н. 135
 Рубен – см. Дрампов Р.Г.
 Рубенс П.П. 728
 Рубинштейн Д.Л. 35, **130**, 808
 Рудин В. 164
 Руднева С.Д. 331, 352
 Рудницкий К.Л. 830
 Румнев (наст. фам. Зякин) А.А. 77, 83, 107, 109, 112, **154**, 173, 290, 315, **320**
 Румянцев Н.А. 388, 393, 440, 461, 465
 Руссо Ж.-Ж. 332
 Рустейкис А.А. 820
 Рутц М.М. 513, **642**
 Рыбак С.Б. 269
 Рыбаков Н.Х. 717, **778**
 Рыков А.И. 104, **171**
 Рыковский Ю.Г. 786
 Рынди́н В.Ф. 238, 324, 326, 329, 579, 665
 Рысс П.Я. 699, 749, **768**
 Рябушинские, семья 527
 Рябушинский Н.П. 774
 С.Я. – см. Яблоновский С.В.
 Сабанеев Л.Л. 86, **160**, 178, **218**, 219
 Сабина К. 477
 Сабуров С.Ф. 167
 Савина (урожд. Подраменцова) М.Г. 588, 669, 707, 774
 Садко – см. Блюм В.И.
 Садовская О.О. 496, 744, **786**
 Садовский П.М. 288, 319
 Садырин П.А. 615, **677**
 Сазонов П.П. 767
 Сазонова (урожд. Слонимская) Ю.Л. 683, 690, 698, 699, 745, 752, 764, **767**, 768, 786, 787
 Сазыкин Н.С. 624
 Сакулин П.Н. 615, 668, 677
 Салтыков-Щедрин М.Е. 594, 665
 Сальвини Т. 135, 339, 254, 268, 585
 Сальери А. 697, 761
 Самарин П.Н. 622–624, **678**
 Самойлов В.В. 773
 Самойлов П.В. 707, **773**, 774
 Самойловы, династия 773
 Самосуд С.А. 598, **672**,
 Сангурские, род 496
 Санин (наст. фам. Шенберг) А.А. 137, 149, 412, **460**, 811
 Санины, семья 387, 412, **460**
 Сапунов Н.Н. 783, 788, 789, 797, **811**
 Сарджент М. – см. Дункан Маргерита
 Сахненко В. 495
 Сахненко Г. 495, 496
 Сахновская (урожд. Томилина) З.К. 505, 508, 510, 511, 513, 514, 518–533, 536, 539, 541–543, 550, 552–554, 556, 573, 577, 578, 581–583, 585–589, 592, 593, 594, 607, 610, 612, 613, 619, 620, 624, 625, 640, 676

- Сахновские, род 495, 626
 Сахновский А.В. 524, 578, 612, 613, 614, **648**, 676
 Сахновский А.Г. 496
 Сахновский В.А. 7, 115
 Сахновский В.Г. 7, 16, 95, **115**, 138, 148, 165, 241–243, 249, 250, 252, 254, 257, 261, 266–268, 270, 297, 324, 326, 457, 495–681, 793, 807, 816
 Сахновский Г.А. 496, 619
 Сахновский И. 495
 Сахновский М.А. 496
 Сац И.А. 797, **811**
 Сац Н.И. 214
 Сашка – см. Чижов А.Б.
 Сбоева С.Г. 175, 176, 211, 218
 Сварожич (наст. фам. Турусов) К.Г. 94, 95, 100, 131, 143, 144, **165**, 175
 Свердлов Я.М. 462
 Светаева М. Г. 354
 Светлов Б.Н. 169
 Свешникова Е.П. 118
 Свириденко-Бороздин 146
 Свиридов Г.В. 281, 301, 306, 311, **314**, 327, 329
 Свистунов Е.С. 306, 311, 328
 Святополк-Мирский Д.П. 722, **782**
 Северянин И. (наст. Лотарев И.В.) 459
 Сегаль З. 786
 Сегонзак А. де 223
 Селвин Э. 361
 Сельвинский И.А. 722, 723, **782**
 Семенкович В.Н. **446**,
 Семенкович (урожд. Телятникова) Е.М. **446**,
 Семенкович Вс.В. 446,
 Семенкович С.В. 446,
 Семенковичи, семья 370, 446
 Семенова Е.С. 159
 Семенова С.Н. 118
 Сен-Санс К. 138
 Сервантес де Сааведра М. 456, 671, 791
 Сергеев А.В. 263
 Сергеева П.В. 25, 122, 123
 Сергей Александрович, вел. кн. 450
 Серов В.А. 247
 Серова Г.И. **807**
 Сеченов И.М.
 Сибирияков В. 183, 226
 Сидорина Е.В. 245, 261
 Сизов М.И. **821**
 Сизов Н.И. 790, **822**
 Сизова (в первом замуж. Викентьева, во втором – Тегер) М.И. 821–824
 Симов В.А. 126, 270, 463, 516, 568, **644**, 645, 662
 Симон Г. 361
 Симон М. 688
 Симонов К.М. 674, 794
 Симонов Р.Н. 297, 319, 326, 790, 822
 Синг Дж. 119, 156
 Синельников Н.Н. 450
 Сироткина И.Е. 330, 352
 Ситковецкая М.М. 220, 262, 766, 768
 Скарская (урожд. Комиссаржевская) Н.Ф. 234
 Скриб О.Э. 141, 145, 152, 161, 166, 176, 303, 315, 327, 772, 785
 Скрябин А.Н. 24, **121**, 122, 130, 499
 Скульская Е.Ф. 392, **450**, 452, 469, 580
 Славинский Ю.М. 174, 456
 Сластенина Н.И. 554, 580, 659
 Словацкий Ю. 168, 454
 Слонимская Ю.А. – см. Сазонова Ю.А.
 Слонимский А.А. 684, 685, 698, 763, 767, 768
 Слонимский Л.З. 767
 Слонимский М.А. 767
 Слонимский Н.А. 767
 Смелянский А.М. 649, 647
 Сметана Б. 405, 477
 Смирнов И.Н. 546
 Смирнова Н.А. 410–412, **460**, 480
 Смолин Д.П. 506, 522, 523, 525, **647–648**
 Смышляев В.С. 411, **481**, 641
 Собинов Б.А. 459
 Собинов Л.В. 138, 173, 386, **459**, 814, 817
 Собинов Ю.А. 459
 Собкевич П.А. 795, **809**

- Соболев А.И. 311
 Соболев Ю.В. 124, 133, 185, 226, 594, **671**
 Соколов В.А. 95, 96, 104, 105, 110, 118, 150, **166**, 168, 171, 172, 175, 179, 183, 193, 195, 196, 198, 199, 202, 205, 208, 210, **219**, 229
 Соколов М.А. 280, 281, 284, 286, 290, **314**, 316
 Соколова (урожд Алексеева, по сцене Алеева-Миртова) З.С. 543, 561, **661**
 Соколова В.С. 543, 544, 551, 570, 571, 580, 657, **659**, 661
 Соколова М.Н. 316
 Соколовская Н.А. 580
 Соколовский Н.А. 106, **172**
 Соколовский Н.Н. 367, 371, 443
 Солин И.С. 109, **174**
 Солнцев Ю.А. 330, 356
 Соловьев В.А. 326
 Соловьев В.Н. 684, 703, 763, **770**
 Соловьев В.С. 513, 616, 642, 677, 787
 Соловьев Н.Я. 656
 Соловьева (по мужу Олека) В.В. 396, 399, 434, 472, 473
 Соловьева И.Н. 353, 356, 454, 473, 509, 640, 641, 647, 808, 812, 818
 Сологуб (наст. фам. Тетерников) Ф.К. 454, 500, 783, 816
 Сологуб Ф.Л. 808
 Солодовников А.В. 278, 287, **313**, 325, 604, **673**
 Сомина В.В. 791
 Сопкевич – см. Собкевич П.А.
 Сорин Г.М. 83, **157**
 Сорин С.А. 379, **453**
 Соснин (наст. фам. Соловьев) Н.Н. 548, 267, 603
 Сосницкий И.И. 774
 Софокл 250, 264, 268, 502, 669
 Софочка – см. Вишневецкая С.К.
 Софья Ивановна 411
 Сперанцева А.Р. 42, **133**
 Спроге Л.В. 779
 Средин А.В. 462
 Средин Л.В. 462
 Средина Н.И. 390, **462**
 Стаин (наст. фам. Джугашвили) И.В. 314, 509, 531, 534, 599, 655, 656, 674, 678, 679, 723, 739, 748
 Станиславский (наст. фам. Алексеев) К.С. 7, 65, 118, 119, 121, 124, **130**, 137, 147, 150, 152, 154, 159, 167, 169, 174, 176, 177, 247, 249, 264, 265, 270, 294, 330–362, 365, 380, 392, 401, 403–405, 408, 411, 412, 415, 416, 419, 421–423, 425, 431, 436, 439, 440, 445, 449, 451, 453–**455**, 456, 458, 459, 465, 467, 471, 472, 475, 476, 478, 481, 482, 486, 487, 489, 492, 493, 494, 504–508, 510, 515, 516, 517, 519, 520, 525, 528, 531. 533, 534, 536–538, 540, 541, 543, 544, 546, 549–553, 556–562, 564–568, 574, 577, 580, 582, 587, 593, 607, 610, 616, 618, 629, 642–647, 650–654, 656, 658, 660–662, 713, 716, 724, 732, 735, 792, 793, 795, 797, 802–806, 808, 812, 817–820, 822, 830
 Станицын (наст. фам. Гёзе) В.Я. 324, 543, 570, 573, 580, 585, 604, 614, 630, 655, 657, 673
 Старк Э.А. 167, 169, 353
 Старковский П.А. 712, 730, 769, **776**
 Стася – см. Сухоцкий С.Д.
 Стахович А.А. 334, 341, **356**, 357, 374, 450
 Стахович Е.А. 374, 375, 450
 Стеклов (наст. фам. Нахамкис) Ю.М. 87, **160**
 Стенберг В.А. 161, **165**, 170, 175, 214, **215**, 225, 238, 264, 266, 317
 Стенберг Г.А. 161, **165**, 170, 175, 214, **215**, 225, 238, 264, 266, 317
 Стенберг И.К.А. 215
 Стенберги, братья 94, 109, 165, 178, 215, 224
 Степанова А.И. 552, 554, 558, 570, 656, 657, **659**, 661, 662
 Степанова В.Ф. 214, 225, 262
 Степка – см. Веденкина Е.С.

- Степная Е.А. 118, 120
 Степун Ф.А. 502
 Стецкий А.И. 544, 545, 657
 Стодель Э. 793
 Столица Л.Н. 136, 150
 Столпнер А.Б. 321
 Столяров Г.А. 655
 Стравинский И.Ф. 174, 237
 Страхова (по мужу Эрманс) В.И. 371–373, 390, 391, **447**, 449
 Стрепетова П.А. 135
 Стриндберг А. 228, 456, 471, 503, 784
 Строганская (урожд. Алексеева) И.С. 141, 144, 145, 153, 161
 Строева М.Н. 640,
 Струве П.Б. 696
 Струтинская Е.И. 641
 Стюар Ж. 695
 Суворин А.С. 135, 136
 Суворин М.А. 136
 Суворов А.В. 612
 Судаков И.Я. 319, **486**, 505, 507, 508, 531, 534, 543, 545–548, 551, 556, 557, 559, 560, 562, 565, 566, 572, 579, 582, 585, 596, 643, 651, 655, 657, 658, 665, 671
 Судейкин С.Ю. 126, 379, **453**, 783, 797, **811**
 Сулер – см. Сулержицкий Л.А.
 Сулержицкая (урожд. Поль) О.И. 422, **487**
 Сулержицкий Л.А. 119, 159, 336, 341, 344, 346, 354, 355, 358, 449, 658, 819
 Сумаров Д.А. 311
 Сумароков А.П. 746, 787
 Сумароков В.А. 90, 156, **162**
 Сумбатов (по сцене Южин) А.И. 456
 Сураварди (Суворарди, Сухраварди) Х.Ш. 469, **487**
 Сургучев И.Д. 198, **231**, 442, 448, 469
 Сутугин С. (наст. Этингер О.Г.) 669
 Сутушкина 638
 Сухачева (по мужу Фуат) Е.Г. 380, **454**,
 Сухова Г.Ю. 354
 Сухово-Кобылин А.В. 156, 244, 262, 263, 510, 511, 514, 776
 Сухотин П.С. 540, 541, 655
 Сухоцкая В.С. 70, 152
 Сухоцкая Н.С. 10, 70, 100, 117, 152, **169**, 178, 218, 276, 278, 281, 282, 285, 286, 288, 293, 298, 309, 311, 314, 317, 320–322, 327
 Сухоцкий С.Д. 25, 28, 29, **122**, 139
 Сушкевич Б.М. 262, 404, 476
 Сыромятников Б.И. 615, **676**
 Сысоев Ф.Т. 637, **681**
 Сычев Н. 624, 625
 Табульский П.М. 377, **451**
 Тагор Р. 450, 487
 Таиров (наст. фам. Корнблит) А.Я. 7, 10–14, 16–23, 25–95, 97–114, 116–120, 122, 124–158, 160–164, 166–189, 191–203, 205–212, 214–222, 224–229, 231, 232, 234, 236–241, 244, 247, 249, 250, 254, 255, 261–264, 266, 268, 270, 272–329, 501, 503, 691–693, 718, 719, 728, 730, 740, 752, 756, 758, 760, 765, 775, 779, 780, 793, 798, 799, 813
 Таирова (наст. фам. Корнблит) Е.Я. 281, 302, 304, **314**
 Таирова Т.А. – см. Корнблит Т.А.
 Таирова (урожд. Венгерова) О.Я. 27, 37, 96, **117**, 276, 298, **327**
 Тальма Ф.-Ж. 539, 540
 Тальников (наст. фам. Шпитальников) Д.Л. 611, **676**
 Таманцова Р.К. 423, **487**, 533, 550, 561, 562, 565, 574, **653**, 802
 Танеев С.И. 795, **809**, 816, 817
 Тарасов Е.Г. 397
 Тарасов Н.И. 159, 397
 Тарасов Н.Л. **474**
 Тарасова А.К. 319, 364, 371, 373–375, 384, 392, 407, 425, 434, 439–441, 447, 448, 450, 464, 469, 472, 478, 485, 526, 528, 530, 551, 557, 569–572, 580, 588, 596, 606, 611, 612, 630, 649, 657, 659, 661, 669, 674
 Тарасова К.И. 288, 306
 Тарасовы, семья 473

- Тардов В.Г. 82, 126, **156**
 Тартаков И.В. 171
 Тарханов (наст. фам. Москвин) М.М. 242, 375, 384, 392, 408, 425, 427, 430, 444, **450**, 452, 462, 464, 469, 485, 491, 493, 505, 510, 511, 514, 545, 553, 580, 606, 643, 645
 Тархова В.М. 118
 Таршис Н.А. 763
 Татлин В.Е. 149, 673
 Таточка – см. Тоцкая Т.Н.
 Таубе Р. 438, **494**
 Таут Б.Ю.Ф. 720, **780**
 Твердынская Н.И. 778
 Тверской (наст. фам. Кузьмин-Караваев) К.К. 166
 Театрал – см. Мочульский К.В.
 Тегер Е.К. **830**, 831
 Телешева Е.С. 533, 534, 580, 586, 587, 596, 612, 652, 665, 667, 668, 672, 674
 Телешов Н.Д. 516, **643**
 Тельман Э. 650
 Теляковский В.А. 335, 340, 354, 356, 686, 690, 710, **775**, 792, 799, **814**, 815
 Темерин А.А. 743, **786**
 Терентьев Б.А. 285, 288, 293, 311, **318**
 Терентьев И.Г. 689, 690, 764
 Терехов С.П. 545, 546, **657**
 Тернер С. 220
 Типот В.Я. 267
 Тирсо де Молина 664
 Титова Г.В. 222
 Титова М.А. 656
 Тихомиров Н. 438, **494**
 Тихомирова Н.В. 543
 Тихонравов С.Д. 97, 118, **166**, 212
 Товстоногов Г.А. 663
 Токпанов А.Т. 614, **676**
 Толстой А.К. 270, 486, 653, 776
 Толстой А.Н. 150, 212, 539, 540, 587, 655, 669
 Толстой Л.Н., граф 159, 244, 319, 445, 466, 478, 481, 497, 516, 517, 616, 643, 646, 686, 664, 677, 718, 732, 784, 799, 814
 Толстой Ф.П. 705, **772**
 Томилин К.Н. 115
 Томилина А.К. 115
 Топилиус С. 214
 Топорков В.О. 135, 267, 531, 572, 604, 662, 673
 Торман В.Э. 187, 188, **227**, 228
 Тоцкая (наст. фам. Стрегулина) Т.Н. 38, 41, **131**
 Тоша, Тошенька – см. Сахновский А.В.
 Трайнин И.П. 184, 226
 Трауберг Н.Л. 179, 190, 191, 228–230, 237
 Тредуэлл С. 238, 329
 Тренев К.А. 541, 656, 664
 Тренин В.В. 329
 Третьяков В.Н. **446**
 Третьяков П.М. 121
 Третьяков С.М. 221, 262, 714, 772, 776, 777
 Тримальяион 585
 Троицкий (наст. фам. Бронштейн) Л.Д. 148, 723, 739, **782**
 Трояновский В.И. 616, **677**
 Трубецкие, семья 375, 451
 Трубецкой Г.Н. **451**
 Трубецкой Е.Н. **451**
 Трубецкой П.П. 735, **785**
 Трубецкой С.Н., кн. 499, 500
 Трубин М. 51, 143
 Трувит – см. Абрамов А.И.
 Трушников С.А. 520, **645**
 Тугендхольд Я.А. 133, 163, 183, 186, 226
 Тумашев А. 311
 Тургенев И.П. 788
 Тургенев И.С. 239, 296, 442, 463, 469, 517, 771, 817
 Туржанский В.К. 139
 Турчанинова Е.Д. 773
 Тынянов Ю.Н. 329
 Тышлер А.Г. 827
 Тютчев Ф.И. 484
 Тяпкина Е.А. 281, 288, **315**, **319**, **321**
 Уайльд О. 124, 141, 151, 152, 154, 176, 212, 700, 708, 759, **774**, 811

- Уварова Е.А. 25, 48, 51–55, 57, 58, 64, 70, 77, 82, 87–89, 99, 105, 108, 118, **122**, 139, 145, 156, 292, 303, 311, 315, **321**
- Удальцова З.П. 645
- Удальцова Н.А. 149
- Узунов П.Г. 217, 262
- Уланова Г.С. 610, **675**, 823
- Ульянов Н.П. 339
- Унгерн Р.А. 811
- Унковские, семья
- Усачева К.В. 215
- Успенская М.А. 381, 387, **457**, 472, 473
- Успенский Г.И. 503, 618
- Ушаков К.А. 287, **318**
- Уэллс О. 219
- Фабр Э.** 694
- Фаворский В.Ф. 497, 499, 639
- Файко А.М. 181, 184, 185, **225**, 263
- Файт А.А. 119
- Фактор Э. 483
- Фалеев Н.И. 528, **650**
- Фальк Р.Р. 321, 516, 831
- Февральский (наст. фам. Якоби) А.В. 235, 324, 769, 812
- Федор (сын Ф.Ф.Комиссаржевского) 793
- Федоров А.М.
- Федоров В.Ф. 226, 262
- Федоров Н.Ф. 616, 677
- Федотов А.А. 795, **808**
- Федотов А.Ф. **808**
- Федотов И.С. 127, 511, **641**
- Фельдман К.И. 93, 95, **164**
- Фельнер Ф. 447
- Фельдман О.М. 165, 353, 620, 639, 654, 674, 768
- Фенин Л.А. 105, **171**, 196, 198, 199, 202, 206, 208, **230**
- Феоктистов 575, 576
- Фердинандов Б.А. 59, 91, 104–107, 138, 140, 143, **144**, 146, 151, 152, 155, 171, 172, 175, 193, 196, 198, 199, 202, 206, 208, 210, 225, 226, **228**, 322
- Фердинандова Л. 118
- Феррейны 329
- Фидлер И.И. 47, **136**
- Филиппов В.А. 504, 815
- Филиппов Н.Д. 149
- Филипповский Н.Т.
- Филонов П.Н. 764
- Фингал Ш. 778
- Финк 498, 499
- Фиртель Б. 219
- Флеров 38, 131
- Флобер Г. 318, 789
- Фокин М.М. 331
- Фолль К. 639
- Фонина М.З. 292, 303, 311, **321**
- Форд Д. 220
- Фореггер (наст. фам. Фореггер фон Грейфентурн) Н.М. 134, 228, 263
- Фортер А. 82, 126, 126, 130, 136, 137, 139, 143, 154, **155**, 156, 222, 226, 244
- Фортуни П. 818
- Фрай К. 231
- Франк – см. Федоров В.Ф.
- Франклин Б. 612
- Франс (наст. фам. Тибо) А. 206, **237**
- Французов – см. Попов-Французов А.Ф.
- Фрезинский Б.Я. 162
- Фрейдкина Л. М. 353, 390
- Фрейлиграт Ф. 483
- Фридбергер Т. 238
- Хазина Н.Я. 467
- Хазлтон Д.К. 118
- Халатов С.А.
- Хализева М.В. 168, 171, 272, 354, 792
- Халютина С.В. 141, 158, 173, 421, **486**, 493, 673
- Хан – см. Церетелли Н.М.
- Хан-Магомедов С.О. 214, 224
- Хачатурян А.И. 606
- Херсонский Х.Н. 184, 226
- Хертиг Ж. 361
- Хиндемит П. 721, **780**
- Хмара А.М. 380, **454**
- Хмара Г.М. 387, 400, 407, 430, 438–440, **460**

- Хмара-Борщевская (урожд. Лесли, в первом браке Мельникова) Ольга Петровна 616, **677**
- Хмара-Борщевская Ольга Платоновна 616, **677**
- Хмара-Борщевский П.П. 677
- Хмелев Н.П. 295, 313, 324, 559, 569–571, 581, 585, 588, 591, 596, 606, 615, 620, 661, 665, 666, 672, 674
- Хмельницкий Б. 495
- Хованская Е.А. 570, 580, 656, 662, 789
- Ходасевич В.Ф. 150
- Ходжаев И.Г. 283, **317**
- Ходорович Н.Е. 102, **170**
- Холитшер (Холичер, Голичер) А. 721, **781**
- Холлоши Ш. 639
- Холмогорова И.В. 794
- Хосроев А.Е. 118
- Хотяинцева А.А. 391, **462**
- Хохлов К.П. 822, 830
- Храповицкий В.С. 41, **133**
- Храпченко М.Б. 278, 287, 288, **313**, 598, 599, 603, 605, 606, **672**, 674
- Хрущов 139
- Худолеев И.Н. 126, 264
- Цвейг С.** 756, 788
- Цветаева М.И. 141, 150, 722, **782**
- Цветкова Г. 808
- Ценин С.С. 28, 29, 97, 104, 105, 118, 125, **126**, 171
- Церетелли (наст. имя Саид Мир Худояр Хан) Н.М. 12–14, 37, 38, 47–67, 70, 71, 73–78, 80, 82, 83, 85, 87–92, 94, 96, 98–101, 103–105, 107–111, **130**, 131, 137, 139, 142–145, 153, 154, 160, 162, 169, 175
- Цибик, няня 60, 80, **146**
- Цимбал С.А. 666, 667
- Цингер А.В. 369, 445, **446**
- Цингер О.А. 369, **446**
- Цоппи В.В. 486,
- Цоппи В.Э. 486
- Цукермана В.М. 667
- Чайковский П.И.** 169, 808, 815, 816
- Чапек К. 231
- Чаплыгин Н.Н. 292, 311, **321**
- Чарный М.Б. 764
- Чацкий Б.М. 588, 669
- Чебан (наст. фам. Чебанов) А.И. 580
- Чеботаревская А.Я. 135
- Чебышев Н.Н. 374, **450**, 694, 696, 698, 699, 727, 744, **766**, 767
- Чекрыгин А.И. 159
- Челлини Б. 539, 540
- Челноков М.В. 376, **451**
- Челнокова А.М. 376, 451
- Челнокова Т.М. 376, **451**
- Чемезова М.(Н.)И. 23, 118, **119**
- Черачев Б.В. 451
- Черкасов Н.К. 599, 671, 673
- Чернов-Шер (наст. фам. Шер) А.А. 21, **58**, **118**
- Чернявский Б.Ю. 542, 545, **656**
- Честертон Г.К. 163, 166, 175, 177–180, 182–185, 187, 190–192, 194–198, 200, 201, 203–209, **211**, 217, 222, 228–230, 234, 237, 264
- Чехов А.П. 146, 156, 198, 247, 253, 262, 319, 367, 377, 392, 412, 420, 442, 443, 445, 448, 450, 452, 459, 460, 469, 473, 475, 480, 481, 484, 486, 489, 492, 503, 645, 691, 737, 776, 777, 807, 818
- Чехов Г.М. 379, 390, **452**
- Чехов И.П. 370–373, 375, 379, 383, 390, 391, 421, **446**
- Чехов М.А. 135, 161, 176, 381, 442, 444, 447, **456**, 464, 468, 472, 476, 478, 519, 520, 645, 666, 673, 768
- Чехов П.Е. **446**
- Чехов С.В. 379, 391, **452**
- Чехов С.М. 377
- Чехова – см. Книппер-Чехова О.А.
- Чехова М.П. 364, 366–368, 370–379, 382, 389–391, 442, 443, 445, 446, 448, **452**, 458, 462
- Чехова (урожд. Владыкина) О.Г. 452
- Чехова (урожд. Книппер) О.К. 367, 371, 381, 383, 385, 390, 400, 422, **442**, 442, 447, 456, 459, 465, 487

- Чехова О.М. 383, 385, **459**, 465
 Чехова (урожд. Андреева) С.В. 371–373, 375, 383, 390, 446, **447**
 Чеховы 373
 Чехонин С.В.
 Чижов А.Б. 7, 10, 117, 146, 293, 322
 Чижов Б.А. 284, **317**
 Чижова – см. Петипа Н.М.
 Чилеа Ф. 161
 Чириков Е.Н. 150, 449, **451**
 Чирикова (урожд. Григорьева, псевд. Иолшина) В.Г. **451**
 Чириковы 375, 451
 Чичерин Г.В. 360
 Чубаров 703, 727
 Чудакова М.О. 654
 Чужак (наст. фам. Насимович) Н.Ф. 221, 685, 705, 706, **772**
 Чуковский К.И. (наст. имя Корнейчуков Н.В.) 223
 Чупырин 624, 625
- Шавров** Б.В. 169
 Шагал М.З. 210, **239**, 256, **269**, 516
 Шакина (урожд. Цыплакова) М.Т. 368, **445**
 Шаляпин Ф.И. 196, **230**, 258, 271, 447, 449, 817
 Шамбинаго С.К. 166
 Шамиссо А. фон 239
 Шаповалов А.Е. 627, 628, **679**
 Шапошников Шура 86, 159
 Шарاپов М.И. 118
 Шаров П.Ф. 366, 392, 408, 425, 432, 434, 438, **464**, 469, 487, 492, 493
 Шарпантье М.-А. 789
 Шахалов А.Э. 118, 456
 Шварц Ж. 238
 Шверер И. 549, **658**
 Шверубович С.И.
 Шверубович В.В. 363–365, 369, 376, 382, 386, 394, 396, 398, 404, 411, 412, 415, 425, 433–435, 439, 442, 447–449, **451**, 458, 460–462, 464, 467, 472–474, 477, 480, 487, 490, 493, 494, 545, 551, 571, 572, 596, 647, **657**
- Шебалин В.Я. 721, **780**, 782
 Шеболдаев Б.П. 667
 Шевченко Ф.А. 421, **486**
 Шевченко Ф.В. 380, **454**, 486, 511, 514, 580
 Шекспир У. 132, 153, 155, 168, 213, 217, 221, 231–233, 238, 241–243, 248, 249, 252, 253, 255–257, 265, 295, 297, 324, 442, 471, 472, 502, 587, 591, 592, 612, 618, 661, 690, 669, 670, 746, 756, 775, 788, 807, 812, 818, 823, 825, 828, 830, 832
 Шелогуров А.А. 549, **658**
 Шелонский Н.И. 118
 Шемерей И.Б. 311
 Шервинский С.В. 809
 Шерель А.А. 656
 Шереметьева А.А. 380, 455, 543
 Шеридан Р. 670, 818
 Шершеневич В.Г. 80, 144, 153, **155**, 183, 221, 222, 226, 228, 243, 261, 809
 Шестаков В.А. 181, 182, 184, 185, **225**, 226
 Шёневольф К. 206, **237**
 Шик Лиля – см. Шик-Елагина Е.В.
 Шик М.В. 497, 499, 639,
 Шик М.Я. 412, **481**
 Шик-Елагина (урожд. Шик) Е.В. 70, **152**, 536, **654**
 Шиллер Ф. 502, 643
 Шингарева Е.А. 7, 163, 455, 509, 819
 Ширяев А.В. 767
 Ширяев Б.Н. 212, 213
 Шиф (Шифф) Н.Ю. 66, **150**
 Шифрин Н.А. 324
 Шишкин И.И. 260
 Шкафер В.П. 649
 Шкловский В.Б. 329, 423, 652, 788,
 Шлауглейт И.М. 558, 661
 Шлауглейт М.М. 43, 44, 56, 108, **133**–135
 Шмидт В.В. 545, 546, **657**
 Шмидт И.Ф. 786
 Шнейдер И.И. 333, 353
 Шницлер А. 132, 140, 147, 149, 156, 177, 241, 263, 470, 503, 789

- Шолом-Алейхем (наст. Рабинович С.Н.) 242, 243, 269, 644, 777
- Шопен Ф. 331, 720, **780**
- Шостакович Д.Д. 314, 539, 587, 655, 669, 721, **780**
- Шоу Б. 170, 173, 174, 191, 200, 203, 215, 217, 266, **234**, 324, 503, 653, 788, 797
- Шпенглер О. 236
- Шпет Г.Г. 159, 178, **218**, 504, 562, 585, **662**, 668
- Шрейер Л. 185, 227
- Шром Н.И. 786
- Штейгер В.С. 667
- Штейн Г.Н. 74, 154
- Штейн И.Н. 87–90, 95, 96, **161**, 162
- Штейн С.Л. 319
- Штейнер Р. 821
- Штеренберг Д.П. 647
- Штерн Э. 232
- Штоффер Я.З. 319
- Штраус Р. 235, 470
- Шуберт Ф. 237, 337
- Шуклина Е.В. 768
- Шуленина А.С. 113
- Шульга Н.А. 531, 533, 580, **653**
- Шульц В.Н. 353
- Шупинская Л. 808
- Шупинский В. 808
- Шухмина (урожд. Унтилова) В.А. 85, **158**
- Щавинский В.А. 380, **455**
- Щеглов Ив. – см. Леонтьев И.А.
- Щепкин М.С. 294, 303
- Щепкина-Куперник Т.А. 126
- Щербаков А.С. 287, **319**
- Щирский П.И. 156
- Щукин Б.В. 587, 669
- Щуко В.А. 551, 658
- Э., псевд. 719
- Э.Б., псевд. – см. Бескин Э.
- Эггерт К.В. 59, 63, 131, 140, **144**–148, 175
- Эйзенштейн С.М. 190, 221, **228**, 244, 263, 611, 612, 676, 832
- Экземплярский В.М. 504, 521, 585, **646**, 668
- Экскузович И.В. 98, **168**
- Экстер (урожд. Григорович) А.А. 39, 40, 48, 60, 82, 130, 131–133, 137, 146, 151, 153, 154, 175, 179, 214, 220, **222**–225, 268, 321, 644
- Элиров (наст. фам. Векштейн) Э.И. 780
- Эмерсон К. 187, 212, 217, 227, 229
- Энгель Ю.Д. 141, 144, 158
- Энгельс Ф. 296, 610, 675
- Энтховен 114, 115
- Энче, псевд. – см. Чебышев Н.Н.
- Эрарский А.А. 795, **809**
- Эрбштейн В.М. 655
- Эрдман Б.Р. 155, 267, 326
- Эрдман Н.Р. 541, 545, 656, 776
- Эренбург И.Г. 12, 91, 150, **162**, 163, 221, 262, 263, 321, 694
- Эрманс К.А. **449**
- Эрмансы 373, 449
- Эсаулов А.А. 632, 634, 635, **679**
- Эсхил 641, 817
- Этинггоф Н.Б. 621, 660, 678
- Эттингон 725, 784
- Эфрон В.Я. 50, **141**
- Эфрон С.Я. 141, 809
- Эфрос А.М. 70, 86, 132, **152**, 180, 191, **222**, 223, 225, 228, 241, 244, 261, 264, 268
- Эфрос Н.Е. 7, 70, 120, **152**, 365, 409, 412, 430, **460**, 480, 481, 483, 484, 491, 820
- Эфросы, семья 72, 153, 387, **460**
- Эшкрофт П. 793
- Ю.З. – см. Завадский Ю.А.
- Ю.О., псевд. – см. Офросимов Ю.В.
- Юбен Ф. 332
- Юдин Г.П. 82, **156**
- Юдина М.П. 72, 153
- Южин (наст. фам. Сумбатов) А.И. 86, 87, 136, 137, 149, **159**, 173, 174, 799, 814, 815
- Южный Я.Д. 148
- Юзовский Ю. (И.И.) 611, **676**
- Юлий Цезарь 612

- Юнг Б. 327
Юнг К.М. 303, **327**
Юон К.Ф. 223, 468, 660
Юргенс А.А. 425, **489**
Юргис – см. Балтрушайтис Ю.
Юрнев П.П. 375, **451**
Юрьев Ю.М. 154, 171, 510, **641**, 790,
791, 822, 830
Юткевич С.И. 228
Юфит А.З. 640
Юшкевич С.С. 374, **449**
- Я.** Т-д, псевд. – см. Тугендхольд Я.А.
Яблоновский С. (наст. Потресов С.В.)
120, 122, 123, 127, 176, **211**, 375, **451**, 819
Яблочкина А.А. 136, 174, 289, 291, 302,
319, 496
Яворская (кн. Барятинская, урожд.
фон Гюббенет) Л.Б. 135
- Якобсон М.И. 377, 395, **452**
Якулов Г.Б. 7, 50, 70, 86, 138, **140**, 149,
150, 154, 166, 214, 225, 241–271
Якуловы 83
Яначек Л. 477
Янгиров Р.М. 783, 784
Яновицкая Я.Ю. 91, **160**
Яновицкие, семья 86, 87, 90, 95, 107,
109, 160
Яновицкий Вяч.И. **160**
Яновская Л.М. 647, 660
Янчев Ф.И. 310
Янчин В.Д. 311
Яншин М.М. 580, 585, 653
Ярон Г.М. 174
Ярон И.Г.
Яроши Ф. 381, 385, 456, 459
Ярцев П.М. 391, **463**
Яснова К.Г. 330, 354

УКАЗАТЕЛЬ ТЕАТРАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

- «137 детских домов» А. Вевьюрки 269
«200 000» по Шолом-Алейхему 777
«33 обморока» 226
«8-я жена Синей Бороды» А. Савуара 167
«§ 218» К. Креде 721, 781
- «Carmen» – см. Кармен» Ж.Бизе
«M-me Angot» – см. «Мадам Анго»
«R.U.R.» по К. Чапеку 231
- «Авиатриса» Л.Л. Сабанеева 219
«Адам и Ева» М.А. Булгакова 654
«Адмирал Нахимов» И.В. Луковского 328
«Адриенна Лекуврёр» Ф. Чилеа 161
«Адриенна» – см. «Адриенна Лекуврёр»
«Адриенна Лекуврёр» Э. Скриба и Э. Легуве 11, 13, 58, 70–72, 74, 77, 78, 85, 92, 96, 98, 103, 106, 111, 141–145, 151, 152, 161, 166, 168, 170, 172, 176, 191, 229, 294, 295, 301, 322, 327
«Алхимик» Б. Джонсона 503
«Анатэма» Л.Н. Андреева 270, 444, 484
«Анна Каренина» по Л.Н. Толстому 569–571, 576, 577, 579, 588–590, 592, 602, 662, 664, 665, 669, 670
«Антигона» Ж. Кокто 756, 788
«Антоний и Клеопатра» У. Шекспира 670
«Ариана и Синяя борода» М. Меттерлинка 502
«Аристократы» Н.Ф. Погодина 296, 297, 325, 326
«Арлекин» – см. «Король-Арлекин»
- «Багровый остров» М.А. Булгакова 166
«Балаганный Прометей» А. Мортье 811
- «Балаганчик» А.А. Блока 699, 755, 759, 788, 790
«Балладина» Ю. Словацкого 168, 380, 454, 455,
«Бальзаминов» – см. «Женитьба Бальзаминова» А.Н. Островского
«Баня» В.В. Маяковского 780
«Батальон идет на Запад» Г.Д. Мдивани 318
«Бег» М.А. Булгакова 596, 672
«Бедность не порок» А.Н. Островского 716
«Без вины виноватые» А.Н. Островского 288, 318
«Безнравственная женщина» Дж. Лондона 445, 446,
«Безрассудство и Счастье» по О. де Бальзаку 500
«Бесовское действо» А.М. Ремизова 797, 810
«Бесприданница» А.Н. Островского 166, 510, 522, 577, 586, 612, 641, 647, 648, 666, 667
«Благовещенье» П. Клоделя 151, 155, 162, 180, 213, 222, 262, 266
«Благочестивая Марта» Тирсо де Молина 578, 664
«Блокада» Вс. Вяч. Иванова 643
«Блоха» Н.С. Лескова – Е.И. Замятина 246, 249, 262, 264
«Бовари» – см. «Мадам Бовари»
«Богдан Хмельницкий» А.Е. Корнейчука 295, 324
«Богема» Дж. Пуччини 386
«Большие надежды» В.А. Каверина 288, 319, 326,
«Борис Годунов» А.С. Пушкина 226, 285, 396, 440, 471, 643
«Борис Годунов» М.П. Мусоргского 808, 816, 817
«Брак поневоле» Ж.-Б. Мольера 819
«Брамбилла» – см. «Принцесса Брамбилла»

«Братья Карамазовы» по Ф.М. Достоевскому 384, 438, 444–446, 450, 460, 464, 469, 473, 478, 479, 484, 485, 494, 784

«Бронепоезд 14-69» Вс.В. Иванова 520, 529, 531, 645, 646

«Бубус» – см. «Учитель Бубус»

«Будет радость» Д.С. Мережковского 323

«Будка» Г.И. Успенского 503

«Буря» У. Шекспира 812

«В гавани» Г. де Мопассана – Л.Н.

Толстого 445, 462

«В людях» по Максиму Горькому 655, 663

«В степи» 524, 648

«В царстве скуки» Э. Пальерона 141, 142

«Вавилонский адвокат» А.Б. Мариенгофа 170

«Валькирия» Р. Вагнера 237

«Вальтер Уйальдинг» М.И. Сизовой по Ч. Диккенсу 822

«Ванька-ключник и паж Жеан» Ф.К. Сологуба 500

«Веер» К. Гольдони 122, 124, 137

«Великая Екатерина» Б. Шоу 266, 503

«Великий инквизитор» по Ф.М. Достоевскому 503

«Великодушный рогоносец» Ф. Кром-мелинка 169, 180, 182, 184, 214, 221, 224, 245, 246, 248–255, 259, 260, 262, 690, 693, 694, 718, 719, 740, 770, 776–779, 786

«Венецианский купец» У. Шекспира 241–244, 249, 250, 252, 253–257, 268, 818, 828

«Вениамин III» – см. «Путешествие Вениамина III»

«Вершины счастья» Дж. Дос Пассоса 215

«Вечер Горького» 540, 544, 655

«Вечер Шолом-Алейхема» 269

«Вечер чеховских миниатюр и художественных отрывков» 469

«Вечный жид» Д. Пинского 241, 251, 258, 265

«Взлет» Ф.А. Ваграмова 525, 649

«Виндзорские проказницы» У. Шекспира 132, 134, 612

«Винновы» («Франция, 1941 г.) Ж.-Р. Блока 606, 674

«Вишневый сад» А.П. Чехова 108, 156, 331, 368, 372, 373, 382–384, 402, 419, 437, 443–447, 460–462, 464, 469, 473, 475, 476, 478–480, 485, 503, 529, 544, 551, 552, 656, 658, 659, 663, 776

«Война Королей» 149

«Волки и овцы» А.Н. Островского 648

«Вольпоне» Б. Джонсона 756, 788

«Воскресенье» по Л.Н. Толстому 520, 521, 612, 646, 663, 784

«Воцтек» А. Берга 810

«Враги» Максима Горького 553, 602, 664, 670, 674

«Вступление» Ю.П. Германа 780

«Выбор невесты» по Э.Т.А. Гофману 500, 816

«Гадибук» С. Ан-ского 158, 256, 269

«Гамлет» А.П. Сумарокова 746, 787

«Гамлет» У. Шекспира 152, 233, 241, 255, 324, 330, 336, 337, 346, 359, 396, 399, 418, 419, 428, 444–447, 460, 464, 465, 471–473, 475, 476, 478–480, 484, 487, 494, 508, 509, 591, 596, 600, 612, 613, 618, 619, 670–672, 746, 775, 788, 789, 832

«Где тонко, там и рвется» И.С. Тургенева 442, 444, 446, 463, 464, 469

«Генрих IV» У. Шекспира 670

«Гибель “Надежды”» Х. Гейерманса 141, 142, 144

«Гибель богов» Р. Вагнера 169, 237, 526, 649

«Гимн Рождеству» по Ч. Диккенсу 816

«Глубокая разведка» А.А. Крона 604, 606, 673

«Годунов» – см. «Борис Годунов»

- «Голубой ковер» Л.Н. Столицы 46, 47, 53, 135, 136, 142, 143, 155
- «Горе от ума» А.С. Грибоедова 164, 480, 581–584, 593, 665, 693, 667, 726, 775
- «Горе уму» по А.С. Грибоедову 226, 693, 776
- «Горячее сердце» А.Н. Островского 602, 648, 663, 778
- «Гроза» А.Н. Островского 10, 88, 90–95, 161, 162, 164, 165, 166, 170, 181, 191, 203, 215, 225, 236, 249, 264, 284, 285, 314, 317, 396, 401, 478, 503, 613, 643, 775, 794, 807, 808, 810
- «Губернер» В.А. Дьяченко 124
- «Даешь Европу!» – см. «Д.Е.» по И.Г. Эренбургу и Б. Келлерману
- «Д.Е.» по И.Г. Эренбургу и Б. Келлерману 169, 247, 248, 262, 263, 703
- «Дама с камелиями» А. Дюма-сына 661, 780
- «Дама-невидимка» П. Кальдерона 215, 328
- «Два болтуна» Сервантеса 791
- «Два мира» Т. Гедберга 31, 35, 127, 141, 142
- «Двенадцатая ночь» У. Шекспира 168, 475, 661
- «Дворянское гнездо» по И.С. Тургеневу 479, 612
- «Делец» – см. «Деловой человек»
- «Деловой человек» В. Газенклевера 647, 778
- «Демон» А.Н. Рубинштейна 175, 808
- «День живых» А.Я. Бруштейн 288, 319
- «День и ночь» Ш. Лекока 165
- «Десятая заповедь» по А. Гольдфадену 269
- «Джентльмен» В. Газенклевера 719
- «Димитрий Донской» В.А. Озерова 811, 816
- «Дни нашей жизни» Л.Н. Андреева 198, 231
- «Дни Турбиных» М.А. Булгакова 520, 544, 550–552, 571, 596, 645, 646, 658, 659, 663, 670, 672
- «Дон Жуан» В.А. Моцарта 815
- «Дон Жуан» Ж.-Б. Мольера 686, 687, 699, 755, 788, 790
- «Дон Карлос» Ф. Шиллера 503, 516, 643
- «Дон Кихот» М.А. Булгакова по Сервантесу 671
- «Дорога в Дувр» А. Милна 818
- «Достигаев и другие» Максима Горького 581, 590, 593, 665, 670
- «Доходное место» А.Н. Островского 225
- «Дочь Анго» Ш. Лекока 380, 386, 387, 421, 453–455, 468
- «Дочь Иорио» Г. Д'Аннунцио 40, 132
- «Драма жизни» К. Гамсуна 487
- «Духов день в Толедо» М.А. Кузмина 24, 120, 128
- «Дуэнья» Р. Шеридана 281, 292, 303, 305, 306, 314, 321, 328
- «Дядюшкин сон» по Ф.М. Достоевского 503, 521, 522, 590, 591, 647, 653, 670
- «Дядя Ваня» А.П. Чехова 253, 368, 372, 381, 382, 384, 385, 387, 437, 443, 445, 446, 450, 455, 464, 465, 469, 473, 479, 485, 489, 490, 520, 580, 581, 600, 603, 645, 665, 818
- «Евгений Онегин» по А.С. Пушкину 217, 222
- «Евгений Онегин» П.И. Чайковского 338, 815
- «Европа что надо» В.Е. Ардова, Арго, Д.Г. Гутмана, Л.В. Никулина и В.Я. Тирота 267
- «Египетские ночи» по «Цезарю и Клеопатре» Б. Шоу, «Египетским ночам» А.С. Пушкина и «Антонию и Клеопатре» У. Шекспира 217, 295, 324,
- «Егор Булычов и другие» Максима Горького 508, 533, 553–555, 652, 659, 660
- «Енуфа» («Ее падчерица») Л. Яначека 406, 477

- «Желтая кофта» Г. Бенримо и Д.К. Хазлтона 118
- «Жемчужина Адальмины» И.А. Новикова 214
- «Женитьба» Н.В. Гоголя 794
- «Женитьба Бальзаминова» А.Н. Островского 716, 778
- «Женитьба Белугина» А.Н. Островского и Н.Я. Соловьева 656
- «Женитьба Фигаро» П. Бомарше 30, 123, 126, 136, 155, 812
- «Женщины в Народном собрании» Аристофана 503
- «Живой труп» Л.Н. Толстого 128, 288, 319, 686
- «Жизель» А. Адана 98, 168, 169
- «Жизнь есть сон» П. Кальдерона 23, 120, 152
- «Жизнь за царя» («Иван Сусанин») М.И. Глинки 746, 787,
- «Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока 96–98, 102, 103, 106–108, 111, 112, 140, 166, 170, 172, 176, 191, 196, 199, 212, 215, 235, 236, 245, 247, 249–255, 259, 263, 264
- «Жирофля» – см. «Жирофле-Жирофля»
- «За синей птицей» 167
- «Забыл» А.П. Чехова 445, 462, 478
- «Заза» Р. Леонкавалло 339
- «Залог» П. Клоделя 226
- «Зеленый попугай» А. Шницлера 140, 149, 156, 241
- «Земля» Н.Е. Вирты 579, 581, 665, 670
- «Земля дыбом» М. Мартине и С. Третьякова 169
- «Зигфрид» Р. Вагнера 237, 818
- «Зимний сон» М. Дрейера 146
- «Златопуз» Ф. Кроммелинка 521
- «Злоумышленник» А.П. Чехова 445, 460
- «Золото Рейна» Р. Вагнера 237
- «Золотой петушок» Н.А. Римского-Корсакова 816, 817
- «Золушка» 613, 676
- «Зори» Э. Верхарна 503
- «И свет во тьме светит» Л.Н. Толстого 466, 478
- «Иван Мироныч» Е.Н. Чирикова 451
- «Игроки» Н.В. Гоголя 703, 704
- «Идеальный муж» О. Уайльда 600
- «Идиот» по Ф.М. Достоевскому 213, 219, 289, 583, 588, 589, 592, 594, 669–671, 798, 814
- «Израиль» А. Бернштейна 124
- «Ирландский герой» Дж.М. Синга 23, 119, 120, 156
- «Иудейская вдова» Г. Кайзера 241, 251, 254, 255, 266, 267, 503
- «Ифигения» – см. «Ифигения в Тавриде»
- «Ифигения в Тавриде» К.-В. Глюка 335, 337
- «К мировой коммуне» 648,
- «Каждый человек» 816
- «Казнь» Г.Г. Ге 156
- «Каин» Дж.Г. Байрона 380, 381, 385, 387, 454, 455, 468
- «Как вам это понравится» У. Шекспира 324
- «Как Федюшка пионером стал» Б.А. Глубоковского 213
- «Каменный гость» А.С. Даргомыжского 808
- «Каменный гость» А.С. Пушкина 471, 780, 806, 819
- «Карамазовы» – см. «Братья Карамазовы»
- «Карета святых даров» П. Мериме 760, 790
- «Карета св. Причастия» – см. «Карета святых даров»
- «Кармен» Ж.Бизе 386, 643
- «Карменсита и солдат» – см. «Кармен»
- «Карнавал жизни» Сен-Жоржа де Буэлье 171
- «Каширская старина» Д.В. Аверкиева 660
- «Клара Милич» А.Д. Кастальского 816, 817

- «Клоп» В.В. Маяковского 776, 780
 «Клуб мандариновых уток» Г. Дювернуа и П. Фортунуи 818
 «Князь Игорь» А.П. Бородин 816–818
 «Ковер» – см. «Голубой ковер»
 «Козырь» Г. Запольской 124
 «Колдунья» по А. Гольдфадену 269, 777, 831
 «Колокола» – см. «Корневильские колокола»
 «Командарм» – см. «Командарм 2»
 «Командарм 2» И.Л. Сельвинского 697, 722, 723, 737–739, 780, 782
 «Конек-Горбунок» 613, 676
 «Кольцо Нибелунга» Р. Вагнера 205, 237
 «Комедии Мериме» 790
 «Комедия о жене, четырех отцах и одном ребенке» Ф.Ф. Комиссаржевского 793
 «Комедия ошибок» У. Шекспира 818
 «Корневильские колокола» Р. Планкета 540, 542, 655
 «Королева мая» Х.-В. Глюка 811
 «Король Лир» У. Шекспира 168, 502, 670, 818, 821–829
 «Король» – см. «Король-Арлекин».
 «Король-Арлекин» Р. Лотара 52, 56, 72, 85, 139, 142–144, 155, 158, 163, 183, 212, 226, 229
 «Король темного чертога» Р. Тагора 487
 «Косматая обезьяна» Ю. О'Нила 110, 165, 175, 238
 «Которая из двух» Н.И. Куликова 156
 «Кошка» Р. Алеси 656
 «Кочубей» А.А. Первенцева 296, 297, 325
 «Красные капли» С. Обстфельда 502, 641
 «Красный маяк» А.И. Канкаровича 817
 «Кремлевские куранты» Н.Ф. Погодина 606, 671, 673
 «Кудеяр» А.А. Оленина 816
 «Кузнец Вакула» П.И. Чайковского 808
 «Кукироль» П.Г. Антокольского, В.З. Масса, А.П. Глобы и Зака 165, 266
 «Кутузов» – см. «Фельдмаршал Кутузов»
 «Лапы» – см. «У жизни в лапах»
 «Лгунишка» Б. Юнга 327
 «Лев на площади» И.Г. Эренбурга 162
 «Леди Макбет Мценского уезда» Д.Д. Шостаковича 669
 «Лекарь поневоле» Ж.-Б. Мольера 815
 «Лес» А.Н. Островского 95, 98, 165, 166, 169, 250, 257, 264, 478, 502, 648, 690, 691, 693, 694, 698, 699, 714, 716–718, 723, 725, 740, 742, 744, 751–753, 755, 760, 770, 776–779, 782, 786, 788
 «Лизистрата» Аристофана 643, 813, 817
 «Линия огня» Н.Н. Никитина 165, 166
 «Ложь» А.Н. Афиногенова 655
 «Лоэнгрин» Р. Вагнера 169, 816
 «Лулу» Ф. Ведекинда 502, 641
 «Любовь к трем апельсинам» С.С. Прокофьева 516, 644
 «Любовь под вязами» Ю. О'Нила 165, 166
 «Любовь Яровая» К.А. Тренева 590, 591, 661, 664, 670
 «Люль» – см. «Озеро Люль»
 «Мадам Бовари» по Г. Флоберу 273, 294, 295, 318, 322, 323
 «Майская ночь» по Н.В. Гоголю 816
 «Макбет» У. Шекспира 670, 818
 «Маленькие трагедии» А.С. Пушкина 222
 «Мандат» Н.Э. Эрдмана 248, 250, 251, 263, 776
 «Манон» Дж. Пуччини 815
 «Мария» И.Э. Бабеля 533, 652
 «Мария Стюарт» Ф. Шиллера 657
 «Маскарад» М.Ю. Лермонтова 164, 775

«Машиналь» С. Тредуэлл 238, 309, 329

«Медея» Еврипида 588, 670

«Ментшн» Шолом-Алейхема 242

«Мера за меру» У. Шекспира 241, 265, 502

«Мертвые души» по Н.В. Гоголю 503, 506, 514, 522–525, 534, 570, 571, 594, 647, 648, 663, 703, 757

«Мертвый город» Э. Корнгольда 406, 477

«Мещанин-дворянин» – см. «Мещанин во дворянстве»

«Мещанин во дворянстве» Ж.-Б. Мольера 811, 814

«Месяц в деревне» И.С. Тургенева 323

«Мидад Гадин» Д. Бергельсона 824, 831

«Мистер Гоббс» Дж. К. Джерома 146

«Мистерия-буфф» В.В. Маяковского 241, 244, 262, 263

«Мнимый больной» Ж.-Б. Мольера и М.-А.. Шарпантье 789, 819

«Много шума из ничего» У. Шекспира 324

«Мольер» М.А. Булгакова 295, 324, 356, 672

«Море» – см. «Раскинулось море широко»

«Мольер» М.А. Булгакова 672

«Мольеровский спектакль» 819

«Москва с точки зрения» В.З. Масса, Н.Э. Эрдмана, В.Я. Типота, Д.Г. Гутмана 267

«Моцарт и Сальери» А.С. Пушкина 685, 697, 770, 806, 812, 819

«Мудрец» – см. «На всякого мудреца довольно простоты»

«Мюзот» по Г. де Мопассану 500

«На всякого мудреца довольно простоты» А.Н. Островского 228, 377, 384, 421, 431, 442, 444–446, 454, 460, 464, 469, 478, 479, 486, 494

«На дне» Максима Горького 156, 380, 387, 392, 402, 421, 442, 444–446, 450, 453–455, 460, 463, 464, 469, 473, 475, 478, 479, 486, 492, 494, 531, 776, 794

«На покаянной цепи» И.-А. Переца 243, 261, 269

«Над пучиной» Г. Энгеля 56, 141, 142, 144

«Накануне» по И.С. Тургеневу 612

«Нахлебник» И.С. Тургенева 421, 486

«Нашествие» Л.М. Леонова 281, 288, 297, 315, 319

«Не было ни гроша, да вдруг алтын» А.Н. Островского 778, 813

«Небо Москвы» Г.Д. Мдивани 323

«Негр» Ю. О'Нила 165, 166, 215, 238

«Незнакомка» А.А. Блока 759, 790

«Неизвестные солдаты» Л.С. Первомайского 215

«Недомерок» Д. Никкодеми 156

«Немая из Портичи» Д. Обера 738, 785

«Николай Ставрогин» по Ф.М. Достоевскому 323, 784

«Нос» по Н.В. Гоголю 704

«Ночные пляски» Ф.К. Сологуба 816

«Ночь на старом рынке» по И.-А. Перцу 269

«Обезьяна» – см. «Косматая обезьяна»

«Обломов» И.А. Гончарова 544

«Обманутый обманщик» – см. «Дуэнья»

«Обмен» П. Клоделя 241, 244, 261

«Обращенный принц» Е.А. Зноско-Боровского 699, 769, 783

«Обрыв» по И.А. Гончарову 581, 583, 584, 665, 670

«Огненное кольцо» С.Л. Полякова 815

«Озеро Люль» А.М. Файко 163, 181–186, 225, 226, 503

«Океан» Л.Н. Андреева 141, 146

«Окно в деревню», обозрение 226

«Олеко Дундич» А.Г. Ржешевского и М.Г. Каца 674

«Олоферн» – см. «Юдифь»

- «Опера нищих» Б. Брехта 165
«Оптимистическая» – см. «Оптимистическая трагедия»
«Оптимистическая трагедия»
Вс.В.Вишневого 166, 295, 324, 661
«Опыт мистера Вебба» В.М. Волькенштейна 503
«Орестея» С.И. Танеева 816, 817
«Орлеанская дева» Ф. Шиллера
«Орфей и Эвридика» К.-В.Глюка 337, 347, 359,
«Осенние скрипки» И.Д. Сургучева 198, 231, 372, 373, 375, 384, 442, 444–448, 464, 465, 469, 472, 473
«Отелло» У. Шекспира 270, 271, 295–297, 324, 325, 672, 822, 828
- «Павел I» Д.С. Мережковского 51, 52, 141–144
«Памела-служанка» К. Гольдони 502
«Пан» А.И. Канкаровича 817
«Пан» Ш. Ван Лерберга 500
«Парсифаль» Р. Вагнера 815
«Патент № 19» А.Н. Толстого 655
«Паяцы» Р. Леонкавалло 812
«Пентесилея» Г. фон Клейста 233
«Пер Гюнт» Г. Ибсена 120, 619, 819
«Первый винокур» по Л.Н. Толстому 244, 814
«Петровы потехи» С.И. Антимонова 503
«Петрушка» И.Ф. Стравинского 174
«Пиквикский клуб» Н.А. Венкстерн по Ч. Диккенсу 295, 324, 653, 663
«Пиковая дама» по А.С. Пушкину 818
«Пиковая дама» П.И. Чайковского 816
«Пир во время чумы» А.С. Пушкина 806, 819
«Платон Кречет» А.Е. Корнейчука 663
«Плоды» – см. «Плоды просвещения»
«Плоды просвещения» Л.Н. Толстого 411, 516–518, 591, 592, 643, 644
«Победа смерти» Ф.К. Сологуба 783
«Поджигатели» А.В. Луначарского 131, 175
- «Пока не остановится сердце» К.Г. Паустовского 273–276, 279, 286, 287, 297, 298, 303, 311, 313, 314, 321, 322, 326
«Поклонение кресту» П. Кальдерона 699
«Покрывало Пьеретты» А. Шницлера – Э. Донаньи 13, 40, 42, 46, 51, 52, 66, 74, 77, 83, 85, 103, 110, 111, 116, 121, 130, 132, 136, 143, 144, 147, 151, 170, 171, 177, 191, 196, 235, 248, 263
«Полководец Суворов» И.В. Бахтерева и А.В. Разумовского 604, 606, 673,
«Половчанские сады» Л.М. Леонова 508, 579, 581–583, 587, 591, 593, 594, 665, 667
«Полюбовный дележ, или Комната с двумя кроватями» Ш. Варена и Ш. Лефевра 156
«Портрет» по Н.В. Гоголю 704
«Последний решительный» Вс. В. Вишневого 780
«Последняя жертва» А.Н. Островского 606, 674
«Потонувший колокол» Г. Гауптмана 381, 457
«Потоп» Ю.-Х. Бергера 168, 392, 445, 446, 450, 460, 464, 469, 494
«Похищение из гарема» В.-А. Моцарта 812
«Правда – хорошо, а счастье лучше» А.Н. Островского 777
«Праздник в Касриловке» по Шолом-Алейхему 242, 243, 516, 644
«Прекрасная Елена» Ж. Оффенбаха 118
«Преступление и наказание» по Ф.М. Достоевскому 219
«Привидения» Г. Ибсена 165, 822
«Принцесса Брамбилла» каприччио по Э.Т.А. Гофману 11, 67, 76, 77, 105, 140, 151, 154, 155, 172, 176, 216, 217, 241, 248, 249, 259, 263
«Принцесса Грёза» Э. Ростана 51, 141–144
«Принцесса Турандот» К. Гоцци 249, 253, 255, 259, 264, 647, 777, 811, 822

- «Пробуждение весны» Ф. Ведекинда 233, 234
- «Провинциалка» И.С. Тургенева 421, 486
- «Проданная невеста» Б. Сметаны 406, 477
- «Проделки Скапена» Ж.-Б. Мольера 242
- «Проклятый принц» А.М. Ремизова 816
- «Прометей» Эсхила 510, 641
- «Профессор Сторицын» Л.Н. Андреева 52, 53, 141–144
- «Прощальная вечеринка кабаре» 58, 143, 145
- «Путешествие Вениамина III» по Менделееву Мойхер-Сфориму 777, 824, 831
- «Пурум» – см. «Праздник в Касриловке»
- «Пучина» – см. «Над пучиной»
- «Пушкин» (Последние дни) М.А. Булгакова 596, 600, 604, 606, 662, 672, 673
- «Пушкинский спектакль» 471, 806, 819
- «Пьеретта» – см. «Покрывало Пьеретты»
- «Разбитый кувшин» Г. Клейста 502, 503
- «Развязка “Ревизора”» Н.В. Гоголя 789
- «Раскинулось море широко» Вс.В. Вишневского, А.А. Крона и В.Б. Азарова 297, 314, 318, 326, 327
- «Растратчики» В.П. Катаева 643
- «Расточитель» по Н.С. Лескову
- «Ревизор» Н.В. Гоголя 421, 456, 468, 471, 486, 682–691, 693–701, 703–706, 708–714, 716–718, 725–729, 731, 740–742, 744–746, 752, 755–761–765, 767–776, 779–783, 786, 789–791
- «Реквием» Л.Н. Андреева 500
- «Риенци» Р. Вагнера 241, 262
- «Ричард III» У. Шекспира 670
- «Робер-Дьявол» Дж. Мейербергера 772
- «Рогоносец» – см. «Великодушный рогоносец»
- «Родина» Г. Зудермана 810
- «Роза и Крест» А.А. Блока 147, 459, 466, 475, 478
- «Розита» А.П. Глобы 140, 166, 215, 241, 266
- «Ромео и Джульетта» Ж. Кокто 756, 788
- «Ромео и Джульетта» У. Шекспира 71, 72, 131, 153, 155, 213, 222, 224, 268, 556, 557, 612, 661, 670, 828
- «Руслан и Людмила» М.И. Глинки 174
- «Русские люди» К.М. Симонова 674, 794
- «Рычи, Китай!» С.М. Третьякова 247, 251, 262, 691, 697, 703, 713, 714, 737–739, 764, 770, 776, 777, 781, 782
- «Рюи Блаз» В. Гюго 270
- «С’алигн» («Все враки») Шолом-Алейхема 269
- «Садко» Н.А. Римского-Корсакова 174, 815
- «Сакунтала» Калидасы 17, 22, 30, 72, 105, 114, 116, 119, 126, 136, 152, 153, 212, 217
- «Саломея» О. Уайльда 11, 13, 73, 85, 103, 105, 106, 109, 113, 117, 121, 131, 138, 139, 143, 151, 152, 154, 170, 172, 176, 191, 212, 222, 235, 236, 268
- «Самое Главное» Н.Н. Евреинова 503
- «Самоубийца» Н.Р. Эрдмана 541, 544, 545, 656
- «Сатана» Я. Гордина 156
- «Свадьба» А.П. Чехова 433, 492, 503, 777
- «Свадьба Кречинского» А.В. Сухова-Кобылина 156, 226
- «Сверчок на печи» по Ч. Диккенсу 156, 168, 247, 262, 784
- «Сверчок» – см. «Сверчок на печи»
- «Святая Иоанна» Б. Шоу 102–105, 165, 170, 173, 191, 203, 215, 234, 236
- «Севильский цирюльник» Дж. Россини 258, 271
- «Село Степанчиково» по Ф.М. Достоевскому 323, 456, 533, 794

- «Семь лет без взаимности» Н.А. Адуева, Арго, Д.Г. Гутмана и В.Я. Типота 267
- «Сеньор Формика» по Э.-Т.-А. Гофману 217, 241, 261
- «Сердце» – см. «Пока не остановится сердце»
- «Сильва» И. Кальмана 267
- «Сильнее смерти» П.Л. Жаткина и Г.Ю. Вечоры 303, 328
- «Сильфида» Х. Левенскольда 110, 174
- «Синьор Формика» по Э.Т.А. Гофману
- «Синяя птица» М. Метерлинка 111, 121, 146, 175, 247, 590, 670
- «Сирано де Бержерак» Э. Ростана 30, 126, 155, 171, 297, 324, 325
- «Сирокко» Л.А. Половинкина 215
- «Сказка про волка» Ф. Мольнера 57, 141, 145
- «Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха 812
- «Скверный анекдот» по Ф.М. Достоевскому 503, 641, 816
- «Скупой» Ж.-Б. Мольера 318, 328
- «Слышишь, Москва?! – Слышу!» С.М. Третьякова 163, 226
- «Смерть Дантона» Г. Бюхнера 219
- «Смерть Занда» Ю.К. Олеси 652
- «Смерть Иоанна Грозного» А.К. Толстого 444, 484
- «Смерть Пазухина» М.Е. Салтыкова-Щендрина 580, 581, 590, 665, 670
- «Смерть Тарелкина» А.В. Сухово-Кобылина 244, 246, 262, 263, 505, 506, 510–515, 642, 643, 691, 710, 712, 776
- «Собачий вальс» Л.Н. Андреева 502
- «Соломенная шляпка» Э.М. Лабиша и Марк-Мишеля 135
- «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира 232, 233, 324, 618
- «Сорочинская ярмарка» М.П. Мусоргского 118
- «Стакан воды» Э. Скриба 281, 315
- «Стальной скок» С.С. Прокофьева 241, 244
- «Старик» Максима Горького 323,
- «Стенька Разин» В.В. Каменского 63, 64, 66, 148, 173, 502
- «Столпы общества» Г. Ибсена 603, 673,
- «Сторицын» – см. «Профессор Сторицын»
- «Страх» А.Н. Афиногенова 526, 530–532, 534, 537, 544, 649
- «Суворов» – см. «Полководец Суворов» И.В. Бахтерева и А.В. Разумовского
- «Суд идет» И. Добрушина 831
- «Сумурун», пантомима 131
- «Сын земли» А.И. Канкаровича 816, 817
- «Так погиб Гуска» М. Кулиша 655
- «Таланты и поклонники» А.Н. Толстого 544, 648
- «Тангейзер» Р. Вагнера 169, 238
- «Танцевальные идиллии» 331
- «Тарелкин» – см. «Смерть Тарелкина»
- «Тартюф» Ж.-Б. Мольера 124, 591
- «Тевье-молочник» по Шолом-Алейхему 831
- «Тиара века» по П. Клоделю 182, 226
- «Тоска» Дж. Пуччини 814
- «Тот, кто получает пощечины» Л.Н. Андреева 146
- «Трехгрошовая опера» Б. Брехта 155
- «Три вора» по У. Нотари 503
- «Три сестры» А.П. Чехова 403, 408, 409, 420, 444–446, 450, 460, 464, 469, 473, 478, 481, 485, 488, 591, 595, 600, 602, 603, 607, 661, 670, 674, 776
- «Тривиальная комедия» О. Уайльда 141
- «Труадек» по Ж. Ромену 777
- «Турандот» – см. «Принцесса Турандот»
- «У врат царства» К. Гамсуна 384, 444–446, 450, 453, 460, 464, 469, 479, 494, 529, 590, 663, 670
- «У жизни в лапах» 377, 382, 384, 419, 442, 445–447, 450, 458, 460, 464, 469, 478, 494

- «У стен Ленинграда» Вс.В. Вишневского 289, 320
- «Ужин шуток» С. Бенелли 44, 134, 147
- «Узор из роз» Ф.К. Сологуба 380, 454
- «Укрощение мистера Робинзона» В.А. Каверина 215
- «Укрощение строптивой» У. Шекспира 168, 324, 818
- «Умирающий лебедь» 49
- «Унтиловск» Л.М. Леонова 506, 514, 520, 538, 643, 648
- «Уриэль Акоста» К. Гукцова 269
- «Учитель Бубус» А.М. Файко 248, 250, 263, 770
- «Фальстаф» – см. «Виндзорские проказницы»
- «Фамира» – см. «Фамира-Кифарэд»
- «Фамира-Кифарэд» И.Ф. Анненского 11, 37–39, 42, 130–136, 143, 147, 151, 155, 163, 171, 179, 183, 222
- «Фауст» И.В. Гёте 210, 232, 233, 240, 814
- «Федра» Ж. Расина 13, 14, 83–85, 97, 98, 103, 106, 158–160, 166, 168, 170, 172, 176, 180, 214, 221, 222, 258, 262, 268, 270, 742
- «Фельдмаршал Кутузов» В.А. Соловьева 297, 326
- «Фигаро» – см. «Женитьба Фигаро»
- «Флорентийская трагедия» О. Уайльда 811
- «Франциска» Ф. Ведекинда 199, 232
- «Фронт» А.Е. Корнейчука 318, 674
- «Фру Ингер из Эстрота» Г. Ибсена 281, 314
- «Фуэнте Овехуна» («Овечий источник») Лопе де Вега 791
- «Хедер» Шолом-Алейхема 242
- «Хирургия» А.П. Чехова 146, 444, 450, 462
- «Хлеб» В.М. Киршон 527, 544
- «Хозяйка гостиницы» («Трактирщица») К. Гольдони 655, 811
- «Хороший конец» А.П. Чехова 450
- «Царь Федор Иоаннович» А.К. Толстого 258, 380, 387, 421, 453–455, 486, 533, 590, 591, 644, 653, 663, 670, 776
- «Царь Федор» – см. «Царь Федор Иоаннович»
- «Царь Эдип» – см. «Эдип-царь»
- «Цезарь и Клеопатра» Б. Шоу 266, 797, 811
- «Цена жизни» А.И. Сумбатова 656
- «Чайка» А.П. Чехова 262, 323, 459, 471, 480, 556, 557, 661
- «Человек из СССР» В.В. Набокова 764
- «Человек, который был Четвергом» по Г. Честертону 91, 97, 100, 104, 112, 163, 166, 167, 169–172, 175, 178–187, 190–192, 194, 196, 198–200, 203–206, 208–210, 212, 214, 216, 217, 224–228, 234, 237, 264, 503
- «Человек-масса» Э. Толлера 225
- «Черные маски» Л.Н. Андреева 811
- «Черствый хлеб» П. Клоделя 226
- «Четверг» – см. «Человек, который был Четвергом»
- «Чудесный сплав» В.М. Киршона 655
- «Чудо святого Антония» М. Метерлинка 777
- «Шарф Коломбины» А. Шницлера – Э. Донаньи 759, 783, 789
- «Шейлок» – см. «Венецианский купец» У. Шекспира
- «Шестая жена» Б. Юнга 327
- «Шинель» по Н.В. Гоголю 704
- «Школа злословия» Р. Шеридана 596, 600, 605, 670, 673
- «Щепкинский спектакль» 814, 815
- «Эдип» – см. «Эдип-царь»
- «Эдип-царь» Софокла 131, 175, 229, 250, 251, 254, 264–266, 270, 670

«Эдип-царь» Софокла – Г. Гофмансталя
268

«Электрические куклы» Ф.-Т. Мари-
нетти 75, 78, 154

«Эрик XIV» А. Стриндберга 456, 471

«Юдифь» Ф. Геббеля 251, 266, 811

«Юлий Цезарь» У. Шекспира 444, 462

«Ящик с игрушками» К. Дебюсси 11,
55, 56, 60, 66, 73, 111, 117, 139, 143, 144,
229

«Ящик» – см. «Ящик с игрушками»

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

Мнемозина

Документы и факты из истории
отечественного театра XX века

Вып. 5

Редактор *М.Л. Береснева*
Оригинал-макет *Ю.Е. Рычаловская, А.С. Старчеус*

Издательство «ИНДРИК»

По вопросу приобретения книг издательства «Индрик»
обращайтесь по тел.:
(495) 938-01-00
market@indrik.ru
www.indrik.ru

INDRIK Publishers has the exceptional right to sell this book outside Russia
and CIS countries. This book as well as other **INDRIK** publications
may be ordered by
www.indrik.ru

Налоговая льгота –
общероссийский классификатор продукции (ОКП) –
95 3800 5

Формат 70×100 ¹/₁₆. Печать офсетная.
55,0 п. л. Тираж 800 экз.
Отпечатано с оригинал-макета
в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6

Из дневника А.Г. Коонен (запись от 4 декабря 1924 г.):
«Окончательно понимаю, что искусство требует отречения. И окончательно понимаю, что я не способна отворачиваться от жизни с гульбой и “земными” радостями. И поэтому вечно буду за все платить. И страдать много. Я — не Ермолова, не Рашель. Я, пожалуй, — современная Адриенна Лекуврёр. Я слишком женщина для жизни. Искусство этого не терпит».

Из письма Н.Е. Эфроса В.И. Качалову (25 декабря 1921 г., Москва):
«Когда вы вернетесь, и откроются новые возможности, он [Художественный театр] опять зацветет вовсю, в это я твердо верю. И будет еще долго центром театральной жизни, что бы ни толковали новаторы, которые думают, что его час уже прошел, что он отживший. Во всем новом слишком много шума, гвалта, натуги, самомнения, даже шулерства художественного».

Из письма Н.Н. Литовцевой Вл.И. Немировичу-Данченко
(29 декабря 1921 г., Берлин):
«Театру нужен Василий Иванович [Качалов], и во имя этого Вы хотите, чтобы он бросил сына, самое дорогое в его жизни? Этого требует Мария Петровна [Лилина], которая, я знаю, никогда не принесет в жертву ни Художественному театру, и ничему на свете ни Константина Сергеевича, ни одного из своих детей».

Из дневника В.Г. Сахновского (запись от 25 июля 1943 г.):
«Я служу в МХАТ. Мне вернули орден. У меня паспорт. НКВД два раза вызывало меня, беспокоясь о том, все ли благополучно со мной вследствие восстановления меня во всех правах. <...> Мне предлагают заведование кафедрой режиссуры. Меня назначили председателем квалификационной комиссии ВКВШ. Опять я профессор ГИТИСа и опять популярен у студентов и профессуры. Но мне ясно одно. Никакого будущего в том большом смысле, в каком должно бы быть, раз нет людей, раз умер Вл.Ив. [Немирович-Данченко], — у меня не будет. Я вижу по глазам, я чувствую, и это мне не кажется, а есть — возможно только серое существование».

Юлия Сазонова о «Ревизоре» Вс.Э. Мейерхольда:
«Как изумительно красноречив задний фон — стена, на самом деле состоящая из множества дверей, из которых в каждую данную минуту могут одновременно высунуться любопытные злобные морды. Этот фон не только дает, подобно знаменитым “ширмам” Гордона Крэга, бесчисленную комбинацию режиссерских выдумок, но и создает ту жуткую атмосферу незащищенности, “открытости”, возможности ежеминутного вторжения, которая составляет основную нравственную пытку русской жизни».