

М
Н
Е
М
О
З
И
Н
А

ДОКУМЕНТЫ
и ФАКТЫ
ИЗ ИСТОРИИ
ОТЕЧЕСТВЕННОГО
ТЕАТРА XX ВЕКА



Году театра в России
посвящается

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ
РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АРХИВ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА
МУЗЕЙ МХАТ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ
ТЕАТРАЛЬНОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА
БИБЛИОТЕКА КОНГРЕССА
НАЦИОНАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА ФРАНЦИИ
ГУВЕРОВСКИЙ ИНСТИТУТ ВОЙНЫ, РЕВОЛЮЦИИ И МИРА
ТЕАТРАЛЬНАЯ КОЛЛЕКЦИЯ ГАРВАРДА
ИЗРАИЛЬСКИЙ ЦЕНТР
ДОКУМЕНТАЦИИ СЦЕНИЧЕСКИХ ИСКУССТВ

М
Н
Е
М
О
З
И
Н
А

ДОКУМЕНТЫ и ФАКТЫ
ИЗ ИСТОРИИ
ОТЕЧЕСТВЕННОГО ТЕАТРА
XX ВЕКА

ВЫПУСК 7

*Редактор-составитель
В. В. Иванов*



МОСКВА «ИНДРИК» 2019

УДК 792(47)
ББК 85.33(2)
М 73



Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского фонда фундаментальных исследований
(проект № 18-112-00210, не подлежит продаже)

Редактор-составитель

В.В. Иванов

Редакторы

М.В. Львова и М.В. Хализева

Рецензенты

А.В. Бартошевич, доктор искусствоведения

В.А. Щербаков, кандидат искусствоведения

**Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного
театра XX века. Выпуск 7 / Редактор-составитель В.В. Иванов. —
М.: «Индрик», 2019. — 824 с., ил.**

ISBN 978-5-91674-522-1

© Коллектив авторов, текст, 2019

© Иванов В.В., составление, 2019

© ГИИ, 2019

© Издательство «Индрик», оформление, 2019

ISBN 978-5-91674-522-1

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя	7
«Меня безумно влечет Ваш театр...» Письма художников В.Ф. Комиссаржевской и Ф.Ф. Комиссаржевскому (1906–1907) Публ., вступит. статья и коммент. Е.И. Струтинской	11
Переписка Б.В. Казанского и Вс.Э. Мейерхольда (1910–1933) Публ., вступит. статья и коммент. В.В. Иванова	47
Ричард Болеславский меж огней в Москве 1917-го Главы из книги Р.В. Болеславского «Пики вниз: Меж огней в Москве» Публ., перевод, вступит. статья, подбор иллюстраций и коммент. С.Д. Черкасского	93
«...Сам бы поехал только в Россию» Письма В.И. Качалова периода гастролей МХАТа в Европе и Америке (1922–1924) Публ., вступит. статья и коммент. М.В. Львовой	197
Биография Михаила Разумного как плутовской роман А.А. Кашина-Евреинова. Повесть о фантастической жизни актера Михаила Разумного Письма Михаила Разумного Николаю Евреинову (1926–1949) Публ., вступит. статья и коммент. В.В. Иванова	289
«Что вы думаете о Шейлоке?» Переписка правления театра «Габима» с Алексеем Диким и Михаилом Чеховым (1927–1934) Публ., вступит. статья и коммент. О. Левитан и Я. Кор	321
«Габима» в рисунках Генрика Рипзама Публ., вступит. статья и коммент. О. Левитан и Я. Кор	359
Хроника несостоявшегося возвращения Ф.Ф. Комиссаржевский – Е.К. Малиновская: письма (1917–1934) Приложение: Письмо Н.Я. Береснева Ф.Ф. Комиссаржевскому (1924) Публ., вступит. статья и коммент. В.В. Иванова	369
«Великий Герцог без трона, без родины и без денег» Письма Ф.Ф. Комиссаржевского к М.А. Бенуа 1930-х годов Публ., вступит. статья и коммент. М.В. Хализевой	419
«Реалистическая химера» Алексей Дикий. Режиссерский план спектакля «Смерть Тарелкина» А.В. Сухово-Кобылина в Малом театре и статья «Мои взгляды на театр» Публ., вступит. статья и коммент. Е.И. Струтинской	459

«...Увлечен был очень и лихо трудился» С.М. Эйзенштейн. Из дневников 1939–1941 годов (О постановке «Валькирии» Р. Вагнера в Большом театре) Публ., вступит. статья и коммент. В.В. Забродина	487
В.В. Иванов. Из архива баронессы М.Д. Врангель	559
«Здесь нудно и противно» Переписка С.Л. Бертенсона и М.Д. Врангель (1936–1937) Публ., вступит. статья и коммент. В.В. Иванова	561
«Анна Павловна просит меня передать» Письма В.Э. Дандре к М.Д. Врангель (1930–1931) Публ., вступит. статья и коммент. С.Б. Потемкиной	583
«Здесь нет ни школы, ни традиции...» Письма Т.П. Карсавиной к М.Д. Врангель (1930) Публ., вступит. статья и коммент. С.Б. Потемкиной	592
«Бронислава Фоминична Нижинская окончила Императорское СПб. Театральное Училище...» Автобиография Б.Ф. Нижинской из архива М.Д. Врангель (1930) Публ., вступит. статья и коммент. А.С. Галкина	605
«Чудеса забытой арлекинады» Рабочие материалы М.И. Петипа по балету «Миллионы Арлекина» Публ., вступит. статья и коммент. А.С. Галкина	611
«Две любви. Записки ненужных “огорчений”» Дневники Б.Ф. Нижинской (1924–1930) Публ., вступит. статья и коммент. А.С. Галкина	627
А. Гарафола. Бронислава Нижинская, Парижская Опера и попытка создать собственную труппу Пер. Е.Я. Суриц	707
«...Не предавать гласности наши переговоры...» Переписка М.Н. Горшковой, К.Я. Голейзовского, В.Э. Дандре (1926) Публ., вступит. статья и коммент. С.Б. Потемкиной	741
Балет «Красный мак» в США в 1943 году Письма И.А. Швецова Р.М. Глиэру (1944–1945) Публ., вступит. статья и коммент. Е.Я. Суриц	755
Список сокращений	777
Указатель имен	781
Указатель театральных произведений	811

Новый выпуск альманаха продолжает уже сложившуюся традицию публикации эпистолярного, мемуарного и дневникового наследия деятелей русского театра, как драматического, так и балетного.

Письма театральных художников, сотрудничавших с Театром Веры Комиссаржевской, примечательны двойным адресатом. Формально они обращены в основном к Ф.Ф. Комиссаржевскому, руководившему монтёрочной частью, тогда как содержательно связаны с работой Вс.Э. Мейерхольда в знаменательный, но короткий период его сотрудничества с великой актрисой.

В воспоминаниях Р.В. Болеславский, активный участник Первой студии МХТ, рассказывает о своих соратниках-актерах, об их «десяти днях» жизни в здании Студии на Тверской площади в разгар уличных боев конца октября – начала ноября 1917 г. С ними соседствуют картины жизни Художественного театра 1910-х гг., зарисовки театрального быта, описание репетиционного процесса, портреты К.С. Станиславского, Вл.И. Немировича-Данченко, В.И. Качалова, а также А.А. Стаховича, С.М. Волконского, многих участников Первой студии (Б.М. Сушкевича, Н.Н. Бромлей, В.С. Смышляева, С.Г. Бирман и др.). Многие из фактов, сообщаемых Болеславским, оказываются новыми для отечественного театроведения. Зарубежные гастроли МХАТа (1922–1924) предстают в преломлении частной корреспонденции В.И. Качалова.

Историки привлекают прежде всего эмигрантские судьбы русских артистов первой величины (М.А. Чехов, Н.Н. Евреинов, Р.В. Болеславский, Ф.Ф. Комиссаржевский, Н.Ф. Балиев, М.Н. Германова), что естественно. Но последнее время все чаще интерес исследователей вызывает эмигрантский «подлесок», фигуры второго плана, долгое время остававшиеся в тени. А именно они позволяют приблизиться к пониманию полноты того феномена, который называется русской театральной эмиграцией. История Михаила Разумного (1890–1956), представленная в его переписке с Н.Н. Евреиновым и воспоминаниях А.А. Кашиной, при всех крутых виражах биографии – история многих.

Письма М.А. Чехова и А.Д. Дикого «Габиме» позволяют дополнить картину сотрудничества столь крупных деятелей русской сцены с этим театром (1927–1934).

Переписка Б.В. Казанского и Вс.Э. Мейерхольда (1910–1933) раскрывает подробности научной экскурсии в Грецию, организованной выдающимся антиковедом Ф.Ф. Зелинским, и работы режиссера над «Электрой» Р. Штрауса. Представляют интерес планы Казанского написать теоретическую монографию о Мейерхольде, не получившие поддержки со стороны адресата.

В публикуемых письмах Ф.Ф. Комиссаржевского и Е.К. Малиновской переплелось много сюжетов: работа Комиссаржевского в Театре МСРД (б. Опера Зимина), подробности отъезда режиссера из Советской России и его эмигрантской жизни. Но, быть может, центральное место занимают настойчивые

попытки Е.К. Малиновской вернуть Комиссаржевского в Москву и поставить во главе Большого театра, которые продолжались вплоть до 1934 г. С неожиданной стороны раскрывают личность Ф.Ф. Комиссаржевского, самоощущение и статус в начале 1930-х гг. его письма М.А. Бенуа.

Режиссерская экспликация А.Д. Дикого «Смерти Тарелкина» и другие архивные материалы позволяют восстановить картину «несвоевременного» спектакля Малого театра 1936 г.

Дневниками С.М. Эйзенштейна (1939–1941) мы продолжаем публикацию театрального наследия режиссера, начатую в прошлых выпусках альманаха. Записи этих лет раскрывают процесс формирования творческой концепции «Валькирии» Р. Вагнера (Большой театр) в контексте его интеллектуальных интересов и сопутствующих историко-культурных обстоятельств.

Собрание баронессы Марии Дмитриевны Врангель (урожденной Дементьевой-Майковой), хранящееся в архиве Гугеровского института войны, революции и мира (Стэнфорд), представляет собой уникальную коллекцию биографических и историко-культурных материалов о русской эмиграции, еще не вполне изученных и освоенных историками. Театральная часть ее собрания представлена автобиографиями и письмами С.Л. Бертенсона, Т.П. Карсавиной, Б.Ф. Нижинской, В.Э. Дандре и др.

Балетный раздел альманаха представлен, прежде всего, дневником Б.Ф. Нижинской (1926–1930) и продолжает предпринятую в предыдущем выпуске публикацию ее дневников (1919–1922), открывая новые грани смятенного сознания великого хореографа.

К нему примыкает статья, посвященная периоду жизни Нижинской между двумя уходами от С.П. Дягилева (начало 1925 – первая половина 1926 г.), наименее освещенному в литературе по истории балета, который был наполнен драматическими событиями – это и попытка сотрудничества с Парижской оперой, и безуспешная борьба за создание собственной труппы.

Письма балетмейстера И.А. Швецова Р.М. Глиэру (1944–1945) помогают восстановить событие по-своему уникальное – постановку революционного балета «Красный мак» в США в 1943 г.

Прежде всего хочу поблагодарить А.С. Галкина и всех коллег по сектору театра Государственного института искусствознания, чьи заинтересованные и конструктивные обсуждения на всех этапах подготовки рукописи неизменно помогли мне как редактору-составителю и каждому из участников издания.

Сердечная признательность сотрудникам музеев, архивов и библиотек, при поддержке которых эта работа осуществилась: Российского государственного архива литературы и искусства, Государственного центрального театрального музея им. А.А. Бахрушина, Музея МХАТ, Центральной научной библиотеки СТА, Рукописного отдела Российской национальной библиотеки, Санкт-Петербургского музея театрального и музыкального искусства, Театральной коллекции Гарварда (Бостон), Библиотеки Конгресса (Вашингтон), Национальной библиотеки Франции (Париж), Гугеровского института войны, революции и мира (Стэнфорд), Русского музея-архива (Сан-Франциско), Израильского центра документации сценических искусств (Тель-Авив), а также Н.К. Голейзовскому.

При публикации документов в настоящем издании приняты некоторые общие правила. Авторский синтаксис сохраняется, при этом пунктуация и написание имен приближены к современным нормам литературного языка, за исключениями, которые оговорены. Недописанные, сокращенные слова восстановлены без специальных оговорок, кроме тех случаев, когда возможны разночтения. В квадратные скобки заключены слова предположительного чтения, а также слова-связки. При публикации писем форма написания дат принадлежит публикатору. В Указателе имен жирным шрифтом отмечены те страницы, где даются основные биографические сведения об упоминаемом лице.

В.В. Иванов

«М ЕНЯ БЕЗУМНО ВЛЕЧЕТ ВАШ ТЕАТР...»

Письма художников В.Ф. Комиссаржевской и Ф.Ф. Комиссаржевскому (1906–1907)

Публикация, вступительная статья и комментарии Е.И. Струтинской

Публикуемые письма (Н.Н. Сапунова¹, В.Д. Милиоти², В.К. Коленды³, В.И. Денисова⁴, Л.С. Бакста⁵, К.А. Сомова⁶, М.Ф. Якунчиковой⁷, Н.Д. Давыдовой⁸) написаны художниками, причастными к одному из самых ярких экспериментов в русском сценическом искусстве начала XX века⁹ – Театру на Офицерской в Санкт-Петербурге. Письма хранятся в фонде В.Ф. Комиссаржевской в РГАЛИ. Адресаты – выдающаяся актриса и деятель театра Вера Федоровна Комиссаржевская и ее младший брат Федор Федорович Комиссаржевский¹⁰, заведовавший монтажной (постановочной, говоря современным языком) частью, только что вступивший на театральное поприще, в будущем известный театральный режиссер. Публикуемые письма датируются с 24 мая 1906 г. по 20 сентября 1907 г. Корреспонденты обсуждают вопросы подготовки первого и начала второго сезона Драматического театра Комиссаржевской. Спектакли театра остались в истории как яркий этап становления новой театральной системы, утверждения режиссерского театра, эстетики символизма и новой драмы. Осуществил этот радикальный поворот приглашенный Комиссаржевской в труппу театра режиссер Вс.Э. Мейерхольд.

На страницах публикуемого эпистолярия мы лишь косвенно ощутим присутствие Мейерхольда. Однако весь корпус писем освещает влияние режиссера на деятельность театра и его эстетическую, художественную направленность. Этот краткий период осознан и назван некоторыми современниками, а позже историками «театром Комиссаржевской–Мейерхольда»¹¹.

Предыстория переписки восходит к решению Комиссаржевской изменить художественно-стилевую направленность ее театра. В необходимости реформ убеждала неудача первого (1904/1905) и второго (1905/1906) сезонов организованного ею Драматического театра, дававшего спектакли в помещении театра «Пассаж» на Итальянской улице, в значительной мере вызванная изменением вкусов публики – падением интереса к бытовой реалистической стилистике и традиционному репертуару. Художественный театр тоже проводит сезон 1904/1905 г. в метаниях, неуспех сопровождает его премьеры. Не следует сбрасывать со счетов и социальный климат России тех предреволюционных и революционных лет.

В театральном и литературном мире Москвы и Петербурга прочно утверждаются символисты. Выходят журналы «Новый путь» и «Весы», участник обоих изданий Валерий Брюсов¹² активно включался в новые театральные проекты двух столиц. Все больше внимания в России привлекала новая символистская драматургия.

Вера Федоровна Комиссаржевская могла бы сказать о себе словами Осипа Мандельштама: «Все волнение века передавалось мне»¹³, ее намерение ответить на вызовы времени крутым поворотом театра было совершенно естественным.

В интервью, опубликованном в газете «Обозрение театров», Комиссаржевская рассказала о тех ощущениях, которые не давали ей возможности «оставаться в традиционных рамках сцены»: «Я же всей душой стремлюсь направить свой театр по новым, еще только намеченным путям, которые стали все властнее завоевывать себе первенство в художественной литературе, в поэзии, драматургии, живописи, скульптуре, музыке... Теперь реальное воспроизведение быта художниками всех видов искусств стало уже для многих неинтересным, ненужным. Быт достаточно использован... Человеческая мысль, человеческая душа стремится теперь в искусстве найти ключ к познанию “вечного”, к разгадке глубоких мировых тайн, к раскрытию духовного мира»¹⁴.

Актриса искала режиссера-союзника, единовеца, способного вывести театр из кризиса и создать новое театральное направление, найти новый метод постановок. В последние дни декабря 1905 или в самом начале января 1906 г. она встречается с Мейерхольдом¹⁵. Перед этим режиссер в московской Студии на Поварской разрабатывал лексику условной постановки: опробовал новые пространные решения и мизансцены, экспериментировал с декорационным оформлением и сценическим светом, ритмической организацией спектакля, пластической и речевой манерой актерского исполнения. Разговор с Мейерхольдом дал Комиссаржевской надежду на осуществление мечты, и она передала в его руки бразды правления театром¹⁶.

В тот момент истории менялась вся парадигма театра: драматургические идеи, стиль сценографии. Реформировалась работа режиссера и художника, актерская техника, новации символизма и модерна смешивались с приемами возникшего театрального экспрессионизма. Символистская драматургия требовала необычных решений, глубинный смысл человеческих конфликтов в пьесах провоцировал игнорировать авторские ремарки в поисках более резкой образности. Новый тип театра отходил от реализма в сторону широко понимаемой условности и обозначался современниками как «условный» или «условно-декоративный».

По всей видимости, согласие Мейерхольда и ощущение, что с его приходом театр пойдет новым путем, утвердило Комиссаржевскую в решении начать с чистого листа. Она арендует на пять лет театр В.А. Неметти на Офицерской улице (на 700 мест, открыт в 1882 г.), намереваясь придать ему современный облик.

Реконструкция театра изрядно затянулась из-за нехватки средств¹⁷. Чтобы пополнить бюджет театра, 31 августа 1906 г. Комиссаржевская с труппой отправляется в незапланированные гастроли по западным городам Российской империи¹⁸. В поездке начались репетиции¹⁹ новых спектаклей.

Не имея финансовых возможностей, которыми располагали создатели Московского Художественного театра, Комиссаржевская все же считает необходимым привести интерьеры и зал ее нового театра в соответствие стилистическому вкусу эпохи. Из двух ведущих современных архитектурных стилей, модерна и неоклассики, Комиссаржевская останавливает выбор на последнем, близком ей строгостью и аскетизмом форм.

К перестройке театра и декорированию его интерьеров, созданию графического стиля афиш и программ Комиссаржевская привлекает приверженца неоклассицизма архитектора А.О. Бернардацци²⁰ и художников-миriskусников А.С. Бакста и К.А. Сомова.

Осенью 1906 г. театр Комиссаржевской становится местом притяжения передовой творческой интеллигенции Петербурга. В какой-то степени эту ежедневную работу над новым искусством отразили публикуемые письма. Вспоминая «боевой характер атмосферы» подготовки первого сезона Театра на Офицерской, М. Кузмин²¹ писал, что этот театр стал «соединяющим центром для художников и артистов, пусть это потом все разладилось: и театр остыл, и художники, и поэты разбрелись кто куда, но тогда это был действительно центр, в чем, полагаю, не усомнится никто из помнящих начало того сезона»²².

Художники Бакст и Сомов в постановках спектаклей не участвовали, но помогли сформировать облик театра.

Античная фантазия сдержанно-величественного порталного занавеса «Элизиум» работы Бакста в гармоничном единстве соединилась с интерьером зала, перестроенного в строгом неоклассическом стиле. Этот архитектурно-живописный синтез вызвал живые отклики современников. Рецензенты первых спектаклей театра делились с читателями своими впечатлениями от интерьерера зрительного зала и занавеса Бакста.

Центральную часть порталного занавеса Бакст расписывает композицией «Элизиум» и фланкирует ее строгими «архаическими» орнаментами из четырех concentрических кругов сверху и внизу и между ними идущих вертикальными полосами узоров из небольших квадратов; орнаменты отдаленно напоминали колонны с ионическими капителями сверху и каким-то странным отражением внизу: скрытый в орнаментальной форме художественный образ некоего отражающего водоема, может быть «реки времени». Своей графической формой этот орнамент предвещал декоративные мотивы будущего стиля ар-деко – Бакста считают одним из его основоположников.

Из письма Бакста, деликатно напоминавшего Комиссаржевскому о необходимости выплатить ему гонорар, и его расписки в получении денег за занавес, а также писем Якунчиковой и Давыдовой, художниц и предпринимательниц, привлеченных театром к изготовлению занавеса и декорированию зала, мы узнаем о первоначальном замысле Бакста: роспись по холсту должна была сочетаться с вышитым орнаментом по обе стороны от его живописной части. По всей видимости, художник посоветовал Федору Комиссаржевскому, следившему за обустройством сцены и зала, обратиться к московской художнице Якунчиковой, с которой был знаком со времен создания им проекта интерьерера для салона «Современное искусство» (1902–1903). Мария Якунчикова, происходившая из семьи Мамонтовых, принадлежала абрамцевскому кругу художников, была одной из создательниц русского стиля в прикладном искусстве и держала магазин в Москве на Петровских линиях, принимавший заказы на изготовление кустарных текстильных изделий, украшенных вышивкой. В работе магазина участвовала также Наталья Давыдова.

Замысел Бакста оказался невыполним, орнамент пришлось не вышивать, а нанести через трафарет клеевыми красками, используемыми для написания декораций.

Кроме сожаления о невозможности сделать вышивку на занавесе, в письме Давыдовой содержится информация об участии Бакста в работе по обустройству интерьера театра и есть неожиданное упоминание: он дал образцы цвета для обивки. Очевидно, имеется в виду обивка мебели. Известно, что художник делал дизайнерские проекты. На выставке в салоне «Современное искусство» он представил интерьер комнаты современной квартиры, по его эскизам создали мебель и ткани для обивки, драпировки и напольное покрытие.

На основании письма Давыдовой мы можем предположить, что образцы тканей предназначались для обивки сидений кресел в партере и мебели в фойе. Вероятно, Бакст также выбрал материал и цвет для второго занавеса, раздвижного, который предстал перед глазами зрителей, как только «Бакст» – так называли в театре первый занавес «Элизиум» (вызывной²³, по терминологии того времени) – шел вверх. От их взаимосочетания зависела целостность впечатления от живописи «Элизиума». По свидетельству современников, раздвижной занавес сделали из однотонного плюша²⁴. Фактура этой ткани поглощает свет, отличается мягкостью, почти пастельным звучанием оттенков. Подбор материи свидетельствовал, что цветовое воздействие стремились свести к минимуму, сгармонизировав его с серебристо-зелеными тонами живописной части порталного занавеса.

Свою лепту в создание стиля театра внес и Сомов, ему принадлежит виньетка для афиш и программ театра. Художник считал свою работу для Театра на Офицерской отнюдь не проходной, об этом свидетельствуют письмо, в котором он приглашает Комиссаржевского обсудить местоположение его рисунка на афише, и записка с просьбой вернуть эскиз виньетки для экспонирования на зимней выставке Союза русских художников в Петербурге 1906 г.

В конце сентября Комиссаржевская с труппой возвращается с гастролей. До окончания ремонта репетиции идут в снятой квартире на Английском проспекте²⁵. Через месяц с небольшим на обновленной сцене «...повесили занавес Л.С. Бакста, программа украсилась виньеткой К.А. Сомова, и 10 ноября 1906 г. начали спектакли в еще сыром белом театре с колоннами»²⁶.

Пришедшие на открытие театра критики делились впечатлениями. Интерьер спроектированного Бернардацци зала был «атеатрален» – отрицал театральность в привычном для тех времен смысле: «деревянный амфитеатр, белые стены, серые сукна – чисто, как на яхте, голо, как в лютеранской кирхе», – так его увидел О.Э. Мандельштам. Зал и сцена отразились и в поэтических строфах М.А. Кузмина:

Как люблю я стены посыревшие
Белого зрительного зала,
Сукна на сцене серевшие,
Ревности жало!²⁷

Наиболее емкое описание перемен в интерьере театра оставил Ю.Д. Беляев: «Руины “Неметти” на Офицерской переделаны до неузнаваемости. Все старое гнилое нутро, всю пыльную и заплесневевшую требуху выскоблили и выкинули. Устроили чистую и светлую палату, все богатство которой заключается в занавесе Бакста. Это большое продолговатое полотнище, заключенное между архаическим орнаментом,

серебристо-зеленая гамма красок, изображающее Элизиум с тенями блаженных. За этим занавесом – другой, плюшевый, который раздвигается тихо-тихо... Яркий купол гаснет... С потолка сеется голубоватый свет – подобие лунного...»²⁸

Открытия обновленного театра ждали с нетерпением. В перестроенном театре должна была начаться новая глава истории отечественного театра. Что происходило на его сцене?

Первой премьерой, открывшей сезон 1906/1907 г., стала «Гедда Габлер» Г. Ибсена (афишная транскрипция названия пьесы «Эдда Габлер») с В.Ф. Комиссаржевской в заглавной роли, в постановке Мейерхольда и декорациях Н.Н. Сапунова.

Сначала, в июне 1906 г., Комиссаржевская вела переговоры с А.Я. Головиным о создании декораций к «Гедде Габлер», но он занят был оформлением оперы «Кармен» в Мариинском театре и не смог откликнуться на это предложение²⁹ (интересная житейская подробность – художник жил тогда на Офицерской, в двух шагах от театра). К работе над «Геддой Габлер» приступил Сапунов, а эскизы костюмов поручили художнику-символисту Василию Милиоти³⁰.

Милиоти в письмах В.Ф. и Ф.Ф. Комиссаржевским обращает внимание на колористическую связь костюмов с декорациями. Основной тон платьев Гедды задан Сапуновым.

16 августа Сапунов писал из Москвы Мейерхольду: «Если что-нибудь удастся Вам выяснить относительно “Эдды Габлер” – напишите мне, чтобы я мог приняться за эскизы, а также и Милиоти нужны указания для костюмов.

Мне очень ясно представляется “Эдда Габлер” в гармонии блекло-голубых красок – голубая фигура женщины на фоне голубой комнаты, остальное легко выяснить в работе. Милиоти берется с наслаждением за современные моды, моя идея ему очень понравилась. Что вы скажете, дорогой мой?»³¹

Колористический образ дома Гедды, цветовую палитру костюмов персонажей, рожденных фантазией Сапунова и Милиоти, режиссер утвердил. Сочетание тускло-голубого с приглушенными оттенками золотисто-желтого станет цветовой доминантой оформления спектакля.

Как видно из приводимого письма Милиоти, он был очень внимателен к колориту, к тончайшим оттенкам, отмечая их возможную разницу при вечернем и дневном свете. Сведения Милиоти о костюмах дополняют историю постановки спектакля, ставшего манифестом новой театральной системы – условного театра, или условно-декоративного, как его позже назвал Мейерхольд.

Режиссер согласился с предложением Сапунова перенести действие в современность, уйти от воспроизведения моды 1890 г., времени написания пьесы, как это было принято. Рожденные фантазией Милиоти мужские и женские костюмы не копировали современные образцы, они поражали невиданной цветовой гаммой и необычностью конструктивных линий.

Подчеркнутая экстравагантность, дерзость линий меняла привычные абрисы повседневной одежды, а изысканные цветовые сочетания делали костюмы персонажей внебытовыми, театральными. Милиоти добивался их колористического и стилистического единства с декорацией Сапунова.

Выбор цветовых акцентов определялся тем, что действие спектакля разворачивалось на узком пространстве сцены параллельно рампе, подобно барельефу или

живописному панно. Художник учел отсутствие воздушной перспективы при выборе сочетаний цвета костюмов, мебели и сценического реквизита с цветом фона.

«Гедда Габлер» входит в галерею «барельефных» спектаклей Мейерхольда, наряду с «Сестрой Беатрисой» и «Вечной сказкой». Режиссерское решение рецензенты восприняли без всяких оснований как пластическую идею актрисы: «Это Комиссаржевская, распределившая роль Гедды Габлер на серию более или менее красивых барельефов»³², – на самом деле Мейерхольд продолжил поиски барельефной сценической пластики, начатые им в Студии на Поварской и развивавшие искания передового европейского театра, в частности опыты Георга Фукса в Мюнхене; учитывал он и свой более ранний опыт. В репертуар Театра на Офицерской Мейерхольд включил пьесы, поставленные или предполагавшиеся к постановке в Студии на Поварской и Товариществе новой драмы. О.М. Фельдман во вступительном тексте к 4-му тому «Наследия Вс.Э. Мейерхольда» (готовится к печати) отметил: «В 1902 г. Мейерхольд повторил в Херсоне спектакль, показанный Художественным театром в конце сезона 1898/1899 г., и с максимальной точностью воспроизвел постановочные находки Станиславского и все особенности того решения сценического пространства, которые разрабатывал Станиславский, опираясь на ремарки Ибсена. В 1906 г. в Полтаве Мейерхольд вернулся к “Гедде Габлер” и выработал новое пространственное решение, сохранив основные игровые точки спектакля Станиславского, но сдвинув их из глубины сцены на ее передний план, к просцениуму. Эти полтавские находки, ориентированные на принцип “сценического панно”, легли в основу режиссерских заданий, предложенных Мейерхольдом Н.Н. Сапунову, художнику “Гедды Габлер” в Театре на Офицерской. Н.А. Буткевич, исполнительница роли Гедды в херсонской и полтавской редакциях спектакля, утверждала, что “Гедду Габлер” Мейерхольд перенес в Петербург “с подмостков полтавского театра”»³³. Вероятно, мизансцены были сходными, но пространственное решение спектаклей отличалось.

Красота декораций и костюмов стала внутренним сюжетом спектакля, его метафорой – убивающая Красота. Художник создал образ декадентского мира, в котором превышение власти Красоты ведет к гибели.

«Гедда Габлер» Мейерхольда–Сапунова явилась манифестом нового режиссерского театра и предшественницей многих сценографических новаций XX в. То, что современному зрителю покажется трюизмом, на премьере 10 ноября 1906 г. выглядело дерзким, даже лишенным здравого смысла: комната, в которой происходит действие драмы, обозначалась одной стеной, отделявшей неглубокое (3,5 м в глубину и 10 м по линии рампы) игровое пространство от арьера (задней части сцены), ни потолка, ни дверей. Актеры покидали сцену, уходя в кулисы.

Столь резкий отказ от бытовой достоверности вызвал скандал. М. Кузмин записал в дневнике: «Пьеса, по-моему, провалилась, несмотря на режиссера и на отличные декорации и большую часть костюмов. Играли неважно, и сама пьеса: старая, ненужная, фальшивая, – была скучна. <...> Сомов и Нувель не находили слов, чтобы ругать все в театре, кроме безвкусной и скучной занавеси Бакста. Нувель бранится из непроходимого снобизма <...>. Сомов же не знаю отчего, м[ожет] б[ыть], это была воркотня уходящего на приходящих, не знаю»³⁴. Иронично, но точно отметив «воркотню уходящего на приходящих», Кузмин уловил переломный момент в области театральной режиссуры и сценографии, смену лидеров и эпох культуры

в целом. Миriskусники уступали место мастерам модернизма. Хотя, конечно, ясно это было еще далеко не всем. Новый условный сценический язык не был принят большинством критиков и публики.

Критика негодовала из-за отказа постановщиков от воспроизведения интерьеров солидного буржуазного дома, описанного в авторских ремарках. И действительно, идеальный мир, показанный на сцене, не мог бы вызвать того протеста и той ненависти, которыми мотивированы действия Гедды, так что в позиции критики есть определенная логика. Но Мейерхольд следовал другой логике. Он показывал не то, что должно быть разрушено, а то, что разрушает. Красота ради красоты, пренебрегающая живой жизнью. Более того, Гедда, провозглашая своим божеством Красоту, не видит и не способна воспринять ее. Она не видит ее вокруг себя и не ощущает ее в людях.

После поднятия «Бакста» медленно раздвигался второй занавес, и зрители видели гостиную Гедды. На фоне голубого горизонта поднималось от планшета сцены к колосникам огромное окно, подобное оранжерейному, всю его поверхность закрывал вьющийся плющ, пожелтевшие листья золотились в лучах осеннего солнца. Рядом с окном две трети арьера сцены закрывал серо-голубой гобелен с изображением женской фигуры и оленя (возможно, на сюжет мифа о Диане и Актеоне). Окно и гобелен составляли единый цветовой фон, по-разному освещенный, он то интенсивно загорался переливами серо-голубых и золотисто-желтых с редкими вкраплениями зеленых тонов, то терял в IV акте (ночном) цветовую насыщенность, угасая.

Сапунов воплотил желание Мейерхольда отразить в оформлении спектакля эмоциональное напряжение действия. Все, от подбора предметов и освещения до точной выверенности соотношения пропорций мебели с масштабами фигур актеров, должно было быть связано с развитием драмы.

Фигуры исполнителей четко и рельефно воспринимались на фоне гобелена и окна. Художник в визуальном решении сцены акцентировал горизонталь, не допустил на сцену вертикальные предметы, способные нарушить линейный и цветовой ритм. Отказался от бюро, а пианино, также предусмотренное ремаркой Ибсена, заменил роялем³⁵. Он до минимума снижает высоту мебели. Сапунову важна гармония пропорций, он очистил пространство от острых углов, скруглил прямые линии мебели, придав ей внебытовой характер за счет изменения формы и необычных цветовых сочетаний.

Летом 1906 г. Комиссаржевские собирались на отдых в Швецию, и Федор Федорович пишет Мейерхольду: «Если Вам нужны рисунки костюмов, мебели из Норвегии, то напишите мне в Стокгольм, откуда поеду в Норвегию и где все Вам раздобуду»³⁶. Но режиссера и художника мало интересовало соответствие мебели на сцене подлинной обстановке богатого норвежского дома конца 1880-х годов, им нужен был образ обобщенный, условный.

Обстановка гостиной, созданная Сапуновым, напоминала интерьеры дома Флоресса дез Эссента, героя романа Ж.-К. Гюисманса «Наоборот», «священной книги» декаданса. Изысканные интерьеры дома героя Гюисманса, поражавшие воображение читателей тусклым блеском золотой парчи штор, голубоватыми кракле оконных стекол, белизной мехов голубого песка, скрывавших линии кресел, мягкими

переливами серебристо-голубых гобеленов, как будто бы ожили в пространстве сцены на Офицерской. Однако духовного родства двух паладинов красоты, Гедды и героя романа «Наоборот», рецензенты не отметили.

Обилие белого – хризантемы в вазах, меха на диване и креслах, близна рояля, серебристо-белое кружево кулис – привносило ощущение холода в это великолепие. В прекрасном, очищенном от бытовых деталей мире царила Гедда с золотисторыжими волосами в зеленовато-бирюзовом платье с высоким аметистовым колье. Комиссаржевская подчеркнула декадентские черты героини. Гедда предстала олицетворением Красоты, свободной от нравственных законов, роковой и губительной.

Цвета костюмов несли символическую нагрузку, характеризую персонажей. Этот принцип вскоре будет развит в экспрессионистской сценографии, воспринявшей многое из театрального опыта символистов.

Сценографический образ, созданный Сапуновым, скорее метафоричен, чем символичен. В искусстве иногда бывают странные прозрения, как правило, не понятые современниками; лежащие в их основе идеи проявятся спустя годы, десятилетия. Метафорическая декорация возникнет через полвека с лишним, но ее возможности заявили о себе в работе Сапунова.

Вклад Сапунова в создание образа спектакля и нового визуального стиля театра не был оценен критикой в полной мере. Мешала инерция восприятия, привычка к достоверности и литературной описательности бытовых декораций.

Не менее важное значение имела следующая работа Сапунова и Мейерхольда в театре Комиссаржевской – «Балаганчик» А.А. Блока; стоит напомнить об этом спектакле, хотя в публикуемых письмах речь о нем не идет. Оформлять пьесу хотел Сергей Судейкин³⁷, уверявший режиссера, что тема ему близка (он сделал несколько живописных фантазий на темы театра), и на его участии в постановке настаивали Блок и создавший музыку к спектаклю Кузмин. Однако Мейерхольд пригласил художником Сапунова. Режиссер и художник сделали ключевым для раскрытия блоковской поэтики старый театральный прием «сцены на сцене» и по-новому осмыслили проблему маски и «игры в игру». Приемы театрального гротеска немецких романтиков и лукавая непосредственность русского водевиля здесь причудливо сплелись и обрели классическую ясность и законченность форм. Именно в этом спектакле отчетливо представлены принципы условного театра и особенности живописной манеры Сапунова.

Несколько писем Сапунова Комиссаржевскому, написанных летом 1907 г., поражают трепетным отношением к театру, к тем исканиям, в которых художнику была отведена одна из ведущих ролей. Содержание его записки от 26 октября 1906 г. подтверждает воспоминание Коленды³⁸, описавшего работу Сапунова над декорациями к «Трагедии любви» по эскизам Суренянца³⁹. Сапунов, как никто другой, мог стать художником Театра на Офицерской, как Головин для петербургских Императорских театров. Через несколько лет Комиссаржевский, приглашенный режиссером в театр К.Н. Незлобина в Москве, позовет Сапунова оформить мольеровского «Мещанина-дворянина» (1911). Следующим их совместным спектаклем планировалась «Принцесса Турандот» К. Гоцци, но гибель художника оборвет работу (Сапунов сделал эскизы костюмов и наброски декораций).

Письма В.К. Коленды, штатного художника театра, обстоятельны и информативны. Сотрудничество с театром Комиссаржевской Коленда начал в 1904 г., но был

призван в армию в Русско-японскую войну как военврач запаса и демобилизовался только в июне 1906 г. Письма Коленды дают представление об условиях подготовки к новому сезону, который должен был коренным образом изменить стилевую и репертуарную линию театра. К исканиям условно-декоративного театра он остался равнодушен, твердо держался реалистического направления. Но чувствовал ответственность за общее дело и стремился добиться слаженности действий от участников, находившихся в разных городах.

Ф.Ф. Комиссаржевский старался координировать работы, но не имел опыта в административном и постановочном деле. Коленда искренне хотел помочь, пробовал добиться ясности, выяснить будущий репертуар и объем предстоящих работ. Выражал готовность ехать в Москву на переговоры к Мейерхольду, а затем в Петербург на поиски мастерской для написания декораций (из-за капитальной перестройки театра помещение декорационной мастерской было непригодно для работы). В Петербурге Коленда наблюдал за перестройкой театра, просил внести коррективы в проект Бернардацци и убрать над окнами декорационной мастерской архитектурные козырьки, преграждающие доступ дневного света.

Коленда оформил «Жизнь Человека» Л.Н. Андреева, воплотив замысел Мейерхольда, ничего не добавив; авторства сценографии здесь он на себя не брал, и тем не менее оказался вписан в историю открытий отечественного театра. Особенно сильное впечатление на зрителей производили пролог и сцена бала, решенные приемом, для тех времен совершенно новаторским, а вскоре вошедшим в арсенал экспрессионизма и впоследствии растиражированным на всех сценах мира: в прологе тусклый вертикальный луч возникал из мрака пустого пространства сцены и, постепенно набирая световую мощь, выделял одинокую фигуру условного персонажа, поименованного автором пьесы как «Некто в сером». К концу его монолога луч начинал гаснуть, и на последних словах сцена погружалась во мрак.

В картине бала спускавшаяся с колосников люстра освещала нижние части белых колонн, полукружьем расставленных вокруг центра сцены, и стоящие у их основания золотые кресла, обитые малиновой материей, остальное пространство поглощалось мраком. Свет организовывал игровое пространство, создавал эмоциональное напряжение ритмом световых вертикалей и пятен. Мейерхольд смело использовал приемы, найденные А.П. Ленским⁴⁰ в работе над «Бурей» Шекспира в Малом театре, в частности конусное освещение актера при полном затемнении всего игрового пространства, и собственные находки, воплощенные в световой партитуре «Снега» (спектакль Товарищества новой драмы в Тифлисе). Мейерхольд показал архитектурные и образные возможности света в оформлении спектакля.

Коленда чувствовал себя неуютно в Театре, резко поменявшем художественные ориентиры. Оформленные им спектакли «В городе» С.С. Юшкевича и «Чудо святого Антония» Метерлинка не принесли творческого удовлетворения ни ему, ни режиссерам-постановщикам. По окончании сезона Коленда покинет театр.

От спектакля к спектаклю Мейерхольд и художники пробуют новые постановочные и технические приемы, варьируют решения условного сценического пространства, экспериментируют с распределением планировочных мест по горизонтали и вертикали сцены.

Мейерхольд привлекает в Театр на Офицерской художника В.И. Денисова – еще одного из тех, с кем сотрудничал в Студии на Поварской. Письма Денисова дополняют картину подготовки сезона 1907/1908 г.

Художник-дилетант, страстно относившийся к искусству живописи и театра, нашел себя не столько в символизме, к которому его принято относить и для которого его манера избыточна и многословна, сколько в модерне, в его крайней, почти на грани китча декоративной форме. Декорации «Вечной сказки», «Комедии любви», «Пробуждения весны» и «Пелеаса и Мелисанды» художник перенасыщает вязью из причудливо сплетенных в волнообразные узоры разноцветных линий и пятен, которая напомнит рецензентам виньетки в модных журналах и картинки на конфетных коробках. О его неумном желании заполнять этими узорами и пятнами поверхность холста или бумаги, выплескивая все свои эмоции, можно получить представление из описания марок (см. письмо № 18), над которыми он работал по заданию театра, избыточных по составу символических элементов. Странно, что эта орнаментальная стихия не смущала Мейерхольда с его рациональным складом ума. Впрочем, художник с энтузиазмом воплощал сложные планировочные задания режиссера, в том числе редкие для тех времен двухуровневые декорации «Пробуждения весны» и необычное архитектурно-пространственное решение «Пелеаса и Мелисанды».

Комиссаржевская решила ставить эту пьесу Метерлинка в сезон 1907/1908 г. и заказала ее новый перевод В.Я. Брюсову, оформить «Пелеаса» пригласила Л.С. Бакста. В конце ноября 1906 г. художник возвращается в Петербург из Парижа, смотрит спектакли театра Комиссаржевской, и его отношение к участию в проекте меняется. Впечатлениями от «Гедды Габлер» и «Сестры Беатрисы» он делится в письме к жене, Л.П. Гриценко-Бакст: «Постановки у Комиссаржевской меня не интересуют: без меня эти мальчишки-нахалы Судейкин да Сапунов такую дешевую труху развели в новом стиле, что совсем скомпрометировали театр!»⁴¹

Возможно, Бакст полагал, что сотрудничать с Комиссаржевской будут художники «Мира искусства», и не ожидал, что за время его отсутствия стилевое направление театра определят «мальчишки-нахалы». Похоже, Вера Федоровна и Федор Федорович о настроении Бакста не знали. В дневнике М.А. Кузмина за 5 января 1907 г. читаем: «Мейерхольд был у Сомова и толковал не только о Гольдони, но и “Пелеаса”; хотя поручить Баксту и Денисову, как наиболее культурному и покладистому. Он (Сомов. – Е.С.) прямо с ума сошел: “Пелеаса” – Баксту!»⁴² Надежда удержать свои художественные позиции и не отдавать театр Сапунову и Судейкину не покидает Бакста, Сомова, Добужинского⁴³. Кузмин записывает 12 января в дневнике: «“Пелеаса” ставит Бакст, на следующий год ждут Бенуа⁴⁴, который все приведет в порядок, всех поставит на свои места»⁴⁵. Так и получилось. Бенуа летом (в начале июня 1907) вернулся из Парижа, и начиная с осени этого же года с театром Комиссаржевской (после ухода Мейерхольда) сотрудничают в основном мирискусники и художники их круга: в ноябре Добужинский начинает работу над «Бесовским действием». Компрометировать себя в глазах собратьев-мирискусников Бакст не решился, но письмо с отказом оформить «Пелеаса и Мелисанду» отправил Комиссаржевской только 7 марта 1907 г.

Отказался от участия в проекте и Н.П. Ульянов, начинавший работу над «Пелеасом» в Студии на Поварской и не завершивший ее из-за закрытия Студии.

Мейерхольд предложил оформить спектакль Ульянову вместе с Денисовым, но Ульянов считал, что совмещение двух индивидуальных манер не даст цельного стилизованного образа спектакля⁴⁶. В результате работа досталась Денисову.

Мейерхольд опробовал в «Пелеасе и Мелисанде» метод «круглого театра», восходящий к архитектурно-пространственному решению античного театра и придуманный им для постановки на Офицерской пьесы Ф.К. Сологуба⁴⁷ «Дар мудрых пчел», запрещенной цензурой. Мейерхольд попытался перенести идею сцены-арены в спектакль по Метерлинку – развернуть действие на круглой площадке в центре партера, освобожденного от зрительских кресел; публика, по замыслу режиссера, помещалась на сцене. Однако Комиссаржевский не смог получить разрешения⁴⁸ на эксперимент, на этот раз от пожарных и полиции, и постановочный план пришлось изменить, круглую игровую площадку устроить на сцене. А.П. Зонов⁴⁹ вспоминал: «В пьесу была вложена масса режиссерской выдумки: действие происходило на небольшой площадке в середине сцены, кругом пол был вынут, где поместился оркестр, исполнявший написанную к пьесе музыку»⁵⁰.

Премьера 10 октября 1907 г. вызвала разочарование публики. По мнению рецензентов, идея пространственного решения, перешедшая из замысла постановки другой пьесы, противоречила камерности и статуйности «Пелеаса и Мелисанды». Не изменили отношения зрителей и последующие восемь спектаклей. Больше в Петербурге спектакль не шел. Театр рискнет показать его три раза в Москве на гастролях в сентябре 1908 г., успеха не будет и здесь.

Провал пьесы Метерлинка, на постановку которой Комиссаржевская возлагала большие надежды, оказался одной из главных причин расторжения контракта с Мейерхольдом.

История развития театра имеет свою логику. Неудачи Вс.Э. Мейерхольда превратились в триумф его театральных идей. Две катастрофы, два провала человеку и не столь убежденному в правильности своих исканий, вероятно, стоили бы депрессии и конца карьеры. Студия на Поварской улице в Москве, созданная для поисков новых принципов спектакля, так и не открылась. Несколько месяцев работы Мейерхольда, актеров, художников, ярчайшие творческие прозрения, репетиции и проекты оформления, наконец, немалые денежные затраты – все пошло прахом. Посмотрев промежуточные результаты работы, Станиславский Студию закрыл. Не менее решительный шаг сделала В.Ф. Комиссаржевская, отказав Мейерхольду в продолжении работы в Драматическом театре на Офицерской⁵¹. Получив свободу поисков, режиссер находил каждый раз нечто такое, что приводило в шок и панику тех, кто ему эту свободу давал. Их ожидания были менее радикальны. Актрису больше, чем перспективы нового театра, волновала собственная творческая реализация в спектаклях режиссерски мощных, но все же, как ей хотелось бы, сконцентрированных на раскрытии ее дарования. Комиссаржевская, как и Станиславский (она будучи старше Мейерхольда на десять лет, он – на одиннадцать), надеялась удержать молодого режиссера в рамках своих задач, хотела при этом получить новый импульс для творчества и найти точки соприкосновения с молодым искусством. Но Мейерхольд шел на риск и не признавал никаких рамок для создания грядущего облика театра, который видел в своем воображении с ясностью, свойственной гениям. С той же поразительной ясностью он этот облик пересоздавал несколько раз, отказываясь

от найденного. Но одно дело – воображение, а другое – воплощение в холстах и фанере декораций, тканях занавесов и костюмов, в мизансцене и интонации актеров. Тут подключались сотрудники и соратники, иногда соперники, что свойственно театру; результат зависел от многих людей, не только от режиссера.

К воплощению идей Мейерхольда оказались подключены художники разного таланта и опыта, несхожих стилистических устремлений, объединенные разве что волей режиссера, собравшего их в свою, как сейчас говорят, команду, и волей истории, направившей их в сторону символизма, на поиски внутренних смыслов и к отказу от воспроизведения природы – а ведь последнее еще совсем недавно, перед самым их выходом на сцену, казалось самым важным в искусстве. Какие-то ясные или неясные отблески этой человеческой и художественной ситуации мы видим в публикуемых здесь письмах.

Письма художников, адресованные В.Ф. и Ф.Ф. Комиссаржевским, расположены по хронологии. Если они не датированы авторами, то предполагаемые по контексту датировки даются в квадратных скобках. Письма приводятся в авторской пунктуации с исправлением небольшого числа явных несоответствий современным орфографическим нормам.

1

М.Ф. Якунчикова – Ф.Ф. Комиссаржевскому

24 мая [1906 г.]

Москва

Многоуважаемый Федор Федорович!

Спешу ответить Вам на Ваше письмо, которое получила вчера. Я с большим увлечением отношусь к Вашему заказу занавеса по рисунку Бакста⁵². Заказ мы исполнить беремся, хотя срок весьма кратковременный.

Затем представляется затруднительным, если вышивка будет не каймой, а по всему полю, но, конечно, все это возможно преодолеть! Прошу вас обращаться с этим делом прямо к Наталии Яковлевне Давыдовой в Магазин Русской работы⁵³, Петровские линии. О цене пока, не выдавши рисунка, мне трудно говорить. [*Нрзб.*]

Пользуюсь случаем выразить Вам моё искреннее уважение.

М. Якунчикова

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 778. Оп. 2. Ед. хр. 173. Л. 1–2.

2

В.К. Коленда – Ф.Ф. Комиссаржевскому

25 мая 1906 г.

Я только что получил Ваше письмо и завтра пошлю Вам ответ заказным (сегодня заказного уже не примут), но, чтобы не задерживать дела, вкратце отвечаю сегодня. Мне гораздо удобнее поехать к Мейерхольду, чем в Полтаву⁵⁴.

Далее, моя служба в Нижнем Новгороде кончается 10 июня (к этому сроку распустят всех врачей запаса), и я хотел уехать на Выксу (в деревню), но главное препятствие для работы в Нижнем это то, что мастерской тут нет (театр сгорел, перестраивается), наведу сегодня еще некоторые справки⁵⁵. [*Две строки зачеркнуты.*] Жаль, что не написали раньше, на прошлой неделе я отправил в Москву лучшего своего помощника, думая, что не будет работы. Пока прощайте. Где Арбатов⁵⁶? Получил ли он мое письмо? Читали ли Вы это письмо?

Викт. Коленда

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 778. Оп. 2. Ед. 140. Л. 1–2.

3

В.К. Коленда – Ф.Ф. Комиссаржевскому

27 мая 1906 г.

[*Без начала.*]

Мастерскую, Федор Федорович, подыскать будет нелегко, а главное я не знаю, какого рода будет работа, сколько ее будет⁵⁷ (я не могу улаживать, на какой срок я возьму мастерскую), потому раз уже я еду в Москву для переговоров с Мейерхольдом, то, окончивши эти переговоры, не проехать ли мне в Петербург, там мы по крайней мере могли бы все обстоятельно выяснить и обсудить, а письмами это и долго и неудобно, т.к. к 10 июня я должен окончательно выяснить мое положение на лето.

Сегодня 27-ое; мое письмо Вы получите 29-го и, самое позднее, 30-го телеграфируйте немедленно.

Викт. Коленда

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 778. Оп. 2. Ед. 140. Л. 3.

4

В.К. Коленда – Ф.Ф. Комиссаржевскому

[июнь 1906]

[*Без начала.*]

Если я буду уже в Москве (если Ваш ответ не сможет достать меня здесь), то телеграфируйте.

Москва, Лоскутная, Жегину⁵⁸ для Коленда, но мне удобнее получить сведения в Нижнем (чтобы иметь отпущу в Петербург).

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 778. Оп. 2. Ед. 140. Л. 4.

5

В.Д. Милиоти – В.Ф. Комиссаржевской

Август 1906 г.

Москва

Многоуважаемая Вера Федоровна, спешу исполнить Ваше желание: посылаю спешный набросок костюма Гедды Габлер с общими указаниями. За верность цвета не ручаюсь, так как пришлось работать ввиду невозможно короткого срока при вечернем свете. Вообще склонен считать его за черновик и просил бы Вас по ознакомлению вернуть его для более детальной разработки, на которую я вначале рассчитывал.

Впрочем, есть и другой исход – выяснение деталей при личном свидании, т. к. мне придется приехать в Петербург для окончательного выяснения материала и цвета всех костюмов. Бирюзовый цвет взят за основу по просьбе Н.Н. Сапунова, декорациям которого подчинены костюмы⁵⁹.

С совершенным почтением,

В. Милиоти

Б. Никитская. Меблированные комнаты

«Северный полюс» № 5

Василию Дмитриевичу Милиоти

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 778. Оп. 2. Ед. 33. Л. 1–2.

6

Н.Я. Давыдова – Ф.Ф. Комиссаржевскому

[Конец августа 1906 г.]⁶⁰

[Москва]

Многоуважаемый Федор Федорович, получила вчера Ваше письмо и спешу ответить. Конечно, точно такого тона, как указывал Л.С. Бакст, найти готового невозможно, посылаю Вам что есть подходящего. Окраска всего материала возьмет три

недели, да и ценность обивки⁶¹ от этого очень увеличится. Посылаю Вам точный расчет, сколько пойдет какого сорта и во сколько обойдется обивка. Конечно, лучше всего было бы, кабы Вы признали возможным употреблять материю без окраски, тогда я бы могла Вам без задержки выслать нужное количество аршин, и обошлось бы Вам это гораздо дешевле.

Бакст хотел лучше льняного материала, так как сукно очень скоро замнется, а кроме того, я думаю, и цена очень уж высока на сукно⁶². В случае если Вам понадобится красить, то прошу Вас выслать мне образец Бакста и в задаток третью часть стоимости. Времени уже очень мало, и я весьма жалею, что тогда наши переговоры кончились ничем⁶³, тогда бы я могла потихоньку подготовить ткани и окраску, и Вам бы это обошлось дешевле. Надеюсь, Вы не пеняете на меня за то, что я отказалась от Вашего занавеса, я относилась к нему с большим искренним увлечением, но не сочла себя вправе взяться за вещь, столь мало приспособленную для вышивки⁶⁴.

С искренним уважением.

Н. Давыдова

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 778. Оп. 2. Ед. хр. 127. Л. 1–2об.

7

В.Д. Милиоти – Ф.Ф. Комиссаржевскому

9 сентября 1906 г.

Москва

М[илостивый] Г[осударь]!

Приходится обращаться к Вам с «М. Г.», т.к., к сожалению, не знаю Вашего имени, которое, надеюсь, не откажете сообщить в следующий раз.

Во-первых, отвечу на Ваш вопрос о цене. Я назначил за акварель 25 р. и вот почему: 25 р. общепринятая цена наименьшая за рисунок в черном; акварель же всегда ценят выше⁶⁵. Таким образом, назначая эту цену, я руководствовался не личными соображениями: [*дефект сохранности*. – *Е.С.*]; свои работы я вообще затрудняюсь ценить.

Во-вторых, попрошу Вас ответить на следующее: когда крайний срок для рисунков?⁶⁶ Вернется ли к тому времени Вера Федоровна?⁶⁷ Достаточно ли ясен рисунок костюма Гедды Габлер? Должен оговориться, что в означенном костюме, т. е. в его описании, была неточность: так, «бархат» написал вместо «синель»⁶⁸. Рисунки по исполнению привезу сам. Еще один вопрос: о костюме Юлианы Тесман. Мне Сапунов говорил, что вы бы хотели белый с черным. Я думаю совсем не вводить черного. Не лучше ли серое: положим, светло-серое с темно-серым, может быть лиловое для шляпы. Черное всегда неприятно на светлых декорациях. При условной постановке точность вряд ли нужна. А в сером есть элемент траура⁶⁹.

Рюшки, о которых Вы говорите в письме, конечно, можно направить в косом направлении.

С совершенным почтением.

В. Милиоти

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 778. Оп. 2. Ед. хр. 149. Л. 1–4об.

8

В.К. Коленда – Ф.Ф. Комиссаржевскому

13 сентября 1906 г.

Петербург

Федор Федорович, болит душа моя, не могу сегодня обедать, дернула меня легкая сходить на стройку. Заботясь о сохранении глаз художников от яркого света денного, архитектор придумал устроить над окнами козырек, который уменьшает количество пропускаемого света приблизительно на $\frac{1}{3}$ ⁷⁰.

Посмотрите, Бога ради, нельзя ли эту нелепую, ультра-декадентскую штуку уничтожить, или хотя сделать подъемную, дабы в часы, когда с неба не сыплется каменный дождь (я думаю, что это придумано на случай, если такой дождь пойдет, планета наша ведь видимо переживает что-то странное), мы могли пользоваться Божьим светом.

Примите уверение и проч. и проч.

Викт. Коленда

Федор Федорович, не отнеситесь с бюрократическим спокойствием к живому декораторскому делу.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 778. Оп. 2. Ед. хр. 140. Л. 5об.

9

Н.Н. Сапунов – Ф.Ф. Комиссаржевскому

26 октября 1906 г.

[Санкт-Петербург]

Федор Федорович, к удивлению узнал, что первое представление «Трагедии любви» назначено на 8 декабря⁷¹, следовательно, декорации должны быть готовы к 5–6 числу...

Это, кажется, небывалый случай в истории искусства. При более благоприятных условиях я, быть может, и успел бы, но последнее время мое самочувствие неважно.

Постараюсь сделать все что могу, но ничего не обещаю⁷².

Сегодня и завтра работать не могу, так как сегодня вечером еду в Москву, чтобы достать денег.

Несколько дней тому назад я просил у Вас выдать мне сто рублей – мне любезно отказали – что делать.

Н. Сапунов

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 778. Оп. 2. Ед. 158. Л. 1об.

10

К.А. Сомов – Ф.Ф. Комиссаржевскому

[Октябрь 1906 г.]

[*Визитная карточка*]

Многоуважаемый Федор Федорович, будьте любезны прийти ко мне за виньеткой⁷³ сами, если Вам это возможно. Мне хотелось бы поведать Вам несколько указаний относительно ее воспроизведения, размера его и расположения виньетки на афишах.

Я буду сегодня дома около 6 часов или завтра, в воскресенье, до 12 часов дня. Искренне преданный Вам

К.С.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 778. Оп. 2. Ед. хр. 162. Л. 1.

11

Л.С. Бакст – Ф.Ф. Комиссаржевскому

30 ноября [1906 г.]⁷⁴

24, Кирочная

[Санкт-Петербург]

Многоуважаемый Федор Федорович, простите меня, что позволяю себе напомнить Вам об Вашем долге (1000 р.) мне; но по моем приезде я нашел у себя несколько представленных к уплате счетов, что и вынуждает меня беспокоить Вас этою просьбою; надеюсь, Вы не будете на меня в претензии, что обратился к Вам так скоро по приезде своем!

Искренно уважающий и преданный Вам

Лев Бакст

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 778. Оп. 2. Ед. хр. 115. Л. 1–2.

12

Л.С. Бакст – Ф.Ф. Комиссаржевскому

6 декабря 1906 г.

В уплату за написание занавеса для Театра Комиссаржевской тысячу рублей получил (1000 р.).

Художник Лев Самойлович Бакст

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 778. Оп. 2. Ед. хр. 115. Л. 3.

13

Л.С. Бакст – В.Ф. Комиссаржевской

[Декабрь 1906]⁷⁵

24, Кирочная

[Санкт-Петербург]

Многоуважаемая Вера Федоровна, сегодня я, увы, не смогу заехать к Вам, но буду завтра в шестом часу, в начале. Рад буду служить Вам.

Искренно уважающий и преданный Вам

Лев Бакст

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 778. Оп. 2. Ед. хр. 18. Л. 1.

14

К.А. Сомов – Ф.Ф. Комиссаржевскому

[Декабрь 1906]

Екатерингофский пр. 97

[Санкт-Петербург]

Многоуважаемый Федор Федорович!

Вы меня очень обяжете, если пришлете мне в возможно скором времени оригинал виньетки, сделанной мною для афиши театра Веры Федоровны. Мне хотелось бы выставить этот рисунок вместе с другими работами такого рода на открывающейся скоро в Петербурге выставке⁷⁶.

Примите уверение в моем совершенном почтении и искренней преданности.

К. Сомов

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 778. Оп. 2. Ед. хр. 162. Л. 2.

15

В.И. Денисов – Ф.Ф. Комиссаржевскому

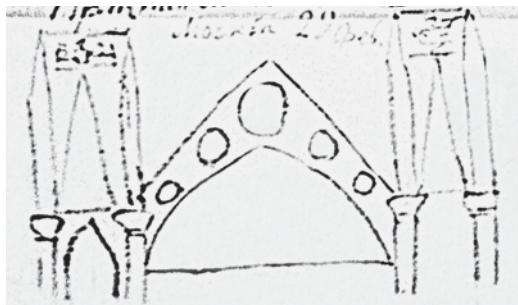
28 февраля [1907]

Москва

Дорогой Федор Федорович!

Благодарен за приглашение на будущий сезон⁷⁷.

Одно меня затрудняет, это назначить свои условия. Я прошу Вас выяснить этот вопрос и назначить мне цену соответственно Вашим постановкам и продолжительности сезона. Может быть, мной приемлемы те условия, какие заключены с г. Коленда.



«Беатрису»⁷⁸ разрешил немного проще в плане, система калидорная [орфография автора письма. – Е.С.] боковая, ведущая к алтарю; впечатление плащаницы. Макет разрешил, готовлю тон, задача очень трудная. В цене, я думаю, мы сойдемся, во всяком случае не дороже (400 руб.), половину могу подождать.

Признательный Вам В. Денисов

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 778. Оп. 2. Ед. хр. 128. Л. 1.

16

А.С. Бакст – В.Ф. Комиссаржевской

7 март [1907]

[Санкт-Петербург]

Многоуважаемая Вера Федоровна!

Ввиду того, что я принял ряд срочных заказов на лето и осень, я, к моему глубокому сожалению, вижу себя в необходимости отказаться от нашего плана

постановки «Пелеаса и Мелисанды»⁷⁹. Надеюсь, Вы не обидитесь на меня, я же с своей стороны могу Вам указать на художников, которые сумели бы справиться с такой нелегкой задачей: Бенуа⁸⁰, Лансере⁸¹, и отчасти Анисфельд⁸².

Искренне уважающий и преданный Вам

Лев Бакст

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 778. Оп. 2. Ед. хр. 18. Л. 2.

17

В.И. Денисов – Ф.Ф. Комиссаржевскому



21 мая [1907]

Дорогой Федор Федорович.

Посылаю Вам марки⁸³; если найдете почему-либо неудобным их поместить, то пишите, буду обдумывать новые соотношения символа к театру. Начал работать над «Пелеасом»⁸⁴, первых пять картин набросал, буду искать дальше. Они могут не соответствовать вашим задачам, но для меня важно свои переживания, чтобы быть готовым воспринять тот дух, который Вы думаете осветить в «Пелеасе». Пишите, пришлю их. Насчет костюмов я думаю, что мы можем только разрешить совместно с Вами, по приезду моем в Петербург.

Весь Ваш Денисов.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 778. Оп. 2. Ед. хр. 128. Л. 3–4об.

18

В.И. Денисов – Ф.Ф. Комиссаржевскому

3 июля [1907 г.]

[Москва, Кубинка, дачи Креуши, дача Никитиной]

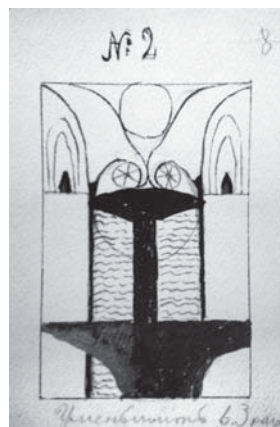
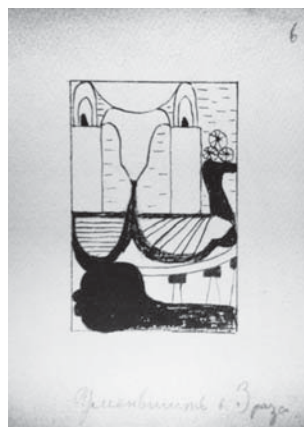
Дорогой Федор Федорович, посылаю Вам марки⁸⁵. № 1 марки Рука, несущая светильник с зажженным светом; форма светильника: кораблик, в него вставлены свечи, между свечой солнце, из него вырастают лилии. В просвете видны колонны портала храма. В № 2 марки наковальня, на ней светильник, молот, две лилии, солнце, два маленьких круга символизируют звезды, ниже вода, а в ней отражение луны; по чувству, мне думается, эти символы ближе всего к театру, мы несем светоч понимания нашего искусства чисто, без корысти, кuem его светлой душой, надеясь на следующие поколения, что они понесут его дальше и ярче, им трудно будет уронить

наш светоч. У меня лично вылилось такое чувство по отношению к Вашему театру, прав я или нет – покажет будущее, но первые впечатления театра не изгладятся.

Я очень сожалею, что мне не пришлось видеть Вас и Всеволод Эмильевича, многое бы выяснилось в «Пелеасе». К несчастью, первые эскизы потеряны проездом на дачу, вместе с ними масса других композиций погибла безвозвратно; много времени потеряно на их искания, вне всякого сомнения, мужичонко добродушно свертывает сигарки и набивает махрой; мне очень прискорбно за крымские впечатления и композиции к «Пелеасу». В настоящее время закончено 5 картин, часть остальных в черновом наброске, приходится во второй раз переживать «Мелисанду». Все, может быть, это к лучшему.

Скоро начнем совместные наши переживания в театре, а до этого времени надеюсь получить Ваше письмо. Посылаю свой адрес: Москва, станция Кубинка по Брестской ж/д., дачи Креуши, дача Никитиной.

До скорого свидания, жму крепко руку.



Ваш Денисов

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 778. Оп. 2. Ед. хр. 128. Л. 3–8.

19

В.И. Денисов – Ф.Ф. Комиссаржевскому

[Июль–август 1907 г.]

[*Без начала.*]

Непосредственно вытекая одно из другого, выливается идея марки; шлю на Ваше усмотрение, если это не пройдет – можно в этом направлении двигаться дальше. Я думаю, что для плакатного украшения коричневый с белым будет красиво сочетаться. Посылаю Вам, дорогой Федор Федорович, предварительный образец марки. Ответ на посланные марки не получил. Видимо, придется на месте переговорить.

До скорого свидания. Жму крепко руку.

Ваш Денисов

«Идея марки Север»⁸⁶.



Автограф.

РГАЛИ. Ф. 778. Оп. 2. Ед. хр. 128. Л. 9.

20

Н.Н. Сапунов – Ф.Ф. Комиссаржевскому

15 августа [1907 г.⁸⁷]

Сухум

Здравствуйте, дорогой мой Федор Федорович. Как Вы поживаете, что поделываете? Весной я писал Вам из Москвы, но ответа от Вас не получил, – я склонен думать, что Вы за что-нибудь сердиты на меня, хотя решительно не могу догадаться, за что собственно, быть может, Вы уже не были в то время в Петербурге и письмо мое не застало Вас?

Я часто вспоминаю Вас и дорожу нашими хорошими отношениями, вспоминаю прошлый зимний сезон, когда нам приходилось вместе работать в Вашем театре, который мне очень дорог и близок. Как поживает Всеволод Эмильевич? Мне бы очень хотелось видеть Вас обоих; – ведь мы все очень сходились в наших исканиях в искусстве и во многом, друг друга понимали, а это бывает не часто; словом, я ценю Вас обоих огромно и обоих люблю как друзей и был бы очень рад, если бы нам пришлось снова встретиться, чтобы вместе работать на сцене, – изобретать, фантазировать...

Мне не хочется быть навязчивым, но если бы Вы предложили мне написать декорации для Вашей сцены, я бы с радостью согласился⁸⁸. Думаю, что Вы меня поймете в данном случае.

Будьте любезны, передайте мой сердечный привет и нижайший поклон Вере Федоровне. Правда ли, что у Вас налаживается клуб при театре? Это отрадно. Как поживают «друзья театра»⁸⁹: Блок, Кузмин, Городецкий etc., надеюсь, в добром здравии и в хорошем расположении духа? Живы ли еще «враги театра»: Юшкевич⁹⁰, Ярцев⁹¹ и прочие псы?

До свиданья. Надеюсь скоро получить ответ.

Жму Вашу руку и желаю Вам того же, что и себе желаю.

Н. Сапунов

P.S. Пишу Вам под открытым небом в турецкой кофейне, пошел дождь и продолжать более не могу.

Адрес: Сухум-Калле. Кутаисской губернии. Дача «Орион» Шаншиевых. Н.Н. Сапунову.

Автограф.
РГАЛИ. Ф. 778. Оп. 2. Ед. хр. 158. Л. 2–5.

21

Н.Н. Сапунов – Ф.Ф. Комиссаржевскому

20 сентября [1907 г.]

Сухум

Дорогой Федор Федорович, я необыкновенно был обрадован получением Вашего письма, которое пропутешествовало сначала сюда, затем в Батум, оттуда на Афон и, наконец, обратно в Сухум; дело в том, что я тоже все время разъезжал и теперь вернулся обратно и пробуду здесь неопределенное время, буду сидеть и ждать Вашего письма, если буду нужен Вам, то напишите поскорее или телеграфируйте, чтобы я мог уехать отсюда пораньше, потому что обыкновенно письмо идет сюда 6 дней из Петербурга. Как Вас встретила Москва?⁹² В одной газете, какой именно не помню, я читал одну довольно-таки порядочную рецензию⁹³. Будьте добры, дорогой мой Федор Федорович, черкните мне об этом, меня это крайне интересует.

Вообще напишите о Вашем театре и о наших общих художественных интересах, о том, чем Вы увлекаетесь в данное время и что Вас волнует. Я же ничего интересного сообщить Вам не могу, ибо живу я в стране Азиатской и некультурной и единственно, что меня здесь привлекает, это интерес красочный.

Очень соскучился; не видал Вас столько времени, и меня огорчает то, что Вы меня забыли.

Сижу, читая сказки и были,

Смотрю в старых книжках умерших портреты,

Говорят в старых книжках умерших портреты:

«Тебя забыли, тебя забыли»...⁹⁴

Видите ли Кузмина, как он поживает? Напишите, что готовите интересного в этом сезоне. Я буду очень, очень рад получить от Вас какое-нибудь известие. Приветствую Веру Федоровну – меня безумно влечет Ваш театр. Мейерхольду тоже, будьте добры, передайте привет от меня.

От души желаю Вам всяких благ.

Искренне любящий Вас

Н. Сапунов

P.S. Адрес все тот же: Сухум Кутаисской губернии. Дача «Орион» Шаншиевых.

Автограф.
РГАЛИ. Ф. 778. Оп. 2. Ед. хр. 158. Л. 6–9.

КОММЕНТАРИИ

Вступительная статья

- 1 *Сапунов Николай Николаевич* (1880–1912) – живописец, театральный художник. Один из самых значительных живописцев русского символизма и объединения «Голубая роза». Учился в Училище живописи, ваяния и зодчества в Москве (МУЖВЗ; 1893–1904) у И.И. Левитана, В.А. Серова и К.А. Коровина, затем в Академии художеств (1904–1911) у А.А. Киселева. Участвовал в выставках «Мира искусства», Союза русских художников, салона «Золотое руно». Первые театральные декорации Сапунов сделал для спектаклей МУЖВЗ. Работал помощником В.А. Симова в Художественном театре, но вскоре покинул мастерскую в Камергерском, т.к., по мнению Симова, слишком творчески подходил к воплощению на холсте чужого эскиза. Смелый колористический дар своего ученика по достоинству оценил его педагог в МУЖВЗ Коровин, привлечший Сапунова к написанию декораций в Большом театре. Он же познакомил его с С.И. Мамонтовым, доверившим молодому художнику оформить оперы «Орфей» К.В. Глюка, «Гензель и Гретель» Э. Гумпердинка и «Каморра» Э. Эспозито (сезон 1902/1903) в своей оперной антрепризе в театре «Эрмитаж». Встреча с Мейерхольдом стала важнейшим этапом в жизни и творчестве художника. С этого времени темы «театра – мира» и «мира театра» станут одними из главных в его творчестве. Работа, начатая в Студии на Поварской совместно с Судейкиным, над декорациями к «Смерти Тентажиля» М. Метерлинка наметила стилиевые особенности подхода к разрешению декорационного образа спектакля, которые Сапунов воплотил уже в петербургском Драматическом театре на Офицерской в «Гедде Габлер» (премьера – 10 ноября 1906 г.) и «Балаганчике» (премьера – 30 декабря 1906 г.). Позже он продолжит разрабатывать эту стилистику в «Доме интермедий» в декорациях и костюмах к «Шарфу Коломбины» и «Голландке Лизе» (1910).
- 2 *Милиоти* (в некоторых источниках *Милиотти*) *Василий Дмитриевич* (1875–1943) – художник, иллюстратор. Эскизы костюмов к спектаклю «Гедда Габлер» – единственная театральная работа художника. Систематического художественного образования не получил, занимался живописью под руководством старшего брата Николая Дмитриевича Милиоти (который окончил МУЖВЗ, учился в Париже у П.-П. Лорана, Б. Констана и М. Уистлера). В 1899 г. поступил на юридический факультет Московского университета, затем перевелся на историко-филологический. С 1905 г. принимает участие в выставках Московского товарищества художников, «Мир искусства» (СПб., февраль–март 1906 г.), «Голубая роза» (Москва, март–апрель 1907 г.) и др. В 1907–1909 гг. как график сотрудничает с журналами «Весы» и «Золотое руно». В последнем издании публиковал критические статьи и обзоры, вступил в острую полемику с И.Э. Грабарем по поводу его оценки творчества художников группы «Голубая роза». В 1909 г. переехал в провинцию, где работал следователем по уголовным делам до февраля 1917 г. В этот период художественной деятельностью не занимался. По возвращении в Москву работал в Наркомпросе, состоял членом Комиссии по закупке картин для музейного фонда Москвы. Продолжил творческую деятельность – в течение десяти лет регулярно выставлял свои миниатюрные живописные картины на московских выставках, один из основателей и членов группы «22» (22 художников). С 1927 г. и до конца жизни Милиоти не принимал участия в выставках, хотя продолжал создавать картины, в основном на сказочные и литературные сюжеты. На протяжении всего творческого пути художник остался верен

своей манере и выразительным средствам, характерным для русского символизма. Со временем мерцающие, перламутровые тона ранних работ сменились насыщенными, напряженными, звучными цветами. Образы героев оставались загадочно-таинственными плодами грезы художника.

- 3 *Коленда Виктор Константинович* (1872–1945) – график, театральный художник. Окончил медицинский факультет Московского университета. Занимался живописью у К.А. Коровина и В.А. Серова до 1899 г. и в Париже у Ж.-П. Лоранса (1901). Выставляться начал с 1897 г. – XVII периодическая выставка картин Московского общества любителей художеств. Как театральный художник дебютировал в Нижегородском городском театре (антреприза Д.И. Басманова). С 1904 по 1907 г. работал в качестве художника-декоратора в Драматическом театре В.Ф. Комиссаржевской в Пассаже: «Дачники» М. Горького (премьера – 10 ноября 1904 г.), «Авдотьяна жизнь» С.А. Найденова (премьера – 25 ноября 1904 г.), «Чайка» А.П. Чехова (премьера – 1 сентября 1905 г.), «Дети солнца» (премьера – 12 октября 1905 г.) М. Горького. Как врач запаса был призван в армию, демобилизован в июне 1906-го. Вернулся к работе в сезон 1906/1907 гг. В Театре на Офицерской оформил «В городе» С.С. Юшкевича (режиссер Вс.Э. Мейерхольд, сорежиссер П.М. Ярцев, премьера – 13 ноября 1906 г.); «Чудо святого Антония» М. Метерлинка (режиссер Вс.Э. Мейерхольд, премьера – 30 декабря 1906 г.); «Жизнь Человека» Л.Н. Андреева (режиссер Вс.Э. Мейерхольд; декорации и бутафория по планам и указаниям Мейерхольда, премьера – 22 февраля 1907 г.). Оформлял спектакли в Малом театре (1907), театре Соловцова (Киев, 1910), Драматическом театре Ф.А. Корша (1913) и в московском Введенском народном доме (1913). В 1912 г. в лондонском театре Kingsway оформил и поставил как сорежиссер пьесу М. Беринга «Двойная игра». Последней театральной работой стал спектакль «Свадьба Кречинского» в Малом театре (1926, режиссер Л.И. Ланской).

После революции много лет работал над серией городских пейзажей Москвы, часть из них была издана в виде наборов открыток. Участвовал в выставках группы «22» (Группа 22 художников), Объединения художников-реалистов и «Искусство – социалистическому строительству» (Объединение работников изобразительных искусств) и др. Преподавал живопись во Всесоюзной академии архитектуры (профессор). Написал воспоминания «Моя работа как художника в театре В.Ф. Комиссаржевской» (публ. В.П. Нечаева, предисл. Е. Струтинской, примеч. Н. Панфиловой, Е. Струтинской, О. Фельдмана // Театр. 1994. № 7–8. С. 99–114).

- 4 *Денисов Василий Иванович* (1862–1922) – музыкант, живописец, театральный художник. Получил музыкальное образование в Варшавском музыкальном институте по классу валторны, который окончил в 1880 г. Работал в оркестрах частной оперы С.И. Мамонтова и Русского драматического театра Ф.А. Корша. С 1895 г. начал самостоятельно заниматься живописью, затем в 1897–1898 гг. учился в частной мастерской К.А. Коровина, с 1899 по 1900 г. в художественной студии Е.Н. Званцевой у К.А. Коровина, В.А. Серова и Н.П. Ульянова. Принимал участие в выставках Московского общества любителей художеств, Московского товарищества художников, «Мира искусства» и др. Персональные выставки прошли в Москве (1912 и 1916) и Петербурге (1915). Был близок к кругу символистов «Голубой розы», его участие в выставке группы предполагалось, но не состоялось по неизвестным причинам. Работал с Мейерхольдом в Студии на Поварской, затем в Театре на Офицерской, где оформил четыре спектакля: «Вечная сказка» (премьера – 4 декабря 1906 г.), «Комедия любви» (второй вариант, премьера – 22 января 1907 г.),

«Пробуждение весны» (преьера – 15 сентября 1907 г.), «Пелеас и Мелисанда» (преьера – 10 октября 1907 г.); для гастрольной поездки в Москву в августе–сентябре 1907 г. работал над новыми декорациями к «Сестре Беатрисе», однако нет подтверждений, что спектакль шел в новом оформлении. Работал в московском Введенском народном доме (1906), Опере Зимина, петербургском Театре музыкальной драмы (1913). После революции делал эскизы плакатов, панно для торжественных собраний и съездов в Большом театре, совместно с С.Т. Коненковым оформил театрализованное действо – цирковую скульптурную сюиту «Самсон победитель» в Цирке А. Саломанского. Занимался книжной графикой.

- 5 *Бакст (Розенберг) Лев (Леон) Самойлович* (1866–1924) – живописец, график, художник театра, работал в области прикладного искусства, создавал оформление интерьеров, рисунки тканей, модели женских платьев. Вольнослушателем посещал Академию художеств с 1893 по 1897 г. В 1890 г. знакомится с А.Н. Бенуа и сблизается с членами его кружка: К.А. Сомовым, Д.В. Философовым и С.П. Дягилевым. В 1898 г. входит в число организаторов группы «Мир искусства». С 1891 по 1899 г. предпринял несколько поездок в Париж, где занимался у Ж.-Л. Жерома, в академии Р. Жульена и у финского живописца А. Эдельфельда. С 1891 г. выставляет графические и живописные работы. В 1902 г. дебютировал в театре, оформляя для Эрмитажного театра пантомиму М.И. Петипа «Сердце маркизы» и балет И. Бейера «Фея кукол» (1903, перенесен на сцену Мариинского театра). Исполнил декорации и костюмы для спектаклей Александринского театра: «Ипполит» Еврипида (1902) и «Эдип в Колоне» Софокла (1904). Для труппы Иды Рубинштейн создал оформление спектаклей «Антигона» Софокла (1904) и «Саломея» О. Уайльда (1908), «Мученичество святого Себастьяна» К. Дебюсси (1911), «Пизанелла» Д'Аннунцио (1913) и «Елена Спартанская» Д. де Северака (1913). С 1909 г. сотрудничал с антрепризой Дягилева, в 1911 г. стал ее художественным директором, оформил балеты: «Клеопатра» (муз. А. Аренского, С. Танеева, Н. Римского-Корсакова, А. Глазунова, 1909), «Шехеразада» Н. Римского-Корсакова и «Жар-птица» И. Стравинского (1910), «Призрак розы» К.М. Вебера и «Нарцисс» Н. Черепнина (1911), «Тамара» М. Балакирева, «Дафнис и Хлоя» М. Равеля и «Синий бог» Р. Гана (1912), «Послеполуденный отдых фавна» К. Дебюсси (1912) и др. Для труппы Анны Павловой оформил балет «Восточная фантазия» М. Мусоргского (1913) и др.
- 6 *Сомов Константин Андреевич* (1869–1939) – художник, график, иллюстратор, фарфорист. После окончания гимназии К.И. Мая поступил в Академию художеств, учился у К.Б. Венига, В.П. Верещагина, П.П. Чистякова, с 1894 г. – у И.Е. Репина. В 1897 г. под влиянием Бенуа ушел из Академии. В 1897–1898 гг. вместе с Бенуа и Лансере в Париже посещал академию Ф. Коларосси. Входил в состав «кружка самообразования», ставшего ядром группы «Мир искусства» (1898–1904), а затем с 1910 г. объединения «Мир искусства». Создал серию портретов современников, людей искусства Серебряного века, был одной из центральных фигур «Мира искусства». Участвовал во всех выставках объединения, а также Союза русских художников, «36 художников» и др. После революции экспонировал свои работы в Петрограде и Москве – на выставках Союза деятелей искусств и в Обществе поощрения художников. В декабре 1923 г. уехал в США с выставкой «Русское искусство» и на родину не вернулся. В 1925 г. переехал в Париж. Во Франции рисовал галантные сцены из жизни XVIII века, исполнил серию акварелей, посвященную русскому балету, писал пейзажи и натюрморты. Сотрудничал

- с издательством «Трианон», для которого выполнил иллюстрации к книгам «Манон Леско» Прево, «Дафнис и Хлоя» Лонга, «Опасные связи» Шодерло де Лакло и др.
- 7 *Якунчикова (Мамонтова) Мария Федоровна* (1863–1952) – художник, работала в области декоративно-прикладного искусства. Племянница купца и мецената Саввы Ивановича Мамонтова. Под влиянием художественных идей мамонтовского кружка и В.Д. Поленова (сестра ее мужа, Владимира Васильевича Якунчикова, Наталья Васильевна Якунчикова, 1858–1931, стала в 1882 г. женой В.Д. Поленова) М.Ф. Якунчикова приняла активное участие в возрождении художественно-кустарных промыслов. В 1890 г. совместно с Елизаветой Григорьевной Мамонтовой (женой С.И. Мамонтова) открыла в Москве, на Петровке, магазин, где принимались заказы на создание художественно-кустарных изделий: вышивок, кружев и тканых изделий. В следующем году организовала швейную и вышивальную мастерскую, где по ее образцам создавались вышивки и кружева для одежды и интерьера: скатерти, гардины, ламбрекены и др. О некоторых из таких мастерских см.: *Сэлмонд В.* Мастерские по изготовлению вышивки в селе Соломенки // Символизм как художественное направление: взгляд из XXI века: Сб. статей / Отв. ред. Н.А. Хренов, И.Е. Светлов. М.: ГИИ, 2013. С. 294–306. В 1900 г. на Всемирной выставке в Париже Якунчикова награждена орденом «Пальм Академик» (L'Ordre des Palmes académiques). В 1923 г. она совместно с Н.Я. Давыдовой начинает частично восстанавливать уничтоженные революцией художественно-кустарные промыслы. Незадолго до отъезда в эмиграцию (1928) Якунчикова основала в Тарусе артель вышивальщиц.
- 8 *Давыдова Наталья Яковлевна* (1873–1926) – художник, работала в области декоративно-прикладного искусства, музейный деятель. Училась в МУЖВЗ. Как и М.Ф. Якунчикова, входила в абрамцевскую группу художников, объединившихся вокруг семей Поленовых и Мамонтовых, стремившихся возродить народные ремесла, почти утраченные к концу XIX в. Организовала в Абрамцево столярную мастерскую, делала эскизы для изделий; популяризировала народные кустарные промыслы. Участница группы «Мир искусства», выставлялась в мюнхенском объединении «Фаланга» (1901–1904). С 1917 по 1921 г. работала в Кустарном музее в Леонтьевском переулке в Москве. Участвовала в организации Тарусской артели вышивальщиц и мастерской вышивки в селе Соломенки Тамбовской губернии, создавала эскизы для вышивок, ковров, портьер. Служила в Мосэкусте (Московская контора по экспорту кустарных изделий). Принимала участие в формировании экспозиции кустарного отдела СССР на Всемирной выставке декоративного искусства и художественной промышленности в Париже 1925 г., удостоенного высшей награды в своем разделе.
- 9 О работе художников в Драматическом театре В.Ф. Комиссаржевской см.: *Евреинов Н.Н.* Художники в театре Комиссаржевской // Алконост. Кн. 1. Памяти Веры Федоровны Комиссаржевской СПб.: Изд-е Передвижного театра П.П. Гайдебурова и Н.Ф. Скарской, 1911. С. 122–138; *Михайлова А.* Всеволод Мейерхольд и художники // Мейерхольд и художники / Сост. А.А. Михайлова и Л.М. Данилова. М.: Галарт, 1995. С. 9–48; *Титова Г.* Мейерхольд и Комиссаржевская: Модерн на пути к условному театру. СПб.: СПАГТИ, 2006. С. 175.
- 10 Позже Комиссаржевский вспоминал: «В течение первых двух сезонов театра Веры Федоровны я был далек от внутренней его жизни, участвовал в ней только косвенно – в разговорах с Верой Федоровной. Я бывал за кулисами, был в зрительном зале, но механизм театра был мне чужд. Мое фактическое участие в нем ограничивалось паем»

(см.: *Комиссаржевский Ф.* Драматический театр В.Ф. Комиссаржевской в Санкт-Петербурге и его гастрольные спектакли в Москве 1904–1908 гг. // Сборник памяти В.Ф. Комиссаржевской / Под ред. Евт.П. Карпова. СПб., 1911. С. 155). Но когда идея реформировать театр стала приобретать зримые контуры, молодой амбициозный архитектор (без диплома) с увлечением погрузился в новую для себя сферу. Общение с Мейерхольдом и художниками в работе над спектаклями стало для него уникальной школой и единственным театральным образованием, позволившим ему через год выпустить свой первый спектакль. Выучку он проходил у самых дерзких творцов нового театра XX в. Подробные сведения о творческом пути см.: «Канва судьбы»: Ф.Ф. Комиссаржевский. Автобиография / Публ., вступит. статья и коммент. М.В. Хализевой // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX в. / Ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Индрик, 2014. Вып. 5. С. 792–820).

- 11 *Иорданский Н.И.* Индивидуализм на сцене // Современный мир. 1907. № 1. С. 55. Цит. по: *Рудницкий К.* Театр на Офицерской // Творческое наследие В.Э. Мейерхольда / Ред.-сост. А.Д. Вендровская, А.В. Февральский. М.: ВТО, 1978. С. 232.
- 12 *Брюсов Валерий Яковлевич* (1873–1924) – поэт, прозаик, драматург, переводчик, литературовед и критик. Один из основоположников русского символизма. Был привлечен К.С. Станиславским к работе в Студии на Поварской (1905); стал одним из инициаторов создания театра «Факелы»; перевел для театра Комиссаржевской «Пелеаса и Мелисанду» Метерлинка, принимал участие в литературных вечерах театра.
- 13 *Мандельштам О.* Шум времени. СПб.: Азбука, 1999. С. 63.
- 14 Цит. по: *Рыбакова Ю.П.* Комиссаржевская: Летопись жизни и творчества. СПб.: РИИИ, 1994. С. 348.
- 15 В письме К.В. Бравичу Комиссаржевская признается: «Пока скажу только одно, что беседа наша (я, Мейерхольд и П.М. Ярцев) произвела на меня самое отрадное впечатление. В первый раз со времени существования нашего театра я не чувствую себя, думая о деле (да в сущности и вообще, потому что кроме дела у меня ничего нет), рыбой на песке. Это ощущение родилось в вечер генеральной репетиции “Уриель Акосты” и, не осознанное мной, жило в тайнике моей души, мешая душе не только творить, но даже дышать, как ей надо, чтобы жить» (Из писем В.Ф. Комиссаржевской / Собр. К. Бравич // Сборник памяти В.Ф. Комиссаржевской. С. 143–144).

10 февраля Комиссаржевская пишет Мейерхольду письмо, приглашая его вступить в труппу Драматического театра, 17 февраля он дает согласие и вскоре телеграммой из Тифлиса весной 1906 г. оговаривает сроки: «К услугам вашим с 1 августа...» (см.: *Мейерхольд В.Э.* Переписка. 1896–1939 / Сост. В.П. Коршунова, М.М. Ситковецкая. М.: Искусство, 1976. С. 62). Вс.Э. Мейерхольд проработал в Театре на Офицерской меньше полутора сезонов, с августа 1906 по 9 ноября 1907 г.

- 16 Мейерхольд воспринял приглашение Комиссаржевской не слишком восторженно. В его письме жене от 2 марта 1906 г. читаем: «В прошлом письме мне хотелось сказать несколько соображений по поводу театра Комиссаржевской. Я с тобой согласен совершенно, что театр этот не то, не то, и что мне придется тратить много сил, волноваться, и результатов все-таки достичь нельзя. Все это так, но, повторяю, поступаю туда только ради того, чтобы докончить начатое в Питере, чтобы то, что сделано уже, не пропало даром. Я говорю о “факельном” движении, о Дягилеве и т. д. Вижу, что пробуду у Комиссаржевской до поста и только. Не могу же я отказаться от возможности жить

- в Петербурге и закончить начатое и предпочесть провинцию, которая неподвижна?» (Мейерхольд В.Э. Переписка. С. 72). Факельное движение – проект мистического театра «Факелы», задуманный Вячеславом Ивановым и его соратниками; они надеялись привлечь Мейерхольда к участию в проекте (см.: Волков Н.Д. Мейерхольд: В 2 т. Т. 1: 1874–1908. М.; Л.: Academia, 1929. С. 218–219).
- 17 Первые два сезона (1904/1905 и 1905/1906 гг.) Драматического театра Комиссаржевской в помещении театра «Пассаж» на Итальянской улице прошли с убытками. Отчасти из-за ослабивших интерес публики к театру военных (Русско-японская война) и революционных событий, но также, не в последнюю очередь, из-за отсутствия четкой репертуарной политики и недостатка административного опыта. Дефицит более 25 тыс. руб. и высокая арендная плата в театре «Пассаж», 48 тысяч за сезон, вынудили В.Ф. Комиссаржевскую согласиться на предложение пайщиков найти менее дорогостоящее помещение. Выбор остановили на театре В.А. Неметти на Офицерской улице. В конце января 1906 г. Комиссаржевская и пайщики театра выясняют условия договора на аренду здания театра Неметти и стоимость его ремонта с реконструкцией зала, фойе и гримуборных. Необходимо срочно решить – возобновить ли договор с театром «Пассаж» или рискнуть перестроить театр Неметти. 25 января архитектор А.О. Бернардацци сообщил Ф.Ф. Комиссаржевскому, что приступил к обмеру помещений, на следующий день предполагает его завершить и через три дня ознакомить Дирекцию театра с приблизительной сметой на ремонт, и уточнил минимальную сумму, без которой нельзя начинать реконструкции: 25–30 тыс. рублей. В феврале 1906 г. Комиссаржевская арендовала театр. Условия казались выгодными: 38 тысяч за сезон с включением платы за реконструкцию. «Администрация “Драматического театра” утвердила смету архитектора, согласно которой ремонт должен был стоить пятьдесят тысяч; платеж этих денег, по условию с подрядчиками, раскладывался на пять лет, т. е. на срок аренды театра...» (Комиссаржевский Ф. Драматический театр В.Ф. Комиссаржевской: Сезоны 1906–1907, 1907–1908 // Сборник памяти В.Ф. Комиссаржевской. С. 217). К назначенному на август 1906 г. сроку строительные работы не были завершены. По свидетельству Комиссаржевского, зрительный зал и актерские гримуборные лежали в руинах. Работы приостановили за отсутствием средств. Утвержденная смета была превышена подрядчиками, перестройка в итоге обошлась в 70 тысяч.
- 18 Гастроли театра Комиссаржевской прошли в городах Рига, Либава, Ковно, Вильна, Смоленск, Витебск, Могилев.
- 19 Репетиции «Гедды Габлер» ведутся по утрам. 17 сентября из Смоленска Мейерхольд пишет жене: «Сегодня, собственно, была только первая разметочная репетиция. То есть не первая, но вместе с тем первая. Был разбит общий план еще в Ковно, но потом шел ряд репетиций за столом. Сегодня в поисках за строгой формой явились новые планы, и я в течение трех часов устанавливал только один первый акт. Так установить надо всю пьесу» (Волков Н.Д. Мейерхольд. Т. 1. С. 259).
- 20 Бернардацци Александр Осипович (Иосифович) (1831–1907) – архитектор, член Общества гражданских инженеров и Петербургского общества архитекторов. Работал в Новороссии, Киеве, Одессе, Петербурге.
- 21 Кузмин Михаил Александрович (1872–1936) – поэт, прозаик, композитор, критик.
- 22 Кузмин М. Воспоминания о Сапунове // Н. Сапунов: Стихи, воспоминания, характеристики. М.: Н.Н. Карышев, 1916. С. 46.

- 23 Вызывной занавес после окончания каждого акта опускали и, если публика вызывала актеров на поклоны аплодисментами, вновь поднимали.
- 24 *Беляев Юр.* О Комиссаржевской // Мейерхольд в русской театральной критике. 1892–1918 / Сост. и коммент. Н.В. Песочинского, Е.А. Кухты, Н.А. Таршис. М.: АРТ, 1997. С. 77.
- 25 *Рыбакова Ю.П.* В.Ф. Комиссаржевская: Летопись жизни и творчества. С. 332.
- 26 *Комиссаржевский Ф.* Драматический театр В.Ф. Комиссаржевской в Санкт-Петербурге и его гастрольные спектакли в Москве (1904–1906) // Сборник памяти В.Ф. Комиссаржевской. С. 218.
- 27 *Кузмин М.* Избр. произведения. Л.: Худож. лит., 1990. С. 29–30.
- 28 *Беляев Юр.* О Комиссаржевской // Мейерхольд в русской театральной критике. 1892–1918. С. 77. Были и другие мнения. «Недавно мне сообщил свои впечатления провинциал, попавший в театр Комиссаржевской <...>: Я вошел в белый зал. Ни одного украшения, ни одного яркого цветного луча. Холодный голубой свет падает откуда-то сверху. Эта белизна и строгое, сосредоточенное однообразие как бы ревниво ограждало ваше внимание для предстоящих восприятий. Занавес высокий, узкий с какими-то пирамидальными кипарисами, напоминающими свечи у гробниц с развалинами белых замков, с которых как будто падали ручьи слез на печальные толпы томящихся у подножия женщин, нагих детей, тоже печальных, заблудившихся в пространстве... От этого веяло ледяным холодом пустого пространства, описанного у Мильтона в “Потерянном рае”. Меня забила лихорадка. Мне показалось, что я вне мира, что я никогда не увижу солнца. <...> И опять кругом белые стены, холодный свет сверху, черные каймы людей наверху...» (*Ив. Мар.* В театре Комиссаржевской // Санкт-Петербургские ведомости. 1906. № 252. 13 нояб. С. 4).
- 29 В письме Ф.Ф. Комиссаржевского Мейерхольду от 5 июня 1906 г. приписка В.Ф. Комиссаржевской: «Сейчас говорила по телефону с Головиным. Он будет у меня в среду. Не принимайте ничего до второго письма брата моего». В конце письма Комиссаржевский высказал сомнение: «На него (Головина. – Е.С.) плохой, по-моему, расчет: или он не согласится работать, или заломит цену. Поэтому Вам нужно немедленно же написать в Москву своим художникам. Я уезжаю отсюда в пятницу» (Ф.Ф. Комиссаржевский – Вс.Э. Мейерхольду. 5 июня 1906 г. Автограф // НИОР РГБ. Ф. 644. Карт. 2. Ед. хр. 7. Л. 2 об.).
- В следующем письме (от 7 июня) Комиссаржевский пишет Мейерхольду: «Со времени написания моего предыдущего к Вам письма кое-что переменилось, Всеволод Эмильевич. Это кое-что – вопросы относительно писания декораций для “Эдды Габлер”. Головин, адрес которого, кстати сказать, Вы так и не прислали, хотя очень обещали, отнесся к предложению очень сочувственно, но у него есть большая работа в казенных театрах, а именно “Кармен”, и он боится сразу дать свое согласие написание декораций для “Эдды”. Ответ он обещал дать через 1½ недели, т. е. числа 17–18 июня. Он сказал, что если не он сам напишет, то даст эскиз, а напишет молодой художник, который “усвоил мою манеру и которого Вам (т. е. театру) следует культивировать. Он очень способный человек”. Хотя Вы, по-видимому, не любите писать, то все-таки преодолите эту нелюбовь и напишите Головину несколько слов о Ваших планах насчет постановки “Эдды”. Его адрес: Александр Яковлевич Головин, Офицерская 33, кв. 8 (возле нашего театра). Если он окончательно откажет через 1½ недели, то Вам надо поступить так, как я писал в предыдущем письме» (Ф.Ф. Комиссаржевский – Вс.Э. Мейерхольду. Автограф // НИОР РГБ. Ф. 644. Карт. 2. Ед. хр. 7. Л. 3).

- 30 Милиоти вскоре сделает знаменитый рисунок «Голубая роза», эмблему одноименной выставки, открытой в Москве в марте 1907 г.
- 31 О видении Сапуновом декораций к «Гедде» читаем в письме Ф.Ф. Комиссаржевского Мейерхольду, отправленном не позднее 10 сентября: «Толковали мы о ней (монтажке спектакля. – Е.С.) с Сапуновым. Он против каких бы то ни было острых концов, прямых линий в этой пьесе, а потому он предлагает вместо стульев вокруг стола табуретки мягкие, обитые кретон<ом>, которые он распишет под парчу (голубое с золотом) такой формы: стол с восьмигранной доской, покрытый такой же скатертью, на нем днем ваза с цветами, вечером лампа с разными абажурами; перед роялем табурет в таком роде приблизительно, окрашенный белой краской, как и рояль; большое белого дерева кресло, такое для двоих, размеры по Вашим указаниям. Вазу большую я уже заказал: на постаменте белом, как и сама ваза, у постаumenta низкая скамеечка. Он и я – мы абсолютно против бюро, которое даст резкие линии, и получится на сцене что-то вроде кабинета» (Мейерхольд В.Э. Переписка. С. 70).
- 32 Рецензенты восприняли режиссерское решение Мейерхольда как пластический ход Комиссаржевской: «Это Комиссаржевская, распределившая роль Гедды Габлер на серию более или менее красивых барельефов» (Азов Влад. <Ашкинази В.А.> Открытие театра В.Ф. Комиссаржевской: «Гедда Габлер» // Мейерхольд в русской театральной критике. 1892–1918. С. 63).
- 33 *Фельдман О.М.* От составителя // В.Э. Мейерхольд Наследие. Т. 4. С. 2–3. (Готовится к печати).
- 34 *Кузмин М.* Дневник 1905–1907 / Предисл., подгот. текста и коммент. А. Богомолова и С.В. Шумихина. СПб.: Иван Лимбах, 2000. С. 260–261.
- 35 См.: коммент. 28.
- 36 Ф.Ф. Комиссаржевский – В.Э. Мейерхольду. Автограф // НИОР. РГБ. Ф. 644. Оп. 2. Ед. хр. 7. Л. 3.
- 37 *Судейкин Сергей Юрьевич* (1882–1946) – живописец, график, театральный художник. В Театре на Офицерской оформил спектакль «Сестра Беатриса» М. Метерлинка (премьеры – 22 ноября 1906 г.).
- 38 *Коленда В.* Моя работа как художника в театре В.Ф. Комиссаржевской / Публ. В.П. Нечаева, предисл. Е. Струтинской, примеч. Н. Панфиловой, Е. Струтинской, О. Фельдмана // Театр. 1994. № 7–8. С. 103–104.
- 39 *Суренянц Вардкес Акопович* (1860–1921) – армянский живописец, график, театральный художник. В 1876–1879 гг. учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. В 1885 г. окончил Мюнхенскую академию художеств. В МХТ оформил одноактные пьесы М. Метерлинка «Слепые», «Непрошенная», «Там, внутри» 1904 г., новую редакцию «Чайки» (1905; совместно с Н.А. Колупаевым).
- 40 *Ленский (Вервиццотти) Александр Павлович* (1847–1908) – актер, режиссер, педагог, театральный деятель.
- 41 *Бакст Л.* Моя душа открыта: В 2 кн. Кн. 2: Письма / Сост. и коммент. Е. Теркель и А. Чернухина. М.: Искусство – XXI век, 2012. С. 112–113.
- 42 *Кузмин М.* Дневник 1905–1907. С. 303.
- 43 *Добужинский Мстислав Валерианович* (1875–1957) – живописец, график, художник театра, участник объединения «Мир искусства». В Театре на Офицерской оформил «Бесовское действо над неким мужем, а также прение Живота со Смертью» А.М. Ремизова, реж. Ф.Ф. Комиссаржевский (преьера – 4 декабря 1907 г.), «Франческо да Римини» Г. Д’Аннунцио, реж. Н.Н. Евреинов (преьера – 4 сентября 1908 г.).

44 *Бенуа Александр Николаевич* (1870–1960) – художник, историк искусства, художественный критик, сценограф, главный идеолог и основатель объединения «Мир искусства». Оформил в Театре на Офицерской «Праматерь» Ф. Грильпарцера, реж. Ф.Ф. Комиссаржевский и А.Н. Бенуа (преьера – 26 января 1909 г.).

45 *Кузмин М.* Дневник 1905–1907. С. 306–307.

46 В июле 1906 г. Н.П. Ульянов в письме Мейерхольду вспоминает совместную работу в Студии: «Как жалко, что мы не довели нашего дела до конца. В особенности мне жаль “Мелисанду”! Я храню экземпляр из Студии и читаю и рисую в нем. Этим пока исчерпывается все мое современное отношение к театру» (*Мейерхольд В.Э.* Переписка. С. 68). Мейерхольд и Ульянов уславливаются о встрече в августе, однако она не состоялась. До декабря режиссер не сообщал о своих планах поставить «Пелеаса и Мелисанду». В начале декабря переписка возобновляется. Мейерхольд пишет Ульянову: «Когда мы беседовали с тобой по поводу постановки “Пелеаса”, я диктовал тебе “архитектурные” планы картин, то есть схемы рисунков картин, и ты заносил их карандашом в карманный блокнот свой. Ты очень обяжал бы меня, если бы прислал мне по почте, зарисовав карандашом все эти сухие линии на простой лист письма» (Там же. С. 79). 6 декабря Ульянов отвечает: «При всем желании я не могу, однако, исполнить твою просьбу. Так как над “Пелеасом” я много работал и продолжаю работать до сих пор, то от прошлогодних замыслов, в сущности, ничего не осталось. Рисованные мною тогда наброски сами по себе ничего не представляют, в особенности без собранного материала к ним. Я совершенно не могу в сложившемся процессе этой работы выделить в настоящее время то немногое, что ты называешь “архитектурными планами картин”. “Пелеаса” я делаю для своих целей, и все, продуманное мной в этом отношении, я применяю в своих работах» (Там же. С. 80). По всей видимости, Мейерхольд все же не оставил мысли привлечь Ульянова к работе над спектаклем. 20 декабря Денисов сообщает Мейерхольду из Москвы: «Получил от Вас письмо, я переговорил с Н.П. Ульяновым. Ничего определенного относительно работ он сказать не мог и обещал Вам написать свои соображения. Я, со своей стороны, с большим удовольствием готов работать с Вами; и был бы очень рад, если б мог участвовать самостоятельно во всей работе. Намеченная Вами пьеса (“Пелеас и Мелисанда”. – *Е.С.*) и те задачи, которые Вы хотели бы в ней разрешить, мне кажутся такими подходящими к характеру моих произведений, и я думаю, что имеющийся у меня материал тонов и мои замыслы дать фоны для игры артистов, при нашей с Вами обработке, найдут свое воплощение в декорациях к Метерлинку» (Из писем художников В.Э. Мейерхольду / Публ. и примеч. В. Коршуновой, Н. Панфиловой, О. Фельдмана // Театр. 1994. № 7–8. С. 120).

21 декабря Ульянов ответил на письмо Мейерхольда: «Получил твое второе письмо. Жаль, что раньше ты ничего не писал. Около августа ты обещал переговорить со мной, и тогда я думал узнать то, что сообщил мне только теперь. <...> “Пелеаса” я очень люблю и предполагал, что наша совместная работа на нем не кончится. Если бы мне предстоял выбор, то я предпочел бы ее всем пьесам, написанным до сих пор; однако постановку ее я считаю в интересах самой же работы и единства стиля возможной только при участии – как бы это ни показалось странным – одного художника. Если допустимы какие-либо разногласия и несходства художников в других пьесах, то в этой, наиболее тонкой и субъективной – им не может быть места.

Я говорю все это, не имея в виду затронуть кого бы то ни было. Мои наблюдения над современной работой нескольких художников в одной пьесе приводят меня к этим

выводам. Если твой выбор остановился на двух художниках для “Пелеаса”, тебе остается избрать только одного. Так как В.И. Денисов тобою уже уведомлен, то, очевидно, он и должен взяться исполнить пьесу уже не частями, а всю целиком» (Там же).

Независимо от того, как сложились творческие отношения с Ульяновым, интерес представляет упоминание «архитектурных планов картин», намеченных Мейерхольдом для постановки «Пелеаса и Мелисанды» в Студии на Поварской. Позже в «Примечаниях к списку режиссерских работ» режиссер укажет: «Живопись и фигура актера в одном плане (“Пелеас и Мелисанда”)» (*Мейерхольд В.Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. Ч. I. 1891–1917 / Сост., ред. текстов и коммент. А.В. Февральского. М.: Искусство, 1968. С. 252).

- 47 *Сологуб (Тетерников) Федор Кузьмич* (1863–1927) – поэт-символист, писатель, драматург, публицист.
- 48 *Волков Н.Д.* Мейерхольд, Т. I. С. 305.
- 49 *Зонов Аркадий Павлович* (1875–1922) – актер и режиссер. В 1899 г. окончил Московское филармоническое училище, курс Вл.И. Немировича-Данченко. Участвовал в массовых сценах спектаклей МХТ. С 1902 г. работал как режиссер в труппе А.С. Кошерева и Вс.Э. Мейерхольда, затем с Мейерхольдом в Товариществе новой драмы. С 1907 по 1908 г. – режиссер Театра на Офицерской. Сопровождал В.Ф. Комиссаржевскую в ее последней гастрольной поездке, затем работал в Передвижном театре П.П. Гайдебурова и Н.Ф. Скарской, позже, с 1914 г., – в Москве, в театре имени В.Ф. Комиссаржевской и др. театрах.
- 50 *Волков Н.Д.* Мейерхольд, Т. I. С. 33.
- 51 Беспрецедентное для тех времен расторжение отношений с режиссером до окончания сезона вынудило Мейерхольда обратиться в третейский суд, решивший дело не в его пользу.

1

- 52 *...занавеса по рисунку Бакста.* – Речь идет о заказе на изготовление порталного занавеса для перестроенного Театра на Офицерской. Заказать вышивку этого орнамента Комиссаржевский предполагал в мастерских Якунчиковой. Зеркало сцены составляло 6,80 м на 11,60 м, такого же размера и порталный занавес. При таких размерах вышивка по всему полю, а не по нижнему краю занавеса, представляла огромную трудность для выполнения. Исполнить в краткий срок столь сложную и объемную работу оказалось невозможно.
- 53 В *Магазине Русских работ* на Петровке, открытом в 1890 г. Е.Г. Мамонтовой и М.Ф. Якунчиковой, продавались изделия художественных промыслов, в том числе абрамцевских мастерских.

2

- 54 Коленда познакомился с Мейерхольдом в феврале 1906 г. в Нижнем Новгороде, где проходил военную переподготовку как врач запаса.
- 55 Коленда по совету Комиссаржевского вступил с Мейерхольдом в переписку.
- 56 *Арбатов (Архипов) Николай Николаевич* (1869–1926) – режиссер и педагог. В сезон 1905/1906 г. работал в Драматическом театре В.Ф. Комиссаржевской в «Пассаже». Должен был продолжить работу и в следующем сезоне, однако Комиссаржевская 9 ноября 1906 г. сообщила Арбатову о разрыве контракта, т.к. их «художественные взгляды оказались диаметрально противоположными» (цит. по: *Рыбакова Ю.П.* В.Ф. Комиссаржевская: Летопись жизни и творчества. С. 336).

3

- 57 Смутность планов и нечеткая организация подготовки предстоящего сезона заставляют художника обращаться с повторными вопросами к Комиссаржевскому и Мейерхольду. См.: Письмо В.К. Коленды Вс.Э. Мейерхольду от 23 июня 1906 г. // Театр. 1994. № 7–8. С. 113.
- 58 *Жегин* – неуст. лицо.

5

- 59 Сапунов полностью исключил из оформления спектакля черный и все темные цвета. Ибсен лишь раз упоминает цвет платья Гедды в ремарке IV действия: «Гедда в черном платье бродит по темной гостиной...» (*Ибсен Г.* Собр. соч.: В 4 т. М.: Искусство, 1958. Т. 4. С. 174). Милиоти и Сапунов пренебрегли этим указанием. Для всех костюмов Гедды использовали различные оттенки бирюзового цвета.

6

- 60 Датируется по содержанию письма.
- 61 *...ценность обивки...* – Можно предположить, что по эскизу Бакста для театра делалась мебель и подбиралась обивка для нее.
- 62 *Бакст <...> цена очень уж высока на сукно.* – Бакст, по-видимому, дал Давыдовой разъяснения к заданию в письме.
- 63 *...наши переговоры кончились ничем...* – Судя по замечанию Давыдовой, переговоры о подготовке материалов к обивке мебели уже шли в конце мая или в июне 1906 г., но по какой-то причине заказ не был принят в работу.
- 64 *...вещь, столь мало приспособленную для вышивки.* – После того как Давыдова, ознакомившись с заданием Бакста, сочла его невыполнимым, орнамент нанесли на холст клеевыми красками с помощью трафарета в декорационной мастерской театра. Занавес «Элизиум» хранится в Государственном Русском музее.

7

- 65 Скорее всего, имеются в виду эскизы костюмов для «Гедды Габлер», других работ Милиоти для театра Комиссаржевской не выполнял.
- 66 Срок сдачи эскизов и дата премьеры «Гедды Габлер» к моменту отправления письма не были определены из-за продолжавшегося ремонта театра.
- 67 Милиоти интересовала дата возвращения В.Ф. Комиссаржевской из гастрольной поездки, поскольку художник считал необходимым приехать в Петербург и обсудить с исполнительницей главной роли силуэты ее костюмов.
- 68 *Синель*, или шинил, – плотная ворсовая ткань со сложным жаккардовым рисунком плетения, мягкая и бархатистая, может состоять из разноцветных переплетенных нитей.
- 69 Речь идет о костюме Юлианы Тесман для IV акта, в котором она появляется в доме Гедды после смерти сестры.

8

- 70 13 сентября строительные работы в Театре на Офицерской еще продолжались. Декорационные мастерские располагались, как правило, над потолками зрительного зала и части сцены, изредка надстраивалось чердачное помещение здания. Настойчивая просьба убрать козырьки над окнами мастерской, препятствующие проникновению дневного света в помещение, объясняется необходимостью максимальной освещенности зала для исполнения декораций. Художник полагал, что писать декорации необходимо при дневном свете. А.Я. Головин придерживался другой точки зрения, он считал, что эскизы лучше писать при дневном свете, а декорации при электрическом – при котором зрители увидят их на сцене.

- 71 Премьера спектакля «*Трагедия любви*» Г. Гейборга, режиссер В.Э. Мейерхольд, состоялась 8 января 1907 г.
- 72 Заказанные В.Я. Суренянцу эскизы к «Трагедии любви» дирекции театра не понравились. На приглашение другого художника времени уже не оставалось. Тогда был найден компромиссный вариант. Сапунова попросили написать новые декорации к 1 и 2 актам и исполнить декорации к 3 и 4 актам по эскизам Суренянца. Задание Сапунов исполнил, однако в программе спектакля как один из авторов оформления упомянут не был. В ней значилось: «Декорации 3-го и 4-го действий В.Я. Суренянц» (Программа премьерного спектакля 8 января 1907 г. «Трагедия любви» Г. Гейборга // РГАЛИ. Ф. 778. Оп. 2. Ед. хр. 66. Л. 13). Сапунов имел внушительный исполнительский опыт: во время учебы в Училище живописи, ваяния и зодчества он сначала работал помощником декоратора у В.А. Симова в Художественном театре, затем был привлечен К.А. Коровины к работе в мастерских Большого театра, где писал декорации по его эскизам. К особенностям творческой манеры Сапунова как декоратора-исполнителя Симов относил его темпераментный волюнтаризм по отношению к воспроизводимому эскизу (см.: *Нехорошев Ю.И.* Декоратор Художественного театра Виктор Андреевич Симов. М.: Сов. художник, 1984. С. 231–232). По всей видимости, Мейерхольд, знавший эту манеру Сапунова, рассчитывал на удачный результат его работы (см.: Коленда В.К. // Театр. 1994. № 7–8. С. 104).

- 73 *...прийти ко мне за виньеткой...* – Сомов выполнил виньетку для афиши и программ театра на Офицерской. Печаталась на афишах театра с 1906 по 1909 г.

- 74 Датировано по содержанию письма.

- 75 Датировано по содержанию письма. Вероятно, Комиссаржевская собиралась обсудить с Бакстом возможность его участия в оформлении «Пелеаса и Мелисанды» Метерлинка (см.: письмо Бакста Комиссаржевской от 7 марта 1907 г.).

- 76 Рисунок виньетки Сомов экспонировал на IV выставке Союза русских художников, проходившей в Академии художеств с 27 декабря 1906 г. по 23 января 1907 г. в Петербурге.

- 77 Вопрос о приглашении Денисова в штат театра решился в 1906 г. после одобрения его эскизов к спектаклю «Вечная сказка». Мейерхольд пишет из Смоленска жене: «Сегодня получил известие, что Денисов представил великолепные эскизы к “Вечной сказке”. Вера Федоровна хочет его взять к себе в театр на весь сезон. В будущем году, конечно» (см.: *Мейерхольд В.Э.* Переписка. С. 77). Известие получено, надо полагать, от Ф.Ф. Комиссаржевского, который поддерживал Денисова. В сезон 1907/1908 г. Денисов сделал оформление к спектаклям Мейерхольда «Пробуждение весны» (премьера – 15 сентября 1907 г.) и «Пелеас и Мелисанда» (премьера – 10 октября 1907 г.).

- 78 Речь идет о новых декорациях Денисова к спектаклю «Сестра Беатриса» для гастролей театра в Москве. Было ли заменено оформление, неизвестно.

- 79 Декорации и костюмы к спектаклю «*Пелеас и Мелисанда*» исполнил В.И. Денисов.

80 *А.Н. Бенуа* создал для театра В.Ф. Комиссаржевской декорации к трагедии Ф. Грильпарцера «Праматерь» (перевод А.А. Блока, режиссеры Ф.Ф. Комиссаржевский и А.Н. Бенуа, премьера на гастролях театра в Москве 12 сентября 1909 г.). Спектакль успеха не имел, так же как и исполнение В.Ф. Комиссаржевской роли Берты.

81 *Е.Е. Лансере* не принимал участия в оформлении спектаклей Театра В.Ф. Комиссаржевской.

82 *Б.И. Анисфельд* создал декорации и костюмы для спектакля «Свадьба Зобеиды» Г. фон Гофмансталя (перевод О.М. Чуминой, режиссер Вс.Э. Мейерхольд, сорежиссер Ф.Ф. Комиссаржевский, премьера – 12 февраля 1907 г.).

17

83 Летом 1907 г. Денисов рисует несколько вариантов марки Театра В.Ф. Комиссаржевской (см. письма № 19 и 20), ищет наиболее точный символический образ, олицетворяющий творческий дух исканий театра.

84 Начинает работать над эскизами декораций и костюмов к «Пелеасу и Мелисанде».

18

85 Речь снова идет о марках театра.

19

86 Марка «Север», как и другие сделанные Денисовым проекты марок театра, печатно не воспроизводилась.

20

87 В РГАЛИ письмо датировано ошибочно 1906-м годом. По содержанию письма оно относится к лету 1907 г.

88 Сапунов больше не оформлял спектаклей в театре на Офицерской.

89 «*Друзья театра*» – Блок Александр Александрович (1880–1921), Кузмин Михаил Алексеевич (1872–1936), Городецкий Сергей Митрофанович (1884–1967) входили в круг писателей, поэтов, художников, поддерживавших творческие искания Комиссаржевской и Мейерхольда в театре на Офицерской. «Балаганчик» А.А. Блока в постановке Мейерхольда, одна из самых ярких премьер театра, вызвал острую и неоднозначную реакцию зрителей и критиков. Музыка к спектаклю написал М.А. Кузмин.

90 *Юшкевич Семен Соломонович* (1868–1927) – писатель, драматург. Приверженец реалистического и бытового направления в литературе и театре (его пьеса «Miserege» шла на сцене Художественного театра). Возможно, причиной разногласий драматурга с театром явилось несогласие с интерпретацией его драмы «В городе» Мейерхольдом и П.М. Ярцевым (премьера – 13 ноября 1906 г.).

91 *Ярцев Петр Михайлович* (1870–1930) – критик, драматург, режиссер. Заведовал литературной частью Драматического театра В.Ф. Комиссаржевской. После окончания сезона 1906/1907 г. покинул театр, контракт с ним не был продлен. После гастролей Театра В.Ф. Комиссаржевской в Москве Ярцев в ответ на негативные отзывы критиков опубликовал в московских изданиях («Литературно-художественная неделя», «Золотое руно») ряд статей с анализом и детальным описанием спектаклей: *Ярцев П.* О старом и новом театре. Стилизация. – «Гедда Габлер» на сцене Петербургского Драматического театра; О старом и новом театре. Статья вторая. – Бытовая пьеса в «условном» театре. – Поучительные трудности; Спектакли Петербургского Драматического театра («Сестра Беатриса» и «Чудо святого Антония» Метерлинка; «Вечная сказка» Пшибышевского и «Балаганчик» Блока) (см.: Мейерхольд в русской театральной критике. 1892–1918. С. 125–132; 142–147).

- 92 Гастроли театра В.Ф. Комиссаржевской в Москве проходили с 30 августа по 11 сентября 1907 г. в помещении театра «Эрмитаж». Сыграли 12 спектаклей, были показаны: «Сестра Беатриса», «Балаганчик» и «Вечная сказка». В материальном плане гастроли прошли успешно, несмотря на отрицательные отклики прессы, ссылавшейся даже на мнения авторитетных мастеров театра (неизвестно, достоверно или нет). Например, «Обозрение театров» осведомляло читателей: «Станиславский, посетив один из недавних московских спектаклей театра В.Ф. Комиссаржевской, выразился так: “Я заплатил бы 40 000 за то, чтобы **это** не показывали публике”» (Обозрение театров. 1907. № 219–220. 14–15 окт. С. 16).
- 93 Возможно, речь может идти о более раннем отзыве, например рецензии на «Сестру Беатрису» в «Русском слове» от 1 сентября 1907 г., за подписью «С.П.».
- 94 Сапунов цитирует стихотворение М.А. Кузмина «Сижу, читая я сказки и были...». См.: *Кузмин М.* Избр. произведения. С. 26.

ПЕРЕПИСКА Б.В. КАЗАНСКОГО И ВС.Э. МЕЙЕРХОЛЬДА (1910–1933)

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

В переписке Б.В. Казанского (1889–1962) и Вс.Э. Мейерхольда (1874–1940) живет единый сюжет, включающий два тематических и смысловых центра и эпилог. Завязывается этот сюжет в 1910 г., когда известный тридцатилетний режиссер и студент-второкурсник историко-филологического факультета Петербургского университета познакомился во время научной экскурсии в Грецию, организованной выдающимся антиковедом Ф.Ф. Зелинским¹, популярность которого в эти годы трудно преувеличить.

В атмосфере «заката Европы» и в преддверии мировой войны, которая Европу разорвет и изувечит, экскурсия стала паломничеством к целебным истокам европейской культуры и цивилизации.

С другой стороны, культурная Европа, которую перестал удовлетворять классический идеал античности, устремилась к «темным, доклассическим “безднам” архаики», отдавая «предпочтение хтонической “ночи”» перед «олимпийским “днем”»². Бурный интерес к открытиям крито-микенской культуры, сделанным Генрихом Шлиманом в Микенах³ (в 70-е гг. XIX в.) и Артуром Эвансом в Кноссе⁴ (1900-е), имел не только исторический и научный, но и мировоззренческий характер. Архаика всегда была первичнее классики, но в начале XX в. ей стали отдавать приоритет в подлинности и серьезности.

31 мая 1910 г. Мейерхольд записал: «Вяч. Ив.⁵ требовал, чтобы я ехал... Я увижу Грецию сквозь призму Зелинского. Редкий случай. Не воспользоваться – совершить преступление. Здесь я не только увижу, но и научусь. Я буду знать то, что вычитывать из книг надо годами»⁶. Не случайно инициатива поездки принадлежит Вяч.И. Иванову, исследователю и апологету дионисийства, видевшему в древних истоках возможности возрождения современного театра и общества в целом. (В 1908 г. Мейерхольд обсуждал с Вячеславом Ивановым возможность перевода «Орестей» Эсхила для Александринского театра, ссылаясь на то, что «Теляковский очень увлечен античными постановками»⁷. Замысел остался неосуществленным. Но в планах появилась опера Р. Штрауса «Электра». Правда, модернизм Штрауса плохо сочетался с классической античностью. Требовалась иная опора, ею могла стать крито-микенская архаика.)

В экскурсии Зелинского принимали участие студенты Бестужевских курсов, Высших историко-литературных и юридических женских курсов Н.П. Раева. Мейерхольд держался общества студентов историко-филологического факультета Петербургского университета. Чаще всего в его записной книжке упоминаются Николай Радлов⁸ и Борис Казанский: купания, кофейни, прогулки. Часто к компании присоединяются Вера Шварсалон⁹, падчерица (в близком

будущем – жена) Вячеслава Иванова (она, как и Мейерхольд, вне групп) и Нина Ржевская (курсы Раева), которой Мейерхольд оказывал особые знаки внимания. В записной книжке под 23 июня читаем: «Я [рассказывал] Казанскому о “Дон Жуане” и моем замысле»¹⁰. Шварсалон, наблюдавшая беседы, записала: «У Мейерхольда развивался необыкновенный роман с этим же мальчиком в белом костюме и красной феске»¹¹. Так начиналась дружба Казанского и Мейерхольда, длившаяся с разной интенсивностью, часто пунктирно, на протяжении 23 лет¹².

О начале этой дружбы Казанский впоследствии вспоминал: «Иногда мне слышались в словах Мейерхольда какие-то осторожные намеки. Как-то он спросил, читал ли я “Тихий страж” Кузмина. Я не читал. – Прочтите. Через некоторое время, опять: – Ну что, прочли Кузмина? – Нет еще. Наконец, я прочел, и понял, на что он хотел меня навести. Я сообразил тогда, зачем он повез меня когда-то к Юрию Беляеву¹³, автору “Псиши”...»¹⁴ Возможно, название романа Казанский запомнил. «Тихий страж» М.А. Кузмина мало подходил для соблазнения, да и напечатан был в 1916 г., когда в отношениях наступила пауза. Более соответствовал бы ситуации знаменитый и скандальный роман «Крылья» (1907). Но Кузмин и Беляев упомянуты не случайно. Тот и другой принадлежали к известному петербургскому кругу. Серебряный век в погоне за новыми переживаниями и новым опытом утвердил бисексуальность как своего рода интеллектуальную моду.

Переписка 1910-х гг. подпитывалась воспоминаниями о Греции и общих знакомых, затем работой режиссера над «Электрой» Р. Штрауса. Письма юного Казанского исполнены лирического пафоса и экзальтированной влюбленности, требующей внимания. В семье подмечали, что юноша «стал подражать манерам Мейерхольда, например откланиваться общим поклоном, сложив руки на груди»¹⁵.

Казанский мечтает быть полезным, добывает нужные книги, делает переводы. Примечательно, что Мейерхольд, имея в наставниках Вяч.И. Иванова, будучи знаком с Ф.Ф. Зелинским, спрашивал совета у студента, когда ему понадобился консультант в работе над «Электрой» Р. Штрауса. При этом режиссер подчеркивает, что желателен кто-то из «молодых профессоров», то есть ему нужен не просто знаток, но человек 1910-х годов, чувствующий веяния времени. Выбирает самого молодого – Б.А. Богаевского¹⁶, еще не профессора, но уже принимавшего участие в знаменитых археологических экспедициях Артура Эванса, открывшего на острове Крит древнейшие пласти греческой культуры.

По прошествии лет Казанскому помнилось, что он «горячо убеждал Мейерхольда поставить эту оперу не в традиционном классическом стиле с фигурами в строгих хитонах на фоне стройных колонн, а в стиле этой древнейшей эпохи: мрачный замок с массивными стенами, широкая лестница, ведущая в 3-х–4-хэтажный дворец с тяжелыми приземистыми колоннами, женщины в плотных, цветных парчовых юбках, широких, как кринолины нашего 18-го века, и очень открытых корсажах, и т. д.»¹⁷. Но вряд ли была необходимость «горячо убеждать» Мейерхольда, ведь собственно за «древнейшей эпохой» он и отправился в Грецию.

Казанский закончил историко-филологический факультет Петербургского университета (1908–1913), где его научными руководителями были М.И. Ростовцев¹⁸ и Ф.Ф. Зелинский. В университетские годы подружился с Н.Э. Радловым, учившимся на том же факультете, а затем и породнился с семьей Радловых, женившись на

его сестре Наталье (1913), мечтавшей о театральной карьере¹⁹. По окончании университета Казанский был оставлен «для подготовки к профессорскому званию» на кафедре классической филологии. В это же время он начинает сотрудничать с «Журналом Министерства народного просвещения» (ЖМНП), где публикует свои первые работы: рецензию на перевод Секста Эмпирика, «Заметки к биографии Севера Александра», «Учение об арсисе и тесисе в античном стихе».

Переписка с Мейерхольдом, иссякшая было к началу Первой мировой войны, возобновилась в начале 1920-х гг., после возвращения Казанского из Перми²⁰.

О первой встрече в новую пору Казанский вспоминал: «Я увидел его впервые тогда в 1921 г. на спектакле “Народной комедии” С.Э. Радлова в Железном зале Народного дома. Он сидел в первом ряду, а я подальше. Я передал ему записочку через сидящих впереди меня, и он оглянулся и помахал мне рукой, а в антракте пригласил зайти на следующий день в гостиницу, где он остановился»²¹.

В Петрограде ученый читал в университете общие курсы по классической филологии и вел семинарские занятия. В 1920 г. был избран профессором, а затем утвержден действительным членом Российского института истории искусств, где служил до его расформирования в 1930 г. Одновременно работал с 1921 г. в Яфетическом институте АН (1925–1934), в Академии материальной культуры (1930–1932).

Круг его интересов выходил за пределы академической науки. Казанский стал писать о современном театре. Ему принадлежит ряд заметок и рецензий в «Записках Передвижного театра» (1922–1923)²². Рецензировал книги А.Я. Таирова, Н.Н. Евреинова²³, монографию В.М. Волькенштейна о Станиславском²⁴. В 1925 г. он издал работу «Метод театра (анализ системы Н. Евреинова)», по сей день сохраняющую научную ценность и актуальность. Позже стал публикатором и комментатором театральных мемуаров XIX века²⁵.

Казанский увлекся теорией немого кинематографа, чему немало способствовала его дружба с Ю.Н. Тыняновым. В 1927 г. издал работу «Природа кино», вошедшую в сборник «Поэтика кино» под редакцией Б.М. Эйхенбаума, так же как и статьи Адр.И. Пиотровского, Ю.Н. Тынянова, В.Б. Шкловского. В таком окружении статья не затерялась, оказавшись важной в становлении отечественного киноведения. У Казанского рано определился интерес к научно-популярной и просто популярной литературе. Уже в 1922 г. он выпустил брошюру о Мэри Пикфорд²⁶.

Казанский принимал участие в деятельности ОПОЯЗа, редактировал сборники «Поэтика». В 1924 г. в № 1 (5) журнала «ЛЕФ» появилось несколько опоязовских работ о языке и ораторских приемах В.И. Ленина. Наряду со статьями В.Б. Шкловского, Б.М. Эйхенбаума, А.П. Якубинского, Ю.Н. Тынянова, Б.В. Томашевского в него вошла и работа Казанского. В 1928 г. вместе с Ю.Н. Тыняновым он стал одним из инициаторов издания серии «Мастера современной литературы», редактировал книги о М.М. Зощенко, И.Э. Бабеле и Б.А. Пильняке. Классическое образование позволяло быть переводчиком не только с греческого, но и с немецкого, английского, французского. Его вкусы в современном искусстве проявляет перевод книги Г. Марцинского «Метод экспрессионизма в живописи» (Пг.: Academia, 1923).

В театрально-критической среде Казанский оставался чужаком, не совпадая с гвоздевской школой, задававшей тон в Петрограде–Ленинграде. О своем эфемерном практическом опыте он вспоминал: «Попытку вступить в строительство нового

театра (в теоретическом, конечно, плане) я сделал, придя однажды к Мейерхольду с изложением мыслей Йеринга, но встретил решительный отпор со стороны А.А. Гвоздева, ревниво проводившего иную линию»²⁷.

Со всей академической основательностью Казанский приступил к работе над монографией о Мейерхольде. Но тут случилась перипетия, одному лишь Казанскому показавшаяся неожиданной. Свою только что вышедшую книгу о Евреинове он опрометчиво послал Мейерхольду, словно не ведая, сколь давние конфликтные отношения связывают и разделяют двух выдающихся театральных модернистов: увольнение Мейерхольда из театра Веры Комиссаржевской и приход на его место Н.Н. Евреинова и Ф.Ф. Комиссаржевского и взаимные обвинения то ли в плагиате, то ли в эпигонстве и проч.

Мейерхольд ответил при личной встрече, состоявшейся во время ленинградских гастролей ТиМа (22 августа – 27 сентября 1925 г.). Реакция режиссера на подарок оказалась совсем не та, на которую рассчитывал автор. В письме Н.Н. Евреинову от 2 ноября 1925 г. Казанский писал: «Я с ним [Мейерхольдом] виделся несколько раз, и он сразу же мне сказал, что сердит на меня по поводу книги о Вас! Каково! И это было не только кокетство с его стороны. Он действительно дует на меня и не доверяет больше моей дружбе»²⁸. Правда, Казанский добавляет: «Впрочем, он все-таки пригласил меня к участию в затеваемом им журнале (при его театре), только с тем, чтобы я не писал о нем, а на нейтральные темы. Пока он взял у меня только перевод небольшой статьи английского корреспондента о рабочем театре в Англии»²⁹. Идея совместного журнала ТиМа и Института истории искусств трансформировалась в альманах «Театральный Октябрь», который редактировал сам Мейерхольд. Свет увидел только первый выпуск, но он имел историческое значение как опыт коллективного осмысления мейерхольдовского послереволюционного творчества³⁰. Казанский занял в нем скромное место переводчика статьи Эрика Вернея об английском рабочем театре.

Эпизодическое сотрудничество не привело, однако, к примирению. Переписка с Мейерхольдом прервалась на восемь лет.

В ситуации разрыва отношений Казанский, вероятно, счел невозможным продолжать работу над монографией о творчестве Мейерхольда. А между тем книга Казанского, будь она написана, принципиально отличалась бы теоретико-эстетическим анализом от обстоятельной летописи Н.Д. Волкова, охватывающей дореволюционный период творчества режиссера, и существенно дополняла бы ее, включая и послереволюционные спектакли.

Деловые отношения были восстановлены в начале 1930-х гг., скорее всего, при личной встрече, когда Мейерхольд репетировал в б. Александринском театре вторую редакцию «Маскарада» и задумывал «Пиковую даму» П.И. Чайковского.

Казанский в эту пору, не оставляя своего интереса к античности, увлекся пушкинской темой. Ряд его статей посвящен обстоятельствам дуэли и смерти поэта. Еще в 1928 г. появилась его работа «Гибель Пушкина»³¹. Здесь впервые было высказано предположение, впоследствии нашедшее широкое признание, что гибель поэта стала результатом тонкой придворной интриги, а не только его личной драмы. Опубликовав большой критический обзор «Разработка биографии Пушкина»³², Казанский сосредоточил свои исследования на последнем периоде жизни поэта.

К этому времени изменился и общественный статус ученого. Б.В. Казанский принимал активное участие в создании Союза писателей СССР и стал одним из его основателей, участвовал в качестве делегата в I Съезде писателей.

В последнем письме (точнее, в почтовой открытке) к Мейерхольду от былой близости не осталось и следа. Казанский сухо перечисляет названия книг и статей, которые могут быть полезны режиссеру в работе над «Пиковой дамой».

Письма Б.В. Казанского публикуются по оригиналам, хранящимся в фонде Мейерхольда (РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1662). Письма Вс.Э. Мейерхольда публикуются по оригиналам, хранящимся в фонде Казанского (РО РНБ. Ф. 1393. Оп. 1. Ед. хр. 662).

1

14 июля 1910 г.
Почт. ст. Чаадаевка
Сарат. губ.

Дорогой Борис Васильевич, ко дню Вашего Ангела посылаю сердечный привет. 10-го я вернулся.

Не сейчас я буду писать Вам о том, как протекли дни после той темной ночи, когда мы простились в Патрасе³³. Я еще не отдохнул. Я Вам напишу или расскажу при свидании нашем в Питере. Жду от Вас письма. Теперь пишу эти ничтожные строки наспех: «оказия» на почту, рассчитал, что, если не пошлю этого поздравления немедленно, Вы не получите от меня ни единого слова. Уж Вы не сердитесь, что так ничтожно это поздравление. Уверяю Вас – чувства мои к Вам не таковы, как эти строки. Очень часто вспоминал Вас и вспоминаю. И скучаю по Вас.

Ваш *Вс. Мейерхольд*

Отсюда уеду 1-го августа.

Автограф.

2

21 июля [1910 г.]
с. Орловка³⁴

Дорогой и глубокоуважаемый Всеволод Эмильевич, благодарю Вас за Ваше несколько преждевременное поздравление; Ваше письмо меня очень обрадовало, хотя я из него не понял главного, общего [*нрзб.*] Ваших путешествий. А я, не рассказывая Вам пока о наших приключениях, начну с того, что я вернулся домой (и теперь нахожусь) все в очень счастливом настроении. Меня радуют те стороны жизни, к которым я прежде относился равнодушно: я несколько привык к людям и полюбил больше свою природу и обстановку, когда целый месяц был в плену совсем другого ландшафта. Теперь у нас все грозные дни, а гроза всегда меня волнует и радует. И при этом я каждый раз вспоминаю Дельфы.

Назад мы ехали гораздо самостоятельней, экскурсия как-то разъединялась; на пароходе от Патраса спали многие (и я с Радловыми) во II классе за 4 фр. В Афинах мы очень трогательно устроили прощальный ужин с Ф.Ф. [Зелинским]³⁵. Явились неожиданно Роццаковский³⁶ и моряки, говорились теплые слова, от которых Зелинский был взволнован до слез. В этот вечер мы с Радловыми решили, так как шампанское там дешево, выпить на брудершафт. На следующий день часть наших поехала в 11 ч. на «Черноморца»³⁷, в 12 ч. все из Афин поехали в Пирей на пароходе. По дороге Гриневиц³⁸, Плинке³⁹, Персиц⁴⁰ и я решили слезть в Фалерне и тоже отправиться на «Черноморца». Там было очень весело: офицеры устроили отличный банкет: цветы, фрукты, кружоны, шампанское, опять речи. На пароходе Ф.Ф. расцеловался со всеми нами, и так как мы узнали, что командир «Черноморца» болен⁴¹, то мы отправили ему букет. На пароходе мы играли в винт: Ижевский⁴², Радлов и я. Было очень весело, так как мы все время потешались над Гофманом⁴³, кстати скверно играющим в винт. Из этого всего Вы видите, что немного устали от прочих наслаждений. Впрочем, так как мы ложились поздно, благодаря винту, то

мы могли любоваться восходом солнца. 2[-го] вечером выехали из Одессы в Киев и на следующий день вечером были уже дома. В Одессе мы посетили выставку, но, кроме пряников и конфект, было мало интересного.

Отчего Вы не пишете о гашише или эфире?⁴⁴ Я чрезвычайно этим заинтересован. Мы с Радловыми курили без Вас в Олимпии и на пароходе почти без последствий. Голова у меня кружится слегка и от простой папирсы; но я непременно решил поесть гашиша и только жду удобного случая. До сих пор здесь мир мне кажется прекрасен, и излишне его удвоять, но соблазните меня Вашими успехами!

Еще раз благодарю Вас за письмо (оно шло 3–4 суток), которое, однако, меня не удовлетворяет; я вижу в нем ласку, но не нахожу ничего о Вас самих, кроме того, что Вы устали. Желая Вам все-таки успеть стряхнуть эту усталость и надолго.

Радлов мне писал, что, вероятно, будет скучать, так как, кроме семьи, нет людей кругом. До свиданья.

Преданный Вам

Б. Казанский
Автограф.

3

[Август 1910 г.]
Калашниковский пр. 33 кв.10
Телефон 44-20

Дорогой и глубокоуважаемый Всеволод Эмильевич, вот уже третий день я с удовольствием занимаюсь, как спортом, попытками поговорить с Вами по телефону. Столь продолжительное наслаждение нестерпимо, мучительно; я совсем [расстроен], и если Вы не сама жестокость во плоти, позвольте мне Вас увидеть.

Я приехал один, мама⁴⁵ и брат⁴⁶ еще в деревне, и мне очень тоскливо и хочется видеть только Вас.

Я уверен, что Вы очень заняты, но ведь обедать надо же где-нибудь ежедневно. Позвольте мне очень усердно Вас пригласить ко мне в субботу часам к шести.

Бога ради, не откажите. Вы меня изведете. Представьте себе меня совсем одного и пожалейте.

Если хотите, я позову и Радлова. Не обманите мое нетерпение.

Преданный Вам

Б. Казанский
Автограф.

4

[1910 г.]

Дорогой и глубокоуважаемый Всеволод Эмильевич, я узнал для Вас адреса Ваших поклонниц. Вот они: Евгения Александровна Григорьева – Царское Село, Бульварная ул. 61, Вера и Елена Ивановны Философовы⁴⁷ – СПб., Лазаретный пер. 4.

В свою очередь, очень прошу Вас сообщить мне адрес Веры Константиновны [Шварсалон], мне хочется написать ей что-нибудь. Мне говорили, что она еще в Италии. Когда я напишу ей, мне будет казаться, что мы с ней встретились. Недаром кто-то думал, что наши души встречаются во сне, впрочем, это метерлинковская мысль.

Дорогой Всеволод Эмильевич – Вы об этом еще говорили в Греции – если можете без труда получить оттиски Вашей последней статьи о театре (в «Аполлоне»)⁴⁸, тогда мне было бы очень приятно получить ее от Вас.

До свиданья, до вторника.
Преданный Вам

Б. Казанский
Автограф.

5

1 ноября 1910 г.

Дорогой Борис Васильевич, прилагаемую мою визитную карточку надо предъявить в кассу Александринского театра, и Вы получите ложу. Не думайте, что я не хочу с Вами видаться. Но знайте, что не слова то, что скучаю по Вас, по Радлову, по многим пр. экскурсантам. После премьеры «Дон Жуана»⁴⁹. Да?

Всей душой Ваш

Вс. Мейерхольд
Автограф.

6

[2 ноября 1910 г.]

Дорогой и глубокоуважаемый Всеволод Эмильевич, я чрезвычайно Вам признателен за предоставленную ложу. Хотя, так как, к сожалению, мама нездорова, а брат очень занят именно около 9-го числа, мои быть на «Дон Жуане» не могут, но я решился наполнить ложу друзьями-классиками: Радлов, Ижевский, Корн⁵⁰ и еще кто-нибудь, может быть, кто-нибудь из барышень. Я пишу это, чтобы спросить, не имеете ли Вы что-нибудь против этого?

Потом еще: мы все значительно предпочитаем бельэтаж, но хотелось бы быть и рядом с ложей Философовых. Может быть, Ваша карточка предоставит мне право выбора или соседнюю с ложей Ф[илософов]ых ложу 2-го яруса или, если нельзя, то бельэтажа.

В театре Вы будете, конечно, нестерпимо заняты, и я не прошу Вас поэтому зайти к нам в ложу или позволить мне проникнуть к Вам, но, может быть, после спектакля мы Вас встретим, хотя я опасаясь, что обязанность быть кавалерами по отношению к барышням лишит нас и этой возможности. Но есть даже что-то приятное в откладывании желаемого свиданья, как приятно медлить распечатать письмо от дорогого человека.

Еще раз спасибо и до свиданья.
Преданный Вам

Б. Казанский
Автограф.

7

3 ноября 1910 г.

Дорогой Борис Васильевич, если хотите переменить ложу бельэтажа на ложу 2 яруса рядом с Философ[овыми], советую сделать так: зайдите в кассу Александринского театра, спросите Елену Александровну Солини⁵¹ (она больше уловима еще и в Конторе Императорских театров), подойдите и, представившись, передайте от моего имени Вашу просьбу.

Она сделает это, надеюсь. Очень жаль, что мама Ваша болеет. Передайте мой привет и пожелание скорее поправиться. О, конечно, можно ложу предоставить кому пожелаете. Дав ложу Вам, дал ее и Вашим друзьям и знакомым. Спасибо за ласковое письмо.

Ваш Вс. Мейерхольд
Автограф.

8

[29 ноября 1910 г.]

Дорогой и глубокоуважаемый Всеволод Эмильевич, я не в состоянии больше переносить такое знакомство с Вами. Эти случайные встречи и мимолетные разговоры по телефону меня совсем расстроили. Поэтому извините мое письмо. Сегодня я весь день мучился тем, что не позвонил к Вам утром, как мы уговорились.

Все-таки надежда еще диктует эти строки. Будьте же так ласковы и приезжайте завтра, во вторник, 30 ноября, ко мне вечером, в каком хотите часу.

Я буду так рад, как давно не был; и как не скоро буду, если Вы меня обманете. Завтра я буду дома от пяти часов. Если хотите, я за Вами заеду, тогда протелефонируйте. Я эти дни в несколько ненормальном состоянии, чему отчасти виною Вы, я стал очень мнителен и неуверен в себе, грешно Вам будет внести еще разочарование.

Во всяком случае, искренне Вам преданный

Б. Казанский

[На обороте листа рукой Мейерхольда]

тел. 4420

Калашниковский пр. 33 кв. 10

Автограф.

10

[После 30 ноября 1910 г.]⁵²

Дорогой и глубокоуважаемый Всеволод Эмильевич, не решаюсь Вас будить, а подожду немного, напишу Вам, в чем дело, и пойду.

Но я пришел, собственно говоря, не из-за этого дела, о котором я бы мог написать, а для другого.

Дело такое: вероятно, Вам Коля Радлов писал о том, что и барышни просят достать им ложу 2-го яруса⁵³. Если бы Вы были так любезны и записали нам две ложи 2-го яруса рядом (13 и 14), мы были бы Вам неизмеримо благодарны. Кроме того, я уже просил Вас лично мне записать 2 кресла 12-го ряда. Пожалуйста, сегодня же запишите эти пожелания в Вашу книжку, а наши Вам пожелания уже Бог запишет в Вашу книгу Бытия. Заехал я сегодня нарочно для того, чтобы сговориться с Вами относительно настоящего свидания с Вами, я хотел говорить очень решительно, масса мотивов наверное подавила бы Ваше сопротивление, но Вы спите, а спать труднее всего внушить что-либо.

Но, пожалуйста, если Вы меня уважаете, придумайте какой-нибудь день и час, когда либо Вы можете быть у меня, либо я у Вас (только не субботу). И напишите мне записку. 6-го ведь праздник!⁵⁴ Но, серьезно, выберите момент.

Преданный Вам

Б. Казанский
Автограф.

11

[До 6 января 1911 г.]

Дорогой и глубокоуважаемый Всеволод Эмильевич, что меня гнетет и мешает писать, как мне бы хотелось, и заставляет писать лишнее, это то, что сковало мой язык у телефона вчера.

Это – неимоверная боязнь, что Вы подумаете, что я к Вам позвонил потому, что мне хотелось иметь от Вас билеты.

Но если Вы хоть немного мне верите, даже если Вы меня не любите нисколько, а только вспоминаете с некоторым тихим чувством, – умоляю Вас, стыдитесь этого подозрения.

Мы должны увидиться, как Вы сами сказали, до 6-го, иначе наслаждение «Борисом» мне не будет наслаждением.

И, пожалуйста, если Вас затруднит или просто если Вам не нравится записать за мной еще 2 места (кроме двух моих) в 14 ряд кресел или около этого ряда вперед и назад, то не исполняйте этой просьбы, так как я не хочу думать, что Вы можете истолковать мои поступки ложным образом.

Будьте уверены, что мне было очень больно от Вашего молчания, и каждый день ложился лишним гнетом на мои чувства к Вам, но все же я остаюсь искренне преданный Вам

Б. Казанский

Желаю Вам горячо таланта в счастье и счастья в таланте.

Автограф.

12

5 апреля 1911 г.

Дорогой Борис Васильевич, сейчас получил известие по телефону: вызывают на экстренное заседание режиссеров у Директора⁵⁵. Тотчас сказал о том, что не могу принять Вас сегодня, в телефон Ваш. И вот пишу о причине, помешавшей мне быть с Вами. С четверга по воскресенье (включительно) я уезжаю в Царское. Таким образом, лишь на пасхальной неделе увидимся. Завтра целый день занят. Позвольте надеяться, что Вы не утратите желания звонить мне на пасхальной неделе. Уверен, что Вы не рассердитесь на меня за мои обманы.

В Праздник Весны – три поцелуя примите от полюбившего Вас

Вс. Мейерхольда

Автограф.

13

12 мая 1911 г.

Университет

Дорогой Всеволод Эмильевич, вы, недобрый, мне не написали, хотя я просил Ольгу Михайловну⁵⁶ сказать Вам, что я уезжаю на днях. Я уезжаю сегодня, и проститься с Вами не успел. Напишу Вам большое письмо из деревни, может быть, Вы мне ответите.

Я встретил недавно Вирена⁵⁷, он Вам кланяется. Посылаю Вам группу⁵⁸, я был так занят, что все не удавалось раньше ее Вам отправить. В надежде, что Вы меня не совсем еще забыли и покинули, сердечно преданный Вам

Б. Казанский

Мой адрес:

Ст. Свесса Московско-Киевско-Воронежской ж.д.

Автограф.

14

17 июля 1911 г.

Дорогой Борис Васильевич, в прошлом году мое поздравление с днем Вашего Ангела пришло слишком рано, в этом году, боюсь, оно придет с опозданием.

Поздравляю Вас, дорогой Борис Васильевич, желаю Вам жизни сладкой, как в грезах, вызванных эфиром, опиум, только не тем гашишем, который выдыхается в наших комодах, в моем и Вашем (надул нас русский грек!).

12 мая Вы прислали мне записку, где называете меня недобрим. Вы просили Ольгу Михайловну сказать мне, что уезжаете на днях. Не сердитесь на Ольгу Михайловну: она забыла передать мне Ваше извещение.

В этой записке Вы писали: «напишу Вам большое письмо из деревни». Ждал, ждал Вашего письма, так и не дождался. Теперь я понимаю, почему Вы не написали обещанного письма! Вы отомстили. Итак – поквитались! Ну, напишите же мне хоть маленькое письмецо! Я не забыл Вас, люблю по-прежнему, жду Вас, жду скорее сюда. Группу я получил. Я ведь говорил Вам, что не могу принять ее бесплатно. Как же теперь? Скажите – сколько я должен Вам? – Где Вы встретили Вирена? Как жаль, что он не зашел ко мне. А их лодка все еще стоит в Фалерне? – Как проводили лето? Как поживают Котляровы⁵⁹? Передайте им мой привет. Я все лето в Петербурге. Готовлюсь к постановке «Маскарада» Лермонтова⁶⁰. Крепко жму Вашу руку. Где V. Plincue⁶¹?

Уважающий и любящий Вас

Вс. Мейерхольд

Низко кланяюсь Вашей матушке, брату и всем, с кем познакомился у Вас.

Автограф.

15

21 июля [1911 г.]

Орловка

Дорогой Всеволод Эмильевич, я очень неожиданно обрадован Вашим ласковым поздравлением, и мне стыдно и в то же время как-то хорошо вспоминать, как напрасно и дурно я думал о Вас, уезжая из города. Но время и деревня так утоляют всякую боль, что я непременно написал бы Вам отсюда, если бы знал, что Вы все еще в Петербурге.

Поверьте мне, что я совсем не мстителен и не злопамятен, настолько даже, что иногда это мучит мое самолюбие, и я даже спрашивал о Вас Колю Радлова, но он не мог мне ничего сообщить о Вас.

Вирен перешел теперь на броненосец «Пантелеймон» в Севастополе. Командир лодки, который при нас был болен, умер еще в Фалерне, после чего «Черноморец» ушел в Севастополь. Теперь на нем много новых офицеров и прежнее общество распалось. Чайковский⁶² – помните его – сильно пил и расстроил свое здоровье, он уехал еще раньше в Севастополь. Я знал, что Вирен в Петербурге,

так как Лукьянов⁶³ и Ижевский встретили его в каком-то увеселительном заведении. Однажды он зашел ко мне, не застал дома и оставил записку. Я написал ему в Кронштадт, и мы условились встретиться на Николаевском вокзале⁶⁴, так как в Кронштадт я не успел бы подъехать, так как это было накануне моего отъезда. Мы прошли до Адмиралтейства и обратно до Николаевского вокзала, так как еще нужно было куда-то в те места. В следующем году он будет почти год в Петербурге, так как поступает в какие-то классы. Кошеверов⁶⁵ очень увлекается хозяйством и, может быть, получит медаль на сельскохозяйственной выставке в Глухове, но в нем еще столько живой и талантливой души, что мне жаль, что он живет в Москве, ничего не делая. Мне это кажется даже опасным. У него столько знакомств во всяких углах жизни, что он мог бы работать во всяком роде деятельности, и я не могу понять, что его в этом останавливает? Я уверен, что он Вам, например, чертовски завидует, и, может быть, его главная помеха – самолюбие, хотя вообще он очень сердечный и покладистый человек, и я был бы очень рад, если бы он играл в Малом театре в Москве или занялся чем-нибудь другим.

Я тоже занимаюсь хозяйством, но не утруждаю себя настолько, чтобы это сделало мою обязанностью. Сегодня начали молотить, и жду Александра Сергеевича, чтобы показать ему молотилку.

Далее я делаю успехи в английском языке, так что читаю почти свободно и даже осмелился написать длинное письмо в Англию моей англичанке⁶⁶. Но деревня совершенно развинчивает ум, развивает любительство в самом характере, и я как будто чувствую, как мое сердце зарастает сорными травами, как ощущение ленивого счастья делает его более огрубелым и простым и пресным до утомления.

Уверяю Вас, я устал от такого детского счастья, я просто задыхаюсь от этой мирной тишины и равновесия, как в неподвижную жаркую погоду томительно хочется дождя и бури, и забываешь о своих урожаях. Так и я жадно жду бури, шумной грозы моей душе, мне хочется более патетического счастья, я хочу, чтобы мое сердце было более страстно и бесстрашно, и мне кажется, нет такой пытки, которой может измучить меня жестокая жизнь, которой я бы боялся. Мне кажется, нет такого горя, такой боли, глубокой и острой, на которую я бы не променял этого повседневного удовлетворения.

Кажется, как будто жизнь с ее загадочным ящиком Пандоры забыла пути ко мне, и неужели нет заклинаний, нет средств проложить их опять. Вы мне желаете жизни сладкой, как в наркотических грезах. Ведь это именно то, о чем я мечтаю, сделать жизнь более пышной, более праздничной, значительной, словом, культивировать пафос в сердце, как выращивают мак для добычи опиума, снотворные. Мне очень дорого Ваше пожелание именно потому, что Вы так чутко проникли в мои тайные мысли, и я радостно верю таким счастливым пожеланиям.

О, я уверен, что Вы умеете быть нежным и склонить к себе человеческое сердце очаровательным словом. Я Вам как-то сказал, что не верю Вашим словам и только Вашим чувствам. И вот, я так легко соблазнен, это сильнее меня, как говорят француженки, но, может быть, мне не следовало Вам так писать.

Преданный Вам искренне

Б. Казанский
Автограф.

Дорогой Всеволод Эмильевич.

Я Вам пишу, прежде всего, для того, чтобы напомнить Вам мою просьбу об абонементе на тетралогии Вагнера⁶⁸: ложу или 2 ярус, или хотя бы кресло не ближе 8 ряда, или, наконец, балкон.

Простите меня, но мне так хочется услышать музыку Вагнера, в которую я просто влюблен, как никогда.

Я не был в опере со времени «Лоэнгина» с Мотлем⁶⁹ и испытываю буквально какой-то голод. Мне даже снится полет Валькирии и смерть Зигфрида. Клянусь Вам Валькирией, я буду совершенно несчастен, если мне это не удастся.

Я уверен, что если бы Вы помнили обо мне, то Вам бы удалось раздобыть мне даже ложу.

Конечно, я ничем не заслужил от Вас подобного внимания, но ведь и влюбленность и симпатия тоже дарятся нами незаслуженно.

И уверя[ю] Вас, если бы я мог чем-нибудь обнаружить мою преданность Вам, с которой я не знаю, что мне делать, то я с такой радостью и не задумываясь принес бы Вам в жертву очень многое.

Но я не знаю, чем я бы мог Вас порадовать.

Ведь я не часто обращался к Вам с подобными просьбами, а теперь я Вас так умоляю, хотя бы ради тех дней, когда Вы были так милы и ласковы со мной – в Греции.

Поверьте моей искренности. Я так люблю «Кольцо нибелунга», что потерял всякий стыд и самолюбие, но перед Вами я не боюсь это делать. Вы знаете, как я Вам доверяю.

Но еще раньше, до того как я решился обратиться к Вам за этим, я хотел Вам написать, потому что мне показалось еще в прошлое наше свиданье, что что-то изменилось между нами, вернее исчезло, словно затерялось среди той деятельности и тех людей, которыми Вы окружены.

Может быть, это впечатление было и от последней встречи, и я Вас несколько не виню, но мне так больно, так угнетающе больно чувствовать, что как будто порвалась какая-то ниточка, которая протянулась раньше между нами и влекла друг к другу. Это ужасно совестно и горько сознавать, что я становлюсь для Вас просто гостем, что между нами осталось одно прошлое, одно минувшее – как это странно и горько.

Я упрекаю лишь себя, потому что я не понимаю, как это случилось; как тогда я принял Ваше расположение так неожиданно и радостно, не зная, за что; так теперь я теряю это.

Мне это мучительно, потому что Вы в моих глазах все тот же и все так же меня влечет к Вам, я не знаю что, обаяние. Сколько милых воспоминаний лежит между нами, они могли бы связать нас так глубоко, и вот они так непрочны. И Ваши письма, такие милые ко мне, были лишь иллюзией для Вас. Не правда ли? Но я не хочу этого. И если я не могу Вас иметь таким, как прежде я Вас чувствовал по отношению ко мне, то пусть лучше я сохраню Вас в памяти о прошлом, чтобы не знать такой грусти знакомства с Вами теперь. Может быть, мне стыдно так писать Вам, словно девочка, но – повторяю – я Вам искренне верю и не могу иначе.

Я Вам так доверчиво признателен за то, что Вы мне дали, а Вы мне подарили больше, чем Вы думаете, и я с такой готовностью и отрадой дал бы Вам то, чем я

только располагаю; и я думаю, что это все-таки признак дружбы и преданности – желание исполнить многое даже ради прихоти друга.

А слова, словам не верьте.

Я навсегда остаюсь Вам искренне преданный

Б. Казанский
Автограф.

17

[Почтовая открытка]

2 января 1912 г.

Дорогой Борис Васильевич, большое спасибо за память. Очень прошу Вас позвонить ко мне по телефону. Необходимо повидаться, поговорить. Я очень соскучился по Вас.

Ваш всей душой

Вс. Мейерхольд

С Новым годом!

Автограф.

18

18 февраля 1912 г.

Дорогой Борис Васильевич.

Прошу Вас к себе не в понедельник 19-го, а в среду, 21-го, в 8 часов вечера.

Уважающий и любящий

Вс. Мейерхольд
Автограф.

19

[Почтовая открытка]

22 февраля 1912 г.

Дорогой друг, в четверг, с 11-ти часов у меня репетиция в Александринском театре. В субботу, 25-го, между 5 и 6¼ буду дома. Приезжайте. Не надо сердиться. При свидании объясню, как вышло, что не назначал Вам свидания.

Ваш *Вс. Мейерхольд*
Автограф.

20

[Почтовая открытка]

21 мая 1912 г.

Дорогой Борис Васильевич, здесь ли Вы еще? Я не очень уверен, что «The Annual of the British School at Athens»⁷⁰ Вы взяли. Я говорю о той книге, которую я отдал моему швейцару, как мы условились, и которую Вы должны были взять. Швейцар не дал мне никакого определенного ответа, когда я недавно спросил его о судьбе книги.

Ваш *Вс. Мейерхольд*
Автограф.

[Почтовая открытка]

17 июля 1912 г.
[дата по штемпелю]

Дорогой Борис Васильевич, поздравляю Вас!
Желаю много счастливых дней!
Отчего забыли обо мне?
Отчего не присылаете описаний греческих дворцов? Разве еще не удалось перевести?
Как поживаете? Я живу в Териоках по Финляндской железной дороге (дача Пистинен).
Адреса не сообщал, потому что часто бывал в Питере и оттуда получал письма.
Все ждал от Вас вестей.
Крепко жму руку.

Ваш Вс. Мейерхольд
Автограф.

[После 17 июля 1912 г.]

Дорогой Всеволод Эмильевич, книги, которые я Вам посылаю, – главная литература о микенской культуре.

Основными являются, конечно, книги Шлимана «Mykenes» и «Tyrins»⁷¹, но так как он не нашел микенского дворца, то «Тирифт» гораздо полнее и интереснее. Посмотрите только на планы дворца, на орнаментальную и живописную разрисовку стен (таблицы в конце книги) и массу рисунков в тексте!

В «Микенах» же главным образом – золотые вещи, которыми мы любовались в Афинском музее, помните? Специально архитектурным вопросам посвящена статья Dörpfeld'a⁷² в «Mitteilungen»⁷³, где даны планы и критских дворцов в Кноссе, Аагии-Триаде, Фесте (особенно таблица X позади книги) и делается попытка выяснить отношение критской культуры к микенской в архитектурном смысле.

Микенская культура в Трое представлена в книгах Dörpfeld'a «Troia und Ilion»⁷⁴, которые заменили устаревшие сочинения Шлимана.

Что касается критской культуры, то, к сожалению, сведения о ней разбросаны в журналах, преимущественно английских («Annual of British School at Athens» и «Journal of Hellenic Studies»⁷⁵ 1902–8 гг.). Я пришлю Вам поэтому лишь атлас и пару компилятивных книжек. Вполне исчерпывающей работы нет... Важной книги Эванса «The palace of Knossos»⁷⁶ в университетской библиотеке не имеется.

Из этого атласа Вы увидите, как несхож быт критской эпохи с нашим представлением о классической Греции (ср. женские костюмы: jupe cloche*, почти кринолины, глубокое decolte, вычурные прически и т. д.). Критская культура древнее микенской на несколько веков, но она родоначальница последней и перешла в нее незаметно. Общий дух ее тот же ориенталистический, пышный и монументальный. И так как Вам нужно лишь ясное и яркое представление о первых эпохах Греции, чтобы создать цельную художественную обстановку «Электры» в архаическом стиле, то мне кажется небесполезным дать Вам и критский материал.

* юбка-клет (фр.).

Я Вам пришлю еще что-нибудь о реальных древностях микенской культуры для полноты впечатления.

Преданный Вам

Б. Казанский

Если мои услуги могут быть Вам еще чем-нибудь полезны – напишите.

Автограф.

23

20 июля [1912]

Ваши часы спешат, я именинник 24 июля, но рад получить Ваше поздравление первым.

Дорогой Всеволод Эмильевич, спасибо Вам сердечное за то, что не забыли моего дня и поздравили.

Я так виноват перед Вами, что мне даже совестно думать об этом, стыдно писать Вам, может быть, потому я и не писал Вам еще.

Дело в том, что этот перевод с английского языка [я] сделал *tant bien que mal*^{*}, и брат повез его с собой 1-го июня, чтобы переслать Вам, но тотчас по приезде он должен был начать хлопоты о месте за границей. Благодарю Бога, что мне еще не приходилось возиться с начальством, теперь я знаю, что это за мука. В конце июня он добился своего, он назначен в Прагу, но тогда пришлось ликвидировать нашу квартиру на Калашниковском проспекте, потому что мама вряд ли долго будет жить в Петербурге, часть зимы проведет здесь, часть в Праге. А я, по-видимому, буду этот год жить в комнате, которую мне обещают найти. Мне это не очень улыбается, Вы понимаете, но как-нибудь устроится, я думаю, все к лучшему. И вот эта злополучная книга вместе с прочими моими книгами запакована и лежит в Петербурге у знакомых и будет у Вас только в конце сентября, когда я приеду. В это время будет свадьба Коли Радлова⁷⁷, и я хочу на ней быть.

Вы мне не пишете ничего о себе. Как у Вас там, внутри? Я хотел бы думать, что Вы летом не так суетитесь в жизни, как зимой. Я уверен, что необходимо хоть на время, хоть отчасти удаляться от житейской возни, чтобы душа чувствовала внутри себя тишину и погрузила бы на самое глубокое дно богатый клад, который она собрала в жизни, иначе тот же беспокойный ветер унесет его дальше из опустошенной души.

Я теперь именно хочу этой тишины, чтобы все богатство счастливых мгновений, пережитых мною с людьми, могло бы откристаллизироваться в самом сердце моей души, где оно будет храниться вечно, как лучшее мое достояние.

Разве этого мало: я был счастлив, как никогда, в этом году, и это небывалое счастье, я не хочу, чтобы оно развеялось по ветру, как пыль. Я думаю и о Вас поэтому, так как и Вы владеете моим сердцем, как Вы знаете.

Преданный Вам

Б. Казанский

Автограф.

* кое-как, как попало (фр.).

24

26 июля 1912 г.

Териоки, дача Пистинен

Дорогой Борис Васильевич, если «злополучная книга» попадет ко мне «только в конце сентября», все Ваши труды пропадут даром. Книга нужна как можно скорее. Попросите Ваших знакомых, если они в Петербурге, отыскать ее.

Необходимо, чтобы и Вы приехали значительно раньше. Надо, чтобы Вы свели меня и художника А.Я. Головина⁷⁸ с кем-нибудь из молодых профессоров. Надо подкрепить затею санкцией официального лица (для Дирекции).

Взялся за гуж... Уж Вы не сердитесь, что я диктую. Вы взяли помочь нам, так помогайте вовсю. И не надо сердиться, когда начну командовать.

Еще раз умоляю добыть мне сделанный Вами перевод и книгу.

Любящий Вас

Вс. Мейерхольд

Автограф.

25

29 июля 1912 г.

Ваше письмо⁷⁹, дорогой Всеволод Эмильевич, повергло меня в полнейшее уныние. Мне ужасно стыдно и грустно, что я так подвел Вас. Но, право, я не знаю, что мне теперь делать! Я написал Радловым, у которых мои вещи, но не уверен в исходе этого несчастного приключения, они редко бывают в Петербурге, и я, право, не знаю, удастся ли им найти среди кучи моих книг (заключенных в ящиках!) этот Ежегодник и, тем паче, мой перевод.

Далее, мой приезд, боюсь, не может быть ускорен, Вы сами в этом убедитесь. Мой брат уехал за границу, и Бог знает, когда еще мама его увидит. Вы понимаете, что каждый лишний день, который я проведу здесь с нею, сохранит и облегчит ей долгую, грустную осень. Ведь Вы знаете, как больно одиночество, Вы простите меня, если ради этого я должен буду остаться здесь до конца сентября. Поверьте мне, я сам теряю от этого промедления, и больше, чем Вы думаете. Но я не могу иначе.

Что касается профессоров, то ведь Вы знаете Ростовцева и Зелинского. Поговорите с ними, в особенности с первым, когда он вернется осенью в Петербург. Я не знаю, кого Вы разумеете под «молодыми профессорами»? По-видимому, не Ростовцева. Тогда остаются лишь Толстой⁸⁰, Зелинский⁸¹ и Фармаковский⁸², последний, боюсь, не годится, первые мало знают этот предмет. Очень многое мог бы сделать в смысле помощи Богаевский, но он еще не профессор, он только этой зимой будет защищать диссертацию. С ним я бы мог Вас познакомить, но, я думаю, Вы и сами могли бы это сделать. Я уверен, он будет очень рад помочь Вам. Я не думал, что дело загорится у Вас так быстро. Прочли ли Вы Noack'a⁸³ и Dörpfeld'a? Вообще, сделали ли Вы что-нибудь, углубились ли в эту историю и твердо хотите не отказываться от затеи? Я был бы очень счастлив и горд думать, что подал Вам мысль, которую Вы и Головин одобрили, мысль, которая мне очень дорога, поверьте, и [захватила] меня. Я буду только рад быть Вашим помощником в ее осуществлении и не боюсь возни, Вы могли это видеть. Кроме того, мне только приятно делать что-нибудь

для Вас, Вы это знаете, но не сердитесь, если из-за моего отсутствия (я связан по рукам и ногам) я не могу ничего поделать.

Преданный Вам

Б. Казанский
Автограф.

26

9 августа 1912 г.
Санкт-Петербург

Дорогой Борис Васильевич, Вы приехать не можете и ясно, что Вас уговаривать не следует.

Вы пишете, что книга и перевод вместе с другими Вашими книгами у знакомых, и ясно, что следует принять все меры, чтобы вытащить и книгу, и перевод.

Умоляю Вас сделать это. Если можно, я сам отправлюсь рыться. Сообщите – куда идти и где искать. Скорее отвечайте.

Любящий Вас

Вс. Мейерхольд
Автограф.

P.S. Я приехал из Териок. Мой адрес теперь:
СПб, Театральная площадь, 2, кв. 18

27

[Сентябрь–октябрь 1912 г.]

Дорогой Всеволод Эмильевич, «Электра» Софокла переведена Зелинским и напечатана в «Вестнике Европы» за 1912 г., кажется, май или июнь⁸⁴.

«Электра» Эсхила переведена каким-то Котеловым (то есть вся «Орестея»⁸⁵). По-видимому, другого перевода нет?

Всего хорошего.

Преданный Вам

Б. Казанский
Автограф.

28

[После 21 ноября 1912 г.]

Дорогой Всеволод Эмильевич, третьего дни я видел «Заложников жизни»⁸⁶. Мы Вас усердно вызывали, но Вы не вышли. Поэтому я хочу Вас теперь поблагодарить за праздник, который Вы мне доставили, une fête spirituelle*.

Пьеса любопытно задумана, но все-таки слабовато выполнена. Много книжного, несвязного в слог, чувствуется какой-то шаблон, схема. Но то, что Вы с Головиным из нее сделали, просто изумительно. Декорации превосходны. Мне бы хотелось только, чтобы в последнем действии Лилит не возвращалась в своей шубе и не смотрела только на сказочный лунный пейзаж, а прошла бы в него и исчезла бы в нем, удаляясь, в бледной луне, и шла бы как сомнамбула, как будто на зов луны, по лунному лучу.

* праздник духа (фр.).

Лилит⁸⁷ всегда прелестна. Катя⁸⁸ тоже хорошо выражает тип Евы, зато Михаил⁸⁹ удачен лишь в первом действии; чем дольше, тем, по-моему, он хуже, и Сухов⁹⁰, несмотря на то, что он в числе побежденных, не кажется таковым. Он отлично развернул несложный, но такой всем нам знакомый тип. Мне показалось, что он вылезает из пьесы, именно потому, что Михаил слишком бледен, со своими вечными повторениями о «прекрасной, счастливой жизни». Ведь нельзя же так говорить. Это было возможно пятнадцать лет назад, теперь эти слова совершенно стерлись в обороте, и ничего подлинного, выпуклого, никакой резьбы на них не осталось.

Я Вас горячо и с удовольствием поздравляю с таким произведением, как эта постановка. Вы просто колдун, Всеволод Эмильевич. Вы протянули свою волшебную палочку и открыли в действительности, реально какое-то четвертое измерение рядом с нами, и в нем показали нам новое чудо.

Пишу Вам все это, потому что в пятницу через неделю я уезжаю в деревню и очень боюсь, что мы не увидимся, а мне так бы этого хотелось. Может быть, Вы заглянете ко мне или позовете. Напишите мне два добрых слова.

Ваш *Б. Казанский*

Ваше поздравительное письмо произвело фурор!⁹¹

Автограф.

[После 9 ноября 1912 г.]

Глубокоуважаемый и дорогой Всеволод Эмильевич, не писал Вам раньше, потому что знал, что Вы очень заняты постановкой «Заложников жизни». Теперь Вы снова вернулись к «Электре»⁹². Если я Вам могу быть полезен, я был бы очень рад Вам услужить. Но я боюсь, что Б.А. Богаевский совершенно затмил меня перед Вами, и я Вам не нужен больше.

Может быть, все-таки Вы припомните все, что случалось между нами, может быть, Вы еще сохранили ко мне то живое и теплое расположение, которое мне так дорого, которое я принимал всегда с такой радостью, потому что искренне люблю Вас.

Вы знаете же, что жизнь не часто ставит нас на вершины, откуда нам вольно и светло смотреть на широкое небо. Поверьте мне, я теперь стою в долине, и мне так хочется, меня так тянет к Вам, в горы. Вы умеете очаровать, загипнотизировать меня и увести меня туда, где жизнь под Вашей властью делается сказочной и прекрасной.

Если Вы еще любите меня, если Вам станет когда-нибудь жаль меня и того, что я нес к Вам так добровольно, возьмите меня с собой, уведите меня.

Я живу теперь один, нанимаю комнату на Загородном 28 кв. 28. Много во мне и кругом изменилось, но не все. А что и изменилось, то к лучшему. Я верю так. Я верю, что жизнь может быть прекрасна, надо только уметь творить чудеса. Иногда мне кажется, я это делаю, но иногда я малодушно изнываю в тоске и смятенье.

Я верю, что Вы это можете. Помните последний вечер, когда я провожал Вас с книгами по Невскому и Морской, светлые пятна фонарей во влажном воздухе, световые объявления в здании Думы, мы говорили, о чем? Не о том, во всяком случае, что хотели, наши мысли мы скрывали глубже слов. Мне было весело и жутко, я Вас боялся и любил. Если Вы не забыли – напишите.

Ваш *Б. Казанский*

Автограф.

30

[Почтовая открытка]

29 декабря 1912 г.

Ваше восторженное послание, дорогой, любимый Борис Васильевич, я получил, но я не мог назначить (не было его) часа для нашего свидания перед отъездом Вашим. Очень извиняюсь, но... виноват ли? Прошу Вас не сердиться и написать мне: когда Вы вернетесь в Питер. Жду Вас.

Любящий Вас

Вс. Мейерхольд

С Новым годом. Привет маме Вашей.

Автограф.

31

[До 21 января 1913 г.]

Дорогой Всеволод Эмильевич.

Незадолго до своего отъезда из деревни получил Вашу милую открытку. Очень был тронут ею. Не написал Вам потому, что скоро собирался приехать, а пока был очень занят сочинением и экзаменом у М.Н. Ростовцева, которого я сильно боялся. Вчера я выдержал его весьма благополучно, и у меня свалился самый тяжелый камень. Здесь я тотчас же услышал о том, что вскоре пойдет «Электра» (24-го января?), и я подумал, что, наверное, Вы так добры ко мне, что помните, как интересна и близка мне эта Ваша мысль и как мне хотелось поскорее посмотреть на чудеса, которые Вы с ней творите.

Боюсь, что Вы теперь ужасно заняты и мысли Ваши в периоде нетерпеливой работы при финише, все-таки я хочу Вас просить показать мне Вашу старинную сказку о Греции. Если Вы не захотите терять время на то, чтобы записать мне ложу бельэтажа на 1-е представление, о чем я Вас усердно умоляю, то пустите меня хоть на репетицию.

Теперь до 21-го я более или менее свободен, и если у Вас есть хоть полчаса свободных для меня, подарите мне их, Вы же знаете, как я рад Вас видеть и как люблю быть с Вами.

Вы мне напишете?

Преданный Вам

Б. Казанский

Автограф.

32

[До 28 января 1913 г.]⁹³

Дорогой Всеволод Эмильевич!

Принято поздравлять с днем рождения, может быть потому, что, как верят дикари, в этот день человек наполняется силами на весь свой Новый год, он тогда ближе всего к счастью. Я тоже верю, что в праздники легче всего быть счастливым, особенно в такой личный праздник.

Желаю Вам особенно глубоко это чувствовать сегодня и на весь Ваш Новый год – таланта, счастья и успеха в красоте и жизни.

Преданный Вам

Б. Казанский

Автограф.

[Начало февраля 1913 г.]

Дорогой Всеволод Эмильевич.

Я Вам писал, прося достать мне два места на «Электру», и Вы не ответили ни слова. Неужели за то, что я попросил об этом?

Мне так хотелось Вас видеть. Если бы Вы знали, какая грусть растет в моем сердце. Мне некому ее высказать. Напротив, я должен скрывать это, какое мучение притворяться на глазах людей, которые так ласковы и приветливы со мной. И я не могу сказать им, что со мной. Как странно, что оказывается, что друзей у меня нет. Я был так рад раньше думать иначе, я думал, что я нашел друга в Коле Радлове. Я ошибся, хотя люблю его по-прежнему.

Вы ко мне невнимательны даже.

Поверьте, не самолюбие говорит во мне. Разве я написал бы Вам теперь, если бы считался со своим самолюбием, разве я писал бы Вам так? Вы спросите, зачем я пишу, разве не достаточно ясно, что больше ничего не нужно.

Но разве знаешь зачем? Моряк, бросая в бурю бутылку с письмом в море, не зная, прочтет ли его кто-нибудь, и уж конечно не веря, что успеют прийти к нему на помощь.

Не верю и я, и все-таки пишу.

Б. Казанский
Автограф.

[23 или 26 марта 1913 г.]

Дорогой и высокоуважаемый Всеволод Эмильевич, Вы мне опять не ответили на письмо⁹⁴, в котором я благодарил Вас за то, что Вы вспомнили обо мне и оставили мне билеты на «Электру»⁹⁵.

Может быть, Вы не получили этого письма? Или Вам его не передали? В таком случае я очень прошу Вас верить, что я был ужасно рад узнать о том, что Вы не забыли меня, больше рад, чем увидеть «Электру».

Можно мне написать Вам опять про «Электру» или Вам это надоело?

Вам опять, как с «Заложниками жизни», пришлось тратить Ваши силы на неблагодарную работу. Пьеса и музыка плохи, музыка в особенности, исполнители не на высоте. Мне так досадно, что с Вами в этой постановке не было никого на равной с Вами высоте, никого. Нельзя было полагаться на Богаевского, который суховат и педантичен, как сделал Головин. Они невозможно далеки от понимания духа и стиля того времени⁹⁶. Нельзя было так детски подчиниться Богаевскому. Единственное наслаждение в «Электре» – это костюмы, Орест⁹⁷ и самое большое – выходы Клитемнестры⁹⁸. Это – великолепно, блестяще сделано⁹⁹. Но сама Электра – я видел Валицкую – отвратительна¹⁰⁰.

Я хотел бы видеть Вас поскорее, чтобы сказать Вам, что я Вас люблю и глубоко признателен Вам за возможность видеть «Электру». Вы мне не писали ни разу в ответ на мои письма, это было жестоко, Вы были рабом «Электры». Я переживал тогда очень мучительные минуты. Теперь кое-что прошло, потускнело от жизненной пыли, кое-что, напротив, засверкало новым счастливым блеском. Теперь я очень занят, экзамены так близко, а конец работы еще далеко, как я разрешу такое противоречие, не знаю.

Я знаю, Вы мне говорили, что уезжаете в Париж. Но когда?¹⁰¹ Вы еще здесь? Позовите меня или приезжайте ко мне, я дома днем с 2 до 5 часов и после 7½ часов. Напишите хотя бы! Еще просьба: верните мне и позвольте заехать за книгами, мне необходимо их вернуть в Университет, иначе мне не дадут выпускного свидетельства. Напишите непременно.

Ваш Б. Казанский
Автограф.

35

26 марта 1913 г.

Дорогой, любимый Борис Васильевич, умоляю не сердиться. Вы думаете, может быть, я забыл о Вас. Нет. Так много дел перед отпуском. Оттого все так вот у меня по отношению к Вам. Сегодня [Вы] зашли к нам и опять не застали ни меня, ни жены.

Книги все Ваши у Богаевского. Я просил его сказать Вам об этом или написать. Он, вероятно, забыл о моей просьбе. Кажется, даже так: Богаевский обещал отправить книги в Университет. Приезжайте 28-го в 10 ч. вечера на Варшавский вокзал. Поезд отходит за границу в 11 ч. (Еду в Париж.) Мы поговорим там. К себе не зову, так как дома не бываю, почти не бываю. К Вам не найду ни минутки заехать.

Любящий Вас

Вс. Мейерхольд
Автограф.

36

15 августа 1913 г.

Дорогой друг, был у Вас сегодня (четверг, 15) в 1 ч. дня. Очень жаль, что не застал; прошу Вас позвонить ко мне по телефону (532-88) сегодня между 11 и 12 ночи или завтра утром между 10 и 11 утра.

Ваш Мейерхольд

Письмо получил¹⁰².

Автограф.

37

[После 3 ноября 1913 г.]¹⁰³

Дорогой и глубокоуважаемый Всеволод Эмильевич, недавно Вас видели на выставке «Мира искусства»¹⁰⁴, и это позволяет мне думать, что Вы не так завалены работой, как, может быть, прежде. И что Вы теперь ответите на мое письмо, на мое желание Вас видеть. Позвольте мне сделать так: я приеду к Вам в четверг к 11 часам или в пятницу к тому же часу.

Если это Вам неудобно, напишите откровенно.

Мне было очень жаль, что я Вас не видел до сих пор, но отчасти и Вы в том повинны. Но, мне кажется, несмотря на видимости, я могу верить, что Вы ко мне по-прежнему хорошо расположены.

Верьте и Вы, что я искренне преданный Вам

Б. Казанский
Автограф.

[Конец января – начало февраля 1914 г.]¹⁰⁵

Глубокоуважаемый Всеволод Эмильевич, дозвониться к Вам нет возможности; Вас все нет дома, и неизвестно, когда Вы можете быть. Между тем мне непременно хочется Вам сказать, что мне очень совестно, что Вы уже два раза – летом и вот теперь – пишете мне такие ласковые письма, а от меня признательности, может быть, не видите.

Но эта осень окружила меня такими неудачными обстоятельствами, что я принужден был, проведя здесь меньше месяца, уехать снова в Глухов¹⁰⁶ до 21 ноября и еще раз на десять дней в декабре.

К тому же все это случилось так неожиданно и наспех, что те небольшие промежутки, которые я провел в Петербурге, я был очень занят всякими хлопотами и работами.

Поверьте, что мне искренне дорого Ваше отношение ко мне, и я так рад думать, что оно не изменилось и не пропало вовсе.

Ах, дорогой Всеволод Эмильевич, уверяю Вас, я не избалован сердечными отношениями, и я умею ценить и любить добрые чувства ко мне. Я Вам действительно и глубоко предан, и мне очень и очень хочется Вас видеть, я так давно расстался с Вами. Если Вы так добры, что также хотите этого свиданья, то назначьте мне когда и где хотите, кроме утра и вечера воскресенья 8-го, вечера четверга 5-го и пятницы 13-го, этими днями я никак не могу уже иначе распорядиться.

Я чрезвычайно рад Вашим успехам и уверен, что Вы вошли в Новый год под этим счастливым впечатлением. Желаю Вам от души сохранить его подольше с его светлой властью над Вашим путем.

Глубоко и сердечно Вам преданный

Б. Казанский

[На обороте листа рукой Мейерхольда]

Шухаев

В[асильевский] о[стров]

Б[ольшой] пр. 85, кв. 75

411-95

Автограф.

[после 19 апреля 1914 г.]¹⁰⁷

Дорогой Всеволод Эмильевич, почти против своей воли я уехал на праздники¹⁰⁸ в деревню и лишь на днях вернулся в Петербург.

Те планы, что мы строили с Вами о том, как я буду приезжать к Вам, когда Вы будете отдыхать и лечиться, эти планы я упустил, но мне почему-то думается, что и Вы их не исполнили также. Но хоть мечты не исполняются, все же помечтать вместе – это счастливый момент дружбы. Я бы хотел верить – теперь весна, и всякое сердце моложе, и светлей, и доверчивей – и я верю, что я был бы рад и счастлив посидеть с Вами где-нибудь вдвоем.

Я отвез маму в деревню, но вернулся один, вчера уехал мой брат, и я остался сам со своими мыслями и мечтами. Иногда любишь друга издали, но теперь у меня

слишком много друзей на самом горизонте своего сердца, и мне хочется иметь Вас рядом, рядом.

Ваш Б. Казанский

Напишите, как и где можно нам встретиться, если можно вообще? Я был бы очень рад видеть Вас у себя. Я мог бы пригласить прежних наших товарищей по несчастью греческому – Вирена, Радлова, Лукьянова и проч. Напишите.

Автограф.

40

[16 ноября 1921 г.]

Дорогой Всеволод Эмильевич, Вы все-таки уехали вчера. А я уходил от Вас почти уверенный, что Вы останетесь, и даже не простился с Вами как следует, а сегодня утром хотел даже Вас навестить и принести водки и чаю, но дверь была заперта и комната пуста. Меня очень беспокоит, как Вы доехали и как лечитесь. Бритнев¹⁰⁹ настойчиво повторял, что Вы должны быть очень осторожны и тотчас же обратиться непременно к хорошему хирургу и не даваться в руки фельдшеру, который запустил Вашу болезнь. Напишите мне после операции.

Милый друг, Вы знаете сами, как я был рад Вас видеть. Хотя не пришлось поговорить, как бывало, и о том, что было. Я невольно чувствовал себя отстраненным от Вас всеми пришедшими к Вам по делу, с просьбой, для сегодняшнего дня, а у меня к Вам не было дела, ни просьбы, только старая дружба, десятилетняя давность. Это было и приятно сознавать, но и досадно и жалко. Впрочем, я все же хоть чем-нибудь оказался Вам полезен.

Вы не показались мне таким счастливым, каким бывали в годы старинных наших встреч. Но Вы все же счастливы тем, что свободны и смелы в своей работе. Не могу сказать того же о своей. Наша академическая среда гораздо неподвижнее, упорнее и традиционнее. И разница возрастов и рознь взглядов гораздо резче. Лично для меня очень невыгодно сказывается отсутствие М.И. Ростовцева, у которого я занимался по преимуществу. Зелинский для меня совсем не то. Он не может ни достаточно авторитетно [руководить] моей научной работой, ни поддержать меня в моей карьере. Впрочем, я состою профессором в Зубовском институте, и все мне обещает в нем [приятную] деятельность; и у меня будет достаточно времени для научной работы. После 3½ лет отсутствия в Петербурге и скитаний из Перми в Томск и обратно я счастлив быть дома. Я чувствовал, как камень, тяжесть ответственности за жену и детей¹¹⁰, пока мы были так далеко от родных. И это удовлетворение успокаивает меня и не дает мне желать и искать чего-то еще. Тем более что окружающая меня атмосфера оппозиции и враждебности по отношению к настоящему не может не угнетать и не связывать меня и по отношению к будущему. Я привык мечтать идти в передних рядах, по новой дороге¹¹¹, а тут чувствуешь себя в толпе оттолкнутых, парализованных и неприязненных.

Я как-то особенно это почувствовал, видя и слушая Вас. Вы для меня остались живым образом [нрзб.] молодости, шипучей, как вино, жизни. Я Вам обязан очень, очень многим, Вы даже не подозреваете, до какой степени. И я люблю Вас по-прежнему, мой милый друг, Вы связаны теснее, чем Вы думаете, с лучшим моим существом, с сильнейшими его годами.

Ваше милое отношение ко мне, а может быть, и желанье тоже иметь дело к Вам побуждает меня обратиться к Вам с двумя просьбами, которые Вам будет нетрудно исполнить попутно. 1) В 1918 г. был издан под моей редакцией сборник популярно-научных статей «Пути науки»¹¹². Издатель – «Президиум Главного дорожного комитета Пермской железной дороги» эвакуировался при наступлении белых в конце года, и издание осталось у меня на руках. С восстановлением Советской власти в Перми это учреждение уже не было возобновлено, и издание остается без хозяина. Между тем остался не уплаченным гонорар авторский и редакторский. Недавно, когда Коля Радлов ездил в Москву, он передал экземпляр книжки и мое заявление в Государственное издательство т. Заксу¹¹³. Будьте добры, подтолкните дело. Оно простое. Издание (1900 экз.) в Перми, но я прошу расчет сделать через петербургское отделение издательства, а издание принять через пермское, впрочем, я могу его сюда доставить. Я хотел пустить издание в продажу при белых, но военный цензор написал на уже напечатанной и сброшюрованной книге: «Настоящее издание напечатано быть не может», а когда я попробовал спорить, на меня наорали. Заведующий издательством т. Зак или Закс обещал сделать просимое, так что Вам, может быть, не будет трудно подвинуть дело.

2) При отъезде нашем из Перми с эвакуацией Пермского университета мы оставили некоторые любимые вещи в Городском музее: ковры, картины и рисунки Коли Радлова и Эльзы Зандер, а также акварели (маленькие) покойной тетки моей жены, портрет моего прадеда неизвестного провинциального художника, копия эдельфельтского портрета Иды Альберг¹¹⁴ (подарок ее мужа¹¹⁵ моей жене), шкатулка с письмами и две вазы японских. Заведующий музеем, некий Сыропятов¹¹⁶, сначала обещал нам все это вернуть, так как все это, конечно, вовсе не музейные вещи. Но потом стал ссылаться на то, что нужно разрешение из центра. Так как Вы при мне говорили, что хорошо знакомы с Н.И. Троцкой¹¹⁷, то у Вас может быть случай такое распоряжение получить. Мы его по совести заслужили: я был в Перми председателем Народного университета¹¹⁸, спас его от упразднения при белых, расширил его так, что открыл при нем Общедоступный театр (режиссером у нас был Аркадьев Г.А., знали когда-нибудь такого? жена его – Князева; а жена создала и подняла Школу сценического искусства и Студию¹¹⁹). Пермь должна быть нам очень благодарной. Но с отъездом нашим из Перми и с уходом заведующего Отделом народного образования, который меня хорошо знал, тем более что я при нем заведовал Школьно-курсовой секцией, трудно что-либо сделать без Вашего влияния.

Крепко жму Вашу руку и обнимаю.

Ваш душой

Б. Казанский

Ольге Михайловне – низкий поклон. Теперь она, верно, без досады вспомнит мои частые звонки, посещения, вторжения в ложу и т. д.

Автограф.

3 августа 1923 г.

Садовая 18 кв. 14

Дорогой Всеволод Эмильевич, я очень замедлил с письмом к Вам по целому ряду помешавших причин. Из них главная – что я был отклонен от моей работы

другими занятиями и только теперь подхожу к Вашей деятельности. Вы любезно обещали мне прислать ответ на мои вопросы, и те материалы, которые Вы могли бы мне предоставить. Больше всего мне неясен период 1917–1920 гг., и я был бы Вам чрезвычайно признателен, если бы Вы указали мне этапы Вашего театропонимания и сценической деятельности за это время. У меня этот период как-то плохо связывается с предшествующим культивированием актера в принципах *commedia dell'arte*. Если бы Вы могли прислать мне обоснование постановок Ваших в Москве, кончая «Землей дыбом» и «Рогоносцем»¹²⁰, и указать статьи, которые Вы в это время напечатали, то главная помощь, которой я жду от Вас, будет в значительной мере осуществлена. Для предыдущего периода Вы дали в своей книге важнейший материал, к тому же я очень многое видел сам и был, а не только считал себя, Вашим другом. Я вижу еще теперь очень сильные не следы, а живые элементы *commedia dell'arte* в современном сценизме, и я отдаю себе отчет в той роли, которую сыграла культура этой манеры сценизма для актерской техники и сценического развития театра вообще. Но мне неясно, как Вы, непосредственно исходивший из этой манеры и положивший ее в основу новой системы театра, перешли к Вашей теперешней позиции? В Вашей рецензии на Таирова Вы ставите в эволюционную связь другие предыдущие Ваши этапы – театр искания, условный, стилизации¹²¹, и это мне понятно, но как раз об *commedia dell'arte*, создавшей Вашу школу и ряд учеников, до сих пор ее развивающих так или иначе, – Соловьев¹²², Радлов¹²³, Грипич¹²⁴ и др. – и наложившей отпечаток на все существо таких деятелей театра, как Евреинов¹²⁵, Н. Петров¹²⁶, Вивьен¹²⁷, и даже Гайдебуров¹²⁸, – об этой полосе Вашей деятельности Вы не говорите, хотя она, конечно, не обрывается с революцией в ничто, а как-то подготавливает переход Ваш к новому театропониманию. Вот этот-то переход мне и нужно, чтобы Вы помогли мне понять в Вас конкретно. Я не хочу, говоря о Вас, объяснять его общими теоретическими соображениями, не могу считать верным, что здесь не переход, а обрыв. Мне нужно именно Ваше оправдание этой эволюции Вашего творчества и данные о ней в московскую эпоху Вашей деятельности.

Моя работа меня очень увлекает, и чем больше я углубляюсь в нее и уясняю себе проблемы нового театра, тем больше я убеждаюсь в том, какую огромную роль в создании и эволюции нового театра играла именно Ваша деятельность. Поэтому мне очень хотелось бы суметь представить Вас во весь рост в своем очерке развития новой русской сцены.

Я очень хотел бы иметь возможность показать Вам, что я уже написал и что напишу. Ваше благословение и добрый отзыв были бы для меня самой ценной и дорогой санкцией. Я хотел бы также просить Вас, может быть, написать предисловие к моей книге, но не могу этого сделать, пока Вы с ней не ознакомились. Жаль, что я не могу приехать для этого в Москву: но это слишком дорого. Может быть, Вы помогли бы мне еще гораздо более, чем я себе представляю. Может быть, это еще устроится как-нибудь. Пока же буду ждать с нетерпением Вашего ответа, после которого немедленно напишу Вам снова, причем хотя бы в извлечениях пришлю и главу, посвященную Вам. Вот увидите, уверяю Вас, что моя встреча с Вами и дружба к Вам были не случайны и не преходящи, а очень значительны.

Крепко жму Вам руку и обнимаю,

Ваш Б. Казанский
Автограф.

20 мая 1924 г.

Дорогой Всеволод Эмильевич, как жаль, что Вы не были в театре в воскресенье. «Рогоносец»¹²⁹ прошел с большим успехом. Вас очень вызывали после 2-го и 3-го акта. Так как Вас там не было, то я не знал, как мне Вас поймать. Пользуюсь случаем, что Аля Вышеславцева¹³⁰, секретарь Самодеятельного театра (Агит-группа Политпросвета), ищет Вас, – не откажите в просьбе этому учреждению, оно заслуживает всецело Вашего внимания.

Пожалуйста, дайте ей записку для меня, чтобы мне дали в среду на «Лес» два места поближе (и я, и жена очень близоруки). Очень прошу, так как в другие дни я занят, а мне не только страшно хочется, но и чрезвычайно нужно видеть эту постановку. Если Вы будете в среду в театре, я приду к Вам за кулисы.

Если случится, что Аля не сможет с Вами поговорить лично и получить записку для передачи мне (напишите: члену Института истории искусств), – то не откажите в любезности дать распоряжение в кассу оставить мне 2 места на среду.

Всеволод Эмильевич, старый друг лучше новых двух, в этом я уверен, верьте и Вы. Бескорыстно и искренне любящих мало. А у меня с Вами в прошлом несколько крепких и значительных связей, которых изменить не просто. Пишу Вам, потому что люблю Вас и верю Вашей дружбе; а встреча в прошлом году удовлетворила меня мало; раньше, в «Астории»¹³¹, было лучше.

Ваш Б. Казанский

Вот Вам, кстати, бланк для записей.

Автограф.

21 мая 1924 г.

Дорогой Всеволод Эмильевич, позвольте Вам представить сотрудника нашего Института истории искусств по разряду истории театра, Александра Леонидовича Слонимского¹³², которому очень желательно видеть постановки Вашего театра по работам его в этой специальности.

Если бы Вы могли предоставить Александру Леонидовичу возможность ознакомиться с работой Вашей, Вы оказали бы делу изучения русской сцены несомненную услугу. Кроме того, Александр Леонидович, как и все деятели Наркомпроса, действительно, не имеет средств покупать билеты, и если Вы откажете ему в этом, то, ставя дело науки выше всего, он несомненно окажется разоренным по Вашей вине.

Милый друг, я непременно хочу увидаться с Вами более длительно и поговорить, как в былые дни. Мне мало таких минутных, только дразнящих встреч.

Ваш Б. Казанский

Автограф.

21 июня 1924 г.

Дорогой Всеволод Эмильевич, не мог повидаться с Вами после «Д. Е.»¹³³, т.к. перевозил семью на дачу. Плохо себя чувствую опять и должен показаться доктору,

поэтому не смогу сегодня пойти к Вам за кулисы. Рассчитываю завтра увидеть Вас в Институте и стовориться о свидании. Теперь же хочу Вам выразить еще раз – уже Чернявский¹³⁴ должен был передать Вам мое восхищение постановкой «Д. Е.». Это изумительно. Я буду в городе еще завтра и послезавтра до 6 часов вечера. Будьте еще раз милы ко мне и дайте увидаться с Вами в это время, оставьте мне заранее местечко в этих днях, как Вы оставляете его, я знаю, и в Вашем сердце.

Преданный Вам и любящий

Б. Казанский

Привет Зинаиде Николаевне^{135!}

Автограф.

45

31 января 1925 г.
ул. 3-го июля д. 18 кв. 14

Дорогой Всеволод Эмильевич, А.А. Гвоздев¹³⁶ передаст Вам только что вышедшую мою книгу о Евреинове¹³⁷. К сожалению, я не мог сделать на ней надпись, которую хотел; у меня не было экземпляра под рукой, когда я встретился с Гвоздевым, и он должен был взять его из издательства. Но Вы увидите из «мотивировки», из всего существа этой книжки, если не из собственного чувства ко мне, – что, когда я писал ее, я постоянно мысленно видел Вас и ориентировался на Вас и вдохновлялся Вами. Вам я мог бы посвятить ее, Вергилию в моем нисхождении в театр! Но я не мог внешне посвятить ее Вам, хотя внутренне она всецело Вам принадлежит, ибо я «омейерхольдил» Евреинова, конечно.

Я хочу, чтобы эта книжка была для меня полезным упражнением для подхода к гораздо более сложной, трудной, но зато настолько же и более серьезной, ценной и радостной работе – о Вас. Об этом я мечтаю давно, но не решался взяться за такую огромную тему. Но у Соловьева ничего не вышло, и он уже отказался от мысли писать о Вас монографию¹³⁸, и я хочу считать это своей задачей, если Вы хоть немножко вдохновите меня. Поэтому Вашего отзыва я буду ждать с особенным волнением и нетерпением.

Боюсь, Вы найдете мой первый блин если не комом, то все же жидковатым. Но что мне было поделать! Вы увидите, что я старался по мере сил быть серьезным, пожалуй, даже чересчур, до мистификации. Но Вы почувствуете, я уверен, тон и характер «портрета»: таково было мое задание. С другой стороны, не скрою, что, ближе познакомившись с Н.Н., я научился его ценить и любить в его манере. Мне кажется, что именно это спасло меня от лицемерия или фальшивого тона. Но Вы, милый старый друг, Вы так глубоко вошли в мою жизнь, Вы вряд ли знаете даже, как много значите для меня и как крепко и хорошо я верю в Вас. Работать над книгой о Вас будет для меня большой радостью, огромной личной задачей. Не отнеситесь только неверно к моему опыту и обратите внимание на самый метод моего построения.

Этой осенью я особенно много думаю о Вас, и теперь, намереваясь писать о Вас книгу¹³⁹, я особенно ощущаю недостаточность беглых свиданий с Вами только во время Ваших приездов сюда, в спехе, суете и заботе. Я жажду длительного,

спокойного, сосредоточенного общения с Вами, чтобы проникнуться целиком Вашим сознанием театра, чтобы каждый факт истолковать, одухотворить Вашей мыслью театральной, Вашим методом.

Я сильно увлечен этим огромным заданием и уверен в том, что оно мне удастся. Мне кажется, что я располагаю для этого тремя необходимыми данными: 1) материалом, богатым и значительным самим по себе; 2) искренним увлечением и любовью к «предмету» и 3) собственным научным подходом, своего рода «системой» театропонимания, подготовленной разработкой теоретических вопросов театра и драмы. К сожалению, нет денег, чтобы поехать в Москву в ближайшее время, хотя я непременно устрою это летом, а может быть, Вы приедете сюда весной. Но, милый Всеволод Эмильевич, напишите мне поскорей Ваше впечатление о книжке, ответьте на мой призыв, Вы поймете мое ожидание.

Ваш *Б. Казанский*

Искренний привет Зинаиде Николаевне.

Автограф.

46

27 июля 1925 г.

ул. 3 июля 18 кв. 14

Тел. 229-45

Дорогой Всеволод Эмильевич, друг небрежный и равнодушный, Вы не ответили на мое письмо, не написали даже коротенького отзыва о моей книжке. Вряд ли Вы ее и прочли-то. Не совестно ли Вам. Вы знаете, что ничем не рискуете со мной, и злоупотребляете моей верностью. Но я прочел, что Вы будете здесь в конце августа¹⁴⁰, и это меня утешило, так как я, разумеется, Вас увижу. Очень Вас прошу помнить обо мне и облегчить мне возможность повидаться с Вами. Я живу теперь на даче, на Сиверской, и приезжаю только раз в неделю. Вы, конечно, и не подумаете известить меня о дне Вашего приезда. Я попрошу Чернявского дать мне своевременно знать. Но, может быть, Вы запишете мой № телефона 229-45. Я постараюсь быть в городе в эти дни. Я хочу непременно, и мне это нужно даже театрально, слышать Ваш доклад, видеть Вашу новую постановку¹⁴¹. Пожалуйста, не забудьте обо мне и обеспечьте мне это.

Мне было очень приятно говорить о Вас с Волковым¹⁴², приезжавшим сюда и бывшим у меня с Козарозой¹⁴³! Увы, Вы ему, а не мне, поручили писать о себе книгу. Конечно, ему это легче сделать, будучи на месте и в постоянной связи с Вами. Но после беседы с ним я убедился, что наши интересы и области различны и что после его книги о Вас еще больше и нужнее останется написать и мне. И я терпеливо жду своей очереди. Рано или поздно она придет, даже если Вы этого не хотите. Я, впрочем, не верю, чтобы Вы действительно не хотели этого.

Недавно я получил письмо от Евреинова из Парижа¹⁴⁴, и он любезно извещает меня об успехе моей книги за границей. Fr. Kohl в Праге (Centrum-Verlag) предлагает переиздать ее на немецком языке¹⁴⁵. Статьи о ней появились в «Последних новостях» и в миланском «Il Convegno»¹⁴⁶. Вот как я стал знаменит! А Вы меня игнорируете!

Милый друг, я ужасно мечтаю о свиданиях с Вами, Вы, конечно, совсем иначе относитесь ко мне, чем я к Вам. Но Вы не можете этого не знать и не чувствовать.

И я знаю, что Вы меня любите все-таки, хотя жизнь и время и разделили нас. Вспомните же меня, когда приедете сюда.

Преданный Вам

Б. Казанский

Привет Зинаиде Николаевне.

Автограф.

47

[Почтовая открытка]

25 мая 1933 г.

Дорогой Всеволод Эмильевич, не сердитесь, что замедлил с письмом – затерял было Ваш адрес. Вот литература: 1) Слонимский А. О композиции «Пиковой дамы» (Пушкинист IV, Пушкинский сборник памяти Венгерова, 1922, стр. 171–180); 2) Гершензон М. «Пиковая дама» (Мудрость Пушкина, 1919, стр. 97–112); 3) Кашин Н. По поводу «Пиковой дамы» (Пушкин и его современники, вып. 31/32, 1927, стр. 25–34); 4) Лернер Н. История «Пиковой дамы» (Лернер. Рассказы о Пушкине, 1929); 5) Гроссман Л. Этюды о Пушкине, 1923.) Может быть, Вас заинтересует переделка повести Пушкина Шаховским для сцены, с изъятием мистицизма – об этом [писал] Столянский в Ежегоднике Императорских театров 1911, III, стр. 11–15. Другая переделка Лобанова, «Картежник» (Сборник театральных пьес II, 1879).

Еще 6) Якубович в сборнике «Пушкин в 1833 г.» (только что вышла) и 7) Виноградов (неопубликованная статья 1929 г.).

Виноградов Виктор Владимирович¹⁴⁷ (Б. Афанасьевский, 41 кв. 8, есть телефон) с охотой готов служить Вам по этому делу.

Мой привет Зинаиде Николаевне.

Ваш Б. Казанский

Автограф.

КОММЕНТАРИИ

Вступительная статья

- 1 *Зелинский Фаддей Францевич* (польск. Tadeusz Stefan Zieliński; 1859–1944) – филолог-классик, переводчик, культуролог, общественный деятель, член-корреспондент Императорской Академии наук. Профессор Санкт-Петербургского и Варшавского университетов. Расцвет педагогической деятельности в столичном университете, по воспоминаниям самого Ф.Ф. Зелинского, пришелся на 1895–1917 гг. В начале 1900-х начал преподавать на Высших женских (Бестужевских) курсах, а с 1906 г. – на Высших историко-литературных и юридических женских курсах Н.П. Раева. Друзьями Зелинского были Вяч.И. Иванов и И.Ф. Анненский. В круг его общения входили Ф.К. Сологуб, К.Д. Бальмонт, В.Я. Брюсов, И.А. Бунин, М.А. Кузмин, А.М. Ремизов. Ученый интересовался искусством Айседоры Дункан. В 1922 г. он выехал в Польшу для постоянной работы.
- 2 *Аверинцев С.С.* Образ античности в западноевропейской культуре XX века: Некоторые замечания // Новое в современной классической филологии / Отв. ред. С.С. Аверинцев. М.: Наука, 1979. С. 10.
- 3 *Шлиман (Schliemann) Иоганн Людвиг Генрих Юлий* (1822–1890) – немецкий предприниматель и археолог-самоучка, один из основателей полевой археологии. Прославился находками в Малой Азии, на месте античной (гомеровской) Трои, а также на Пелопоннесе – в Микенах, Тиринфе и беотийском Орхомене, первооткрыватель микенской культуры.
- 4 *Эванс (Evans) Артур Джон* (1851–1941) – английский археолог и пионер в изучении эгейской цивилизации в эпоху бронзы. Известен раскопками Кносского дворца на острове Крит.
- 5 *Иванов Вячеслав Иванович* (1866–1949) – поэт-символист, философ, переводчик, драматург, литературный критик, доктор филологии, идеолог дионисийства. Одна из самых влиятельных фигур Серебряного века. Его петербургская квартира, где по средам собирался кружок символистов, была идейным центром русского символизма, творческой лабораторией поэтов. В «Башенном театре» Мейерхольд поставил спектакль «Поклонение кресту» по пьесе П. Кальдерона (1910), где в качестве актеров выступили М.А. Кузмин, В.А. Пяст, В.Н. Княжнин и другие поэты и писатели.
- 6 Цит. по: *Волков Н.* Мейерхольд: В 2 т. М.: Academia, 1929. Т. 1. С. 102.
- 7 В.Э. Мейерхольд – Вяч.И. Иванову. 25 июля 1908 г. // Мейерхольд В.Э. Переписка: 1896–1939 / Сост. В.П. Коршунова, М.М. Ситковецкая. М.: Искусство, 1976. С. 115.
- 8 *Радлов Николай Эрнестович* (1889–1942) – художник, карикатурист, сын профессора философии, директора Публичной библиотеки Эрнеста Радлова, старший брат режиссера Сергея Радлова. В 1907–1910 гг. студент историко-филологического факультета Санкт-Петербургского университета.
- 9 *Шварсалон Вера Константиновна* (1890–1920) – падчерица Вяч.И. Иванова, ставшая после смерти в 1907 г. матери, Л.Д. Зиновьевой-Аннибал, его женой (1912 г.). Участница поездки в Грецию.
- 10 *Мейерхольд Вс.Э.* Записная книжка. 1910 г. // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 780. Л. 25.
- 11 *Шварсалон В.К.* Путевой дневник. Автограф. 1910 // НИОР РГБ. Ф. 109. К. 47. Ед. хр. 30.
- 12 Первое знакомство Казанского и Мейерхольда состоялось многим ранее научной экскурсии, еще в начале 1900-х гг. Казанский вспоминал: «Но я видел его однажды в детстве, когда он зашел к нам во двор вместе с Москвиным в поисках дачи. Их привел к нам Кошеверов, в лице которого я впервые встречался с театром. Кошеверов учился в театральном училище в Москве (“Филармония”) и женился на своей соученице

- М.В. Тарасовой, которой принадлежала усадьба в деревне, где я проводил лето» (*Казанский Б.В.* Воспоминания о Мейерхольде. Машинопись. 1950-е гг. // Семейный архив Казанских). О Кошеверове см. коммент. 65.
- 13 *Беляев Юрий Дмитриевич* (1876–1917) – театральный критик, драматург. Входил в гомосексуально ориентированный круг М.А. Кузмина.
 - 14 *Казанский Б.В.* Воспоминания о Мейерхольде.
 - 15 Там же.
 - 16 *Богаевский Борис Леонидович* (1882–1942) – филолог, историк, археолог, профессор Ленинградского университета, декан историко-филологического факультета Пермского университета (1917–1918), ректор Томского университета (1921–1922), сотрудник Института истории материальной культуры АН СССР (с 1922), заведующий кафедрой истории материальной культуры ФОН (с 1922).
 - 17 *Казанский Б.В.* Воспоминания о Мейерхольде.
 - 18 *Ростовцев Михаил Иванович* (1870–1952) – историк античности; профессор Петербургского университета (1901–1918); профессор Йельского университета (1925–1944).
 - 19 *Радлова-Казанская Наталья Эрнестовна* (1887–1938) – театральная педагог. Окончила 8-ю женскую гимназию в Санкт-Петербурге. Училась на курсах Ю.М. Юрьева, прошла курс сценического искусства под руководством А.П. Петровского. В сезоне 1911/1912 г. служила в Виннице в труппе Т.Д. Лентовской, в Петербурге – в Передвижном театре. Ученица Иды Альберг (баронессы Икскуль), основательницы финского театра; принимала участие в ее постановках и гастроях. Печаталась в журнале «Аполлон». Приехав вместе с мужем в Пермь (1917), организовала литературно-художественный кружок, занималась постановкой спектаклей в созданной ею вместе с Казанским студии Пермского народного театра. Сезон 1920/1921 г. служила в Народной комедии, преподавала в Передвижном театре, а также в Государственном агитационном театре, в ТРАМЕ и др. Автор книги «Работа над речью» (М.; Л., 1930).
 - 20 В 1917 г. Казанский был зачислен приват-доцентом Петроградского университета с откомандированием в Пермский университет, который поначалу создавался как отделение Петроградского. Здесь уже преподавал его старший коллега Б.Л. Богаевский. В 1919–1920 гг., после эвакуации Пермского университета в Томск с отступающими частями армии Колчака, Казанский некоторое время преподает на кафедре классической филологии историко-филологического факультета Сибирского университета, которой заведовал его давний знакомый Э.В. Диль, староста той самой экскурсионной группы. В Томске Казанский был арестован органами ВЧК, но освобожден благодаря деятельной помощи ректора Пермского университета профессора Н.П. Оттокара. Вернулся в Пермь, откуда был командирован в Петроград, для комплектования университетской библиотеки. Командировку несколько раз продлевали. В Пермь, однако, Казанский так и не вернулся.
 - 21 *Казанский Б.В.* Воспоминания о Мейерхольде.
 - 22 Новаторы театра // Записки Передвижного театра. Пг., 1922. № 34. С. 1–2; «Театральные болезни» // Там же. 1922. № 43. С. 2–3; «Восстание ангелов» в Театре новой драмы // Там же. 1922. № 38. С. 3–4; Фактура в театре // Там же. 1922. № 39. С. 2; Театральные академии // Там же. 1922. № 43. С. 2–3; Обрядность и театр // Там же. 1922. № 47. С. 2–3; Театрально-исследовательская студия (С. Радлов) // Там же. 1922. № 48. С. 4–5; Хлебников в постановке Татлина («Зангези») // Там же. 1923. № 58. С. 5.

- 23 Таиров А. Записки режиссера // Литературная неделя. Пг., 1922. № 1; Евреинов Н.Н. Что такое театр // Ежедневник петроградских государственных театров. 1922. № 3. 10 окт. С. 5; Он же. Азazel и Дионис. Л., 1924 // Русский современник. Л., 1924. № 2. С. 305–306.
- 24 Волькенштейн В. Станиславский. Изд. «Шиповник», М., 1922 г. // Записки Передвижного театра. Пг., 1922. № 44. С. 5; Он же. Станиславский. М., 1922 // Ежедневник Петроградских государственных театров. 1922. № 14. 17 дек. С. 23.
- 25 Каратыгин П.А. Записки: В 2 т. Л.: Academia, 1929–1930; Жихарев С.П. Записки современника: В 2 т. Л.: Academia, 1934.
- 26 Не покидая академической стези, Казанский стал автором нескольких научно-популярных книг: Приключения слов: Почему и как образуются слова. М.: ГИЗ; Молодая гвардия, 1931; Разгаданная надпись. М.: Детгиз, 1934; В мире слов. Л.: Лениздат, 1958. Некоторые из них переиздаются и поныне. Печатались в массовых журналах: «Знание – сила», «Вокруг света», «Смена», «Мурзилка».
- 27 *Казанский Б.В.* Воспоминания о Мейерхольде. *Йеринг Герберт* (1888–1977) – один из ведущих немецких театральных критиков 1920-х гг., первым распознал драматургический талант Брехта и увлекся его идеями «эпического театра» еще в их раннем зародышевом изложении. Во время гастролей ГосТИМа в Берлине (1930) Йеринг опубликовал серию рецензий на мейерхольдовские спектакли, обращая особое внимание на те приемы и принципы, которые сближали Мейерхольда и Брехта. См.: Даешь Европу, Мейерхольд! Гастроли ГосТИМа в Германии в 1930 г. / Публ., вступит. статья, пер. и коммент. В.Ф. Колязина // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века / Ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Индрик, 2009. Вып. 4. С. 617–740.
- 28 Театральная Россия глазами корреспондентов Н.Н. Евреинова: Письма С.И. Антимонова и Б.В. Казанского / Публ., вступит. текст и примеч. В.В. Иванова // Люди и судьбы. XX век: Книга очерков / Сост. и отв. ред. В.Е. Лебедева. М.: УРСС, 2005. С. 385.
- 29 Там же. С. 385–386.
- 30 Театральный Октябрь. Сб. I. М.; Л., 1926. Содержание: *Гвоздев А.* Вместо предисловия; *Мокульский С.* Переоценка традиций; *Аксенов И.А.* Пространственный конструктивизм на сцене; *Соловьев В.Н.* О технике нового актера; *Гаузнер Г., Габрилович Е.* Портреты актеров нового театра: (Опыт разбора игры); *Слонимский А.* «Лес»: (Опыт анализа спектакля); *Гусман Б.* На переломе: (В связи с постановкой «Д. Е.»); *Извеков Н.* Зритель в театре; *Иванов Вяч.* «Ревизор» Гоголя и комедия Аристофана; *Конрад Н.* Театр Кабуки; *Верней Э.* Рабочий театр в Англии; *Герцог В.* Театр современной Германии; *Матейка И.* О венгерском театре; *Мологин Н.* Из воспоминаний; *Иванов Н.* Опыт создания «театральной семейографии»; *Нестеров А.* Клубно-методологическая лаборатория при театре и мастерских им. Вс. Мейерхольда.
- 31 Звезда. 1928. № 1. С. 102–117.
- 32 Литературное наследство. М.: Наука, 1934. № 16–18. С. 1137–1155.
- 1
- 33 В городе Патрас 25 июня 1910 г. Мейерхольд простился с группой Ф.Ф. Зелинского, чтобы на следующий день сесть на пароход «Босния», который отвез его в Италию, где он посетил Флоренцию и Венецию, после чего приехал в Мюнхен. Во Флоренции пытался встретиться с Гордоном Крэгом, но не застал его в городе.

- 34 *Орловка* – имение Казанских в Черниговской губернии (ныне Сумская обл.).
- 35 *...прощальный ужин с Ф.Ф. [Зелинским]*. – Прощальный ужин состоялся 26 июня 1910 г. Группа на следующий день уезжала в Россию, тогда как Ф.Ф. Зелинский оставался, чтобы отправиться в Италию. Экскурсанты прибыли в Петербург 5 августа.
- 36 *Роцаковский Михаил Сергеевич* (1876–1938) – морской офицер, герой Русско-японской войны, принадлежал к ближайшему окружению императора Николая II, впоследствии советский дипломат. Репрессирован. С 1908 г. – секретарь посольства в Греции.
- 37 *«Черноморец»* – канонерская лодка. Совершала плавания в Черном и Средиземном морях. В 1911 г. «Черноморец» исключили из списков действующих кораблей.
- 38 *Гриневиц Юрий Павлович* (?–1918) – искусствовед, археолог. Окончил историко-филологический факультет Петербургского университета. Совместно с С.С. Лукьяновым издал книгу «Керченская кальпида 1906 года и поздняя краснофигурная живопись» (Пг., 1915). Был убит крестьянами.
- 39 *Плинке В.А.* – учащаяся Высших историко-литературных и юридических женских курсов Н.П. Раева.
- 40 *Персиц Н.М.* – учащаяся женского Педагогического института в Петербурге. Возможно, сестра издательницы и меценатки Персиц Тамары Михайловны (?–1955).
- 41 *...командир «Черноморца» болен...* – Позже Н.Р. Вирен сообщил о смерти капитана 1 ранга Дмитрия Ксенофонтовича Селезнева в письме Б.В. Казанскому от 4 марта 1911 г. из Пирея: «Командир наш Селезнев скончался еще 19 января, промучившись около 2 месяцев в госпитале» (РО РНБ. Ф. 1393. Д. 562).
- 42 *Ижевский Николай Павлович* (1889–1923) – педагог, просветитель. В 1908 г. поступил на факультет естественных наук Петербургского университета, в 1909-м перевелся на историко-филологический факультет, который окончил в 1914 г. Преподавал в 3-й гимназии латинский и греческий языки (1914–1918), а затем в 13-й единой трудовой школе русский язык, историю и драматизацию.
- 43 *Гофман Модест Людвигович* (1887–1959) – в то время студент Петербургского историко-филологического факультета Петербургского университета, поэт и автор своеобразного манифеста «Соборный индивидуализм»; впоследствии известный литературовед.
- 44 *...о гашише или эфире?* – Приобщение к гашишу и эфиру, вероятно, было навеяно античностью и попытками приблизиться к «дионисийскому хмелю».

- 45 *Мама* – Казанская (урожд. Клейнгауз) Наталья Игнатьевна, дочь погибшего под Плевной полковника Клейнгауза, командовавшего одним из полков. Была помещена в военный сиротский институт, после его окончания вышла замуж за Василия Михайловича Казанского и поселилась в селе Орловка Черниговской губернии. В 1890-е годы овдовела, но, и оставшись одна, сумела дать детям образование, для чего переехала в Петербург. Умерла во время блокады. (Сообщено Н.Н. Казанским, внуком Б.В. Казанского.)
- 46 *Брат* – Казанский Михаил Васильевич (1887–1915) – дипломат. Окончил Александровский лицей, выступал в лицейском журнале со статьями в поддержку столыпинских реформ. По окончании учебы получил распределение на дипломатическую службу. Секретарь российского консульства в Праге. Последним местом службы был Берген, где в начале Первой мировой войны он заменял консула России и способствовал возвращению через Норвегию многих россиян. В конце 1914 г. или в начале 1915 г. пошел добровольцем в армию, окончил школу прапорщиков, воевал и погиб в 1915 г. (Сообщено Н.Н. Казанским.)

4

- 47 *Евгения Александровна Григорьева* – неуст. лицо. *Вера Ивановна Философова* – сестра Елены Ивановны Философовой. *Елена Ивановна Философова* (в замуж. Винтергальтер) (1890–1974) – педагог, библиотечный работник. В 1913 г. закончила Высшие историко-литературные и юридические женские курсы Н.П. Раева. Работала педагогом в гимназии Субботиной. Была первым профессиональным библиотечным работником в Государственной астрономической обсерватории (Пулково). Сохранились три письма Е.И. Философовой Вс.Э. Мейерхольду. Два из них, написанные совместно с В.И. Философовой и Е.А. Григорьевой (7 января – 24 декабря 1911 г.), по поводу посещения спектаклей «Борис Годунов», «Живой труп» и «Орфей» (РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2507).
- 48 Вероятно, имеется в виду статья Вс.Э. Мейерхольда «О постановке «Цезаря и Клеопатры» на сцене Нового драматического театра», напечатанная в январском номере журнала «Аполлон» за 1910 г. (с. 79–80). Пьесу Б. Шоу «Цезарь и Клеопатра» поставил Ф.Ф. Комиссаржевский. Премьера состоялась 29 декабря 1909 г. В отношении режиссера спектакля Мейерхольд был настроен беспощадно и находил в спектакле только «мозаику из станиславщины, фуксовщины, мейерхольдовщины, еврейновщины». Его вывод: «Мы присутствовали при зарождении нового типа режиссера – режиссера-компилятора».

5

- 49 Премьера «Дон Жуана» Ж.-Б. Мольера в Александринском театре состоялась 9 ноября 1910 г. Постановка Вс.Э. Мейерхольда. Художник А.Я. Головин.

6

- 50 *Корн (Корн) Генрих Августович* (1888–1941) – филолог-германист. Закончил Петришуле, одно из старейших учебных заведений России, и поступил на историко-филологический факультет Петербургского университета. Мечтал о театральной карьере. Сохранилось его письмо Вс.Э. Мейерхольду от 5 июня 1911 г. (РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1756). После окончания университета (1912) поступил на службу в Петришуле, где проработал до 1929 г., когда был уволен по сфабрикованному обвинению. Преподавал в различных ленинградских институтах до осени 1941 г., когда был арестован и расстрелян по обвинению в шпионской деятельности.

7

- 51 *Солини Елена Александровна* – старший кассир Петербургских Императорских театров.
- 10
- 52 Датируется по письму Н.Э. Радлова Вс.Э. Мейерхольду от 30 ноября 1910 г.
- 53 Н.Э. Радлов в письме Мейерхольду от 30 ноября 1910 г. писал: «Согласно нашему условию, на которое Вы любезно согласились, смею Вам напомнить об обещании записать на имя экскурсии в Грецию две ложи второго яруса (№ 13 и № 14) на первое представление «Бориса Годунова» (для нас, молодых людей, и для барышень). Заранее большое спасибо. С полным сознанием своей наглости Ваш Н. Радлов» (РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2285).
- 54 *6-го ведь праздник!* – 6 января 1911 г. состоялась премьера оперы «Борис Годунов» М.П. Мусоргского в Мариинском театре. Постановка Вс.Э. Мейерхольда. Дирижер А.К. Коутс. Художник А.Я. Головин.

12

- 55 *...заседание режиссеров у Директора.* – В записи В.А. Теляковского от 5 апреля 1911 г. читаем: «В 8 часов состоялось оперное заседание в Мариинском театре. Разбирали оперы Гречанинова «Сестра Беатриса» и оперу Кузнецова. На заседании присутствовали:

Кюи, Лядов, Глазунов, Соловьев, Танеев, Коутс, Крушевский, Бернарди, Малько» (*Теляковский В.А. Дневники Директора Императорских театров. 1909–1913. Санкт-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.: АРТ, 2016. С. 373*). Мейерхольд в этом перечне отсутствует, как и кто-либо из режиссеров.

13

- 56 *Мунт Ольга Михайловна* (1874–1940) – жена Вс.Э. Мейерхольда с 1896 по 1921 г.
57 *Вирен Николай Робертович* (1886–1943) – морской офицер, впоследствии морской летчик. Сын адмирала Р.Н. Вирена. Служил на канонерской лодке «Черноморец». С 1920 г. в эмиграции в Чехословакии, затем в США.
58 *Посылаю Вам группу...* – Возможно, речь идет о неустановленном артефакте, связанном с поездкой в Грецию.

14

- 59 *Котляровы* – семья Котлярова Григория Михайловича (1883–1938), педагога, архивиста, историка, библиотекаря. Окончил историко-филологический факультет Петербургского университета. С 20 августа 1907 г. по 1 сентября 1919 г. преподаватель русской истории в Царскосельском реальном училище. С 1918 г. сотрудник Центрального государственного архивного фонда (ЦГАФ). Одновременно преподавал русскую литературу и историю, историю искусств и обществоведение в 4-й Детскосельской единой трудовой школе и 23-й Советской школе первой и второй ступени. С 1927 г. – помощник ученого секретаря Библиотеки АН СССР. Был арестован в 1937 г. и сослан в Казахстан.
60 Работа над «Маскарадом» затянулась. Премьера состоялась 25 февраля 1917 г.
61 *V. Plincie* – В.А. Плинке. См. коммент. 39.

15

- 62 *Чайковский Сергей Дмитриевич* (1876–1940) – морской офицер. Служил на канонерской лодке «Черноморец». После революции эмигрировал в Югославию.
63 *Лукиянов Сергей Сергеевич* (1888–1938) – филолог, историк искусства, публицист, переводчик. Окончил историко-филологический факультет Санкт-Петербургского университета. Специализировался на истории римской литературы. Преподавал на Высших женских (Бестужевских) курсах и в университете. В эмиграции с 1920 по 1927 г. Репрессирован.
64 Н.Р. Вирен, выкраивая время для встречи, писал Казанскому 8 мая 1911 г.: «А 10-го рад был бы видеть Вас. Сговоримся с вами так: встретимся с Вами во вторник 10-го, в 11 часов утра на Николаевском вокзале (в буфете)» (РО РНБ. Ф. 1393. Д. 562).
65 *Кошеверов Александр Сергеевич* (1874–1921) – актер. Окончил Филармоническое училище (ученик Немировича-Данченко), три года служил в провинции. Вскоре после встречи в «Славянском базаре» Немирович-Данченко как раз получил от Кошеверова письмо с мечтой о «театре-школе», ради которого Кошеверов готов был уйти из труппы Бородая, где занимал хорошее положение. В МХТ Кошеверов был приглашен (говоря по-старинному) на роли любовников. В конце сезона 1901/1902 г. покинул МХТ для нового театрального дела в провинции. Вместе с Мейерхольдом возглавлял Труппу русских драматических артистов в Херсоне (1902–1903). Впоследствии активный член РГО; в советские годы организовал подраздел театрального учета при ТЕО Наркомпроса.
66 *...письмо в Англию моей англичанке.* – Возможно, имеется в виду В.А. Плинке, принадлежавшая роду Плинке, купцов английского происхождения, совладельцев ювелирного магазина «Плинке и Никольс», поставщика Императорского двора.

- 67 Датируется по открытию тетралогии Вагнера «Кольцо нибелунга» в сезоне 1911/1912 г. «Гибель богов» – 10 октября, 9 декабря, 31 января, 24 февраля, 16 марта, 2 апреля; «Золото Рейна» – 15 ноября, 26 декабря, 14 февраля, 5 марта; «Валькирия» – 21 ноября, 2, 10, 26 января, 2, 16, 19 февраля, 9 марта; «Зигфрид» – 1, 12 декабря, 21 февраля, 12 марта, 2 апреля.
- 68 ...*об абонементе на тетралогии Вагнера...* – С 1907 г. «Кольцо нибелунга» исполнялось в Мариинском театре полностью, слушателям предоставлялись абонементные циклы тетралогии. Благодаря И.В. Ершову, Ф.В. Литвин, дирижерам Э.Ф. Направнику и А.К. Котутсу эта постановка явилась выдающимся событием русской музыкальной культуры. Декорации двух последних постановок мариинской версии «Кольца» создали А.Н. Бенуа «Гибель богов» и А.Я. Головин – «Золото Рейна».
- 69 *Я не был в опере со времени «Лоэнгрин» с Мотлем...* – Мотль (Mottl) Феликс (1856–1911) – австрийский дирижер и композитор. Уже в молодые годы утвердил себя как интерпретатор музыки Рихарда Вагнера. Принимал активное участие в подготовке первого Вагнеровского фестиваля в Байройте в 1876 году. Дирижировал операми Р. Вагнера в Лондоне, Москве и Петербурге (1910, 1911), где выступал также и как концертный дирижер. 21 июня 1911 г. перенес инфаркт во время дирижирования оперой Вагнера «Тристан и Изольда», умер в больнице. «Лоэнгрин» Р. Вагнера был показан в Мариинском театре 4 февраля 1911 г., в бенефис оркестра. Дирижировал Ф. Мотль. В.А. Теляковский записал: «Спектакль прошел блестяще. Публика вызывала неоднократно всех исполнителей и устроила овацию Мотлю» (Теляковский В.А. Дневники Директора Императорских театров. 1909–1913. С. 333).

- 70 «*Annual of British School at Athens*» («Ежегодник Британской школы в Афинах») – периодическое издание одного из 17 иностранных археологических институтов в Афинах. Школа была основана в 1886 г. Была направлена на поддержку британских ученых, занимающихся классическими исследованиями и археологией. С 1894 по 2009 г. было издано 104 тома.

- 71 ...*книги Шлимана «Mykenes» и «Tyrins»...* – Возможно, имеется в виду одна книга: Schliemann H. Mycenae: A Narrative of Researches and Discoveries at Mycenae and Tiryns. Maps, Plans, and other Illustrations, representing more than 700 types of the objects found in the Royal Sepulchres of Mycenae and elsewhere in the excavations. London: John Murray, 1878.
- 72 *Дёрпфельд (Dörpfeld) Вильгельм* (1853–1940) – немецкий архитектор, археолог и один из наиболее известных исследователей древней архитектуры. Участвовал в раскопках в Олимпии, Трое, Пергаме, Тирифе, Агоре. Считается основателем научной теории ведения раскопок в археологии. С 1877 по 1881 г. Дёрпфельд работал в Олимпии при производившихся там раскопках в качестве «технического сотрудника», затем с 1882 по 1912 г. состоял в Афинском отделении немецкого археологического института сначала в качестве «прикомандированного», затем второго и, наконец, первого секретаря – фактически директора Института.
- 73 «*Athenische Mitteilungen*» – периодический печатный орган Афинского отделения Немецкого археологического института. Секретарем Афинского отделения и автором многочисленных публикаций в журнале был В. Дёрпфельд.
- 74 *Dörpfeld W. Troia und Ilion, Ergebnisse der Ausgrabungen in den vorhistorischen und historischen Schichten von Ilion 1870–1894.* Athen, 1902.

- 75 «*Journal of Hellenic Studies*» – британский научный журнал, посвященный эллинистике, то есть изучению языка, литературы, истории и археологии Древней Греции. Выходит ежегодно с 1880 г. по настоящее время.
- 76 Среди книг и статей Эванса, посвященных Кносскому дворцу, вышедших до 1912 г., выявить издание с буквально таким названием не удалось.
- 23
- 77 Имеется в виду бракосочетание Н.Э. Радлова с художницей Эльзой Яковлевной Зандер (1887–1924).
- 24
- 78 *Головин Александр Яковлевич* (1863–1930) – театральный художник, живописец, педагог, получил образование по архитектуре и искусству одновременно в Москве и Париже. Путешествовал по Европе. Начиная с 1898 г. Головин участвует в выставках «Мира искусства». Привлечен В.А. Теляковским к работе в Императорских театрах. Постоянный сотрудник Вс.Э. Мейерхольда.
- 25
- 79 См. письмо 24.
- 80 *Толстой Иван Иванович* (1880–1954) – филолог-классик, специалист по древнегреческой литературе и языку. Окончил историко-филологическую гимназию и Петербургский университет, в котором преподавал с 1908 г. В 1930-е гг. арестовывался по сфабрикованному «золотому делу» эллинистов. Член-корреспондент АН СССР с 1939 г., академик АН СССР с 1946 г.
- 81 Не вполне ясное место. Ф.Ф. Зелинского трудно отнести к «молодым профессорам» (в эту пору ему 53 года). Несмотря на то, что его, казалось бы, трудно причислить к тем, кто «мало знает», в письмах, например С.С. Лукьянова, участника экскурсии, к Казанскому сквозит разочарование в научном уровне лекций Зелинского (РО РНБ. Ф. 1393. Оп. 1. Ед. хр. 55), как и в письме самого Казанского Мейерхольду (№ 40).
- 82 *Фармаковский Борис Владимирович* (1870–1928) – историк искусства и археолог, историк античности. Специалист в области античной археологии и античного искусства. В 1893 г. был командирован на три года за границу, учился у В. Дёрпфельда. В начале XX в. произвел большие раскопки древнегреческой Ольвии. В 1914 г. избран членом-корреспондентом Петербургской академии наук.
- 83 Возможно, имеется в виду монография: *Noack F. Die Baukunst des Altertums*. Berlin, 1910.
- 27
- 84 Перевод Ф.Ф. Зелинского «Электры» Софокла был напечатан: Вестник Европы. 1912. Кн. 2. Февр. С. 25–59; Кн. 3. Март. С. 3–36.
- 85 «*Электра*» Эсхила переведена каким-то Котеловым (то есть вся «Орестея»). – Под «Электрой» Эсхила подразумеваются «Хоэфоры» Эсхила. В переводе Котелова, о котором ничего не известно, была напечатана в составе «Орестей» (СПб., 1883).
- 28
- 86 Премьера пьесы Ф.К. Сологуба «*Заложники жизни*» в Александринском театре состоялась 6 ноября 1912 г. Постановка Вс.Э. Мейерхольда. Художник А.Я. Головин. Музыка В.Г. Каратыгина.
- 87 Роль Лилит играла Н.К. Тхоржевская.
- 88 Роль Кати играла Е.И. Тиме.
- 89 Роль Михаила играл П.И. Лешков.
- 90 Роль Сухова играл Б.А. Горин-Горяинов.
- 91 *Ваше поздравительное письмо произвело фурор!* – О каком письме идет речь, выяснить не удалось.

29

- 92 Премьера оперы «*Электра*» Р. Штрауса (либретто Г. фон Гофманстала) в Мариинском театре состоялась 18 февраля 1913 г. Представление было также дано 23 и 27 марта. Дирижер А.К. Коутс. Художник А.Я. Головин. Но дирекция после трех представлений спектакль сняла. Отчасти причиной стал неуспех оперы у широкой публики, отчасти и та травля правых газет, которая поднялась по поводу «*Электры*». Правые публицисты писали, что совершенно непозволительно в дни 300-летия дома Романовых (21 февраля в Мариинском и Александринском театрах давались торжественные спектакли по этому поводу) показывать оперу, где обезглавливаются особы царского рода.

32

- 93 Датируется по содержанию письма.

34

- 94 Письмо не сохранилось.

- 95 О.М. Мейерхольд-Мунт 12 февраля 1913 г., исполняя поручение мужа, писала Казанскому: «Вам записан 1 билет на первое представление “*Электры*”. Его надо взять в [нрзб.] 12–13 февраля в кассе Мариинского театра до 4 ч. дня. Билет записан на Ваше имя, т[ак] ч[то] Вы его получите сами или пошлите Вашу визитную карточку» (РО РНБ. Ф. 1393. Д. 663). Однако в памяти Казанского закрепился иной вариант: «Мейерхольд рассердился на меня и не пригласил меня хотя бы посмотреть эскизы (Головина) декораций и костюмов, не то чтобы посещать репетиции. Я был только на премьере, будучи приглашен в ложе В.К. Шварсалон» (*Казанский Б.В. Воспоминания о Мейерхольде*). И позже (4 октября 1959 г.), в письме С.С. Сребрному, участнику научной экскурсии, он настаивал: «Я был в ложе В.К. Шварсалон» (РО РНБ. Ф. 1393. Д. 420). Ситуацию еще более запутывает то обстоятельство, что на первом представлении (18 февраля) партию *Электры* исполняла Н.С. Южина-Ермоленко, тогда как Валицкая пела в представлениях 23 и 26 марта.

- 96 С претензиями Казанского созвучна рецензия другого экскурсанта, Николая Радлова, опубликованная в «*Аполлоне*»: «И глядя на сцену, чувствуешь, как боялся г. Богаевский пропустить какую-либо ценную для науки деталь. <...> Но весь этот сложный аппарат, необходимый для научной реставрации картин жизни критско-микенской эпохи, не помог художнику выявить ее художественную реставрацию. Детали остались деталями, дух жизни, дух бесконечно сложной пестрой архитектуры холмистого южного города остался невыявленным» (*Аполлон*. 1913. № 3. С. 52). Тогда как С.М. Волконский, чья рецензия была опубликована там же, резко протестовал не против «научной реставрации», а против стилизации архаики, попыток перевести в движение рисунки на античных вазах и подчинить пластику актеров барельефным принципам, отказа от трехмерности сцены во имя плоскости, ритуализации драматического действия. В конечном счете для него неприемлемо было «желание сознательно перенести легенду в предгреческий период», ведь «троянский цикл от века сочетался в нашем представлении с формами эллинизма» (там же, с. 51). На материале «*Электры*» Волконский оспаривает те режиссерские идеи Мейерхольда, которые сложились еще в Театре на Офицерской (1907–1908). А между тем мейерхольдовский опыт не прошел бесследно. Соединение модернизма с архаикой стало источником таких выдающихся достижений, как «*Весна священная*» (Русский балет Сергея Дягилева, 1913; хореограф В.Ф. Нижинский, композитор И.Ф. Стравинский, либреттист и художник Н.К. Рерих) и «*Федра*» Ж. Расина (Камерный театр, 1922; режиссер А.Я. Таиров, художник А.А. Веснин, Федра – А.Г. Коонен).

- 97 Партию *Ореста* исполнял Боссе Гуалетьер Антонович (1877–1953), оперный и камерный певец, режиссер и педагог, артист оперной труппы Мариинского театра (1909–1920).
- 98 Партию *Клитемнестры* исполняла Славина (в замужестве баронесса Медем) Мария Александровна (1858–1951) – оперная певица (меццо-сопрано) и педагог. На сцене Мариинского театра в 1879–1917 гг. Затем, в качестве драматической актрисы, в Александринском театре, преподавала в Санкт-Петербургской консерватории. С 1920 г. жила в Париже.
- 99 Позднее Казанский вспоминал: «Постановка оперы была великолепная по живописности и динамике сцен. Клитемнестра в пышном платье в сопровождении полуголых рабынь на монументальной лестнице, спускавшейся до самого оркестра, производила незабываемое впечатление мрачного величия и силы. Но дворец казался приземистым для такой монументальной лестницы. Мейерхольд обвинял тут Богаевского в неверном масштабе, но ошибка (если это была ошибка) была скорее Головина» (*Казанский Б.В.* Воспоминания о Мейерхольде).
- 100 *Но сама Электра – я видел Валицкую – отвратительна.* – Валицкая (Кирхгейм) Марта (Мария) Генриховна (1853–1955) – артистка оперы (драматическое сопрано) и камерная певица. В 1907–1908 гг. выступала, в 1911 г. гастролировала в московском Большом театре, в 1908–1910 и 1920–1921 гг. пела в Киевской опере. В 1910–1917 гг. солистка петербургского Мариинского театра. Обладала сильным, ровным голосом глубокого тембра. В.А. Теляковский 28 января 1913 г. записал: «Есть такие несчастные певицы, как Валицкая. <...> Затем ей дали “Электру”. Учила она ее 3 месяца, и когда надо было петь, у нее сделался дифтерит, и пришлось выписывать Ермоленко» (*Теляковский В.А.* Дневники Директора Императорских театров. 1909–1913. С. 621). Валицкая все-таки исполнила партию Электры. Выступление стало творческой неудачей с далеко идущими последствиями. С.Ю. Левик вспоминал: «Между тем обладательница выдающегося по красоте и силе голоса М.Г. Валицкая после двух выступлений в “Электре” потеряла пластичность звучания и относительно скоро стала уставать от обычного своего драматического репертуара, с которым до “Электры” справлялась играючи. Я близко знал эту певицу, дочь киевского булочника, получившую отличную школу у Виардо и у ее ассистенток. В период репетиций “Электры” она мне неоднократно говорила, что ей легче было спеть три раза подряд Брунгильду, чем одноактную Электру» (*Левик С.Ю.* Записки оперного певца. М.: Искусство, 1962. С. 389).
- 101 Мейерхольд уехал в Париж 28 марта 1913 г. 11 апреля 1913 г. в театре Шатле состоялась премьера его спектакля «Пизанелла» Г. Д’Аннунцио. Художник Л.С. Бакст. Балетные сцены – М.М. Фокин.
- 36
- 102 Письмо не сохранилось.
- 37
- 103 Датируется по содержанию письма.
- 104 Выставка «Мира искусства» открылась 3 ноября 1913 г. в помещении Императорского общества поощрения художеств (Морская, 38). Возможно, что вернисаж проводился накануне официального открытия.
- 38
- 105 Датируется по содержанию письма.
- 106 *Глухов* – уездный город Черниговской губернии.
- 39
- 107 Датируется по содержанию письма.
- 108 *...уехал на праздники...* – Скорее всего имеются в виду пасхальные праздники.

- 109 *Бритнев Владимир Александрович* (1853–1925) – доктор медицины, старший врач Царско-сельского лазарета, почетный лейб-медик, действительный статский советник. В воспоминаниях Казанского ситуация представлена иначе: «Мейерхольд выглядел плохо, производил впечатление, что он одинок, что о нем никто не заботится. Он страдал фурункулезом. Я предложил привезти ему знакомого хирурга и приехал снова с доктором Бритневым, который и вырезал ему все фурункулы» (*Казанский Б.В.* Воспоминания о Мейерхольде).
- 110 У Б.В. Казанского было две дочери: Мария Борисовна (в замуж. Смирнова) (1914–1942) – художник-живописец, ученица В.М. Еролаевой; Татьяна Борисовна (1916–1989) – поэт, филолог, переводчик, специалист по романским языкам, педагог.
- 111 *Я привык мечтать идти в передних рядах, по новой дороге...* – То, что Казанский разделял пафос сотворения нового мира, подтверждают и другие источники. В 1928 г. в ответ на глумливые пассажи Н.Н. Евреинова о Совдепии он отправляет письмо, в котором разрывает отношения: «Многое отношу я также к Вашей личной манере персифляжа. Но, как я ни стараюсь, впечатление оставляет горький осадок. Как ваш биограф, как Ваш “портретист”, я искренне огорчаюсь, замечая следы начинающейся порчи на портрете. Seriously, неужели так уж стоит мечтать о вилле близ Ниццы или об имении в Германии, чтобы ставить в зависимость от этого не только возвращение в Россию, но и основную установку в жизни? <...> Мы здесь живем, как в горах, – на высотах. Разреженный, холодный воздух суров и чист, внушает трезвость, бодрость, силу. Мы пробиваем лед, которым скованы были веками массы, и справедливо радуемся больше трудно пробивающимся полезным побегам, чем пышным, но часто ядовитым цветам западных оранжерей. Мы в начале пути, мы начали жизнь заново. Самым нашим существованием, текущей нашей работой мы делаем большое дело. Искусству же у нас и место, и значение несоизмеримо высшие. <...> Новая культура, новый мир строится здесь и крепнет с каждым годом, и молодежь подает прекрасные надежды. Старая Европа может смеяться беззубым ртом, как смеялась сто лет назад над Америкой. Но смеется тот, кто смеется последним! Настанет время – в лето от революции такое, – когда наши скромные труды и начальные достижения будут воспоминаны как жертвы, на которых заложены основы новой истории» (Театральная Россия глазами корреспондентов Н.Н. Евреинова: Письма С.И. Антимонова и Б.В. Казанского / Публ., вступит. текст и примеч. В.В. Иванова // Люди и судьбы. XX век: Книга очерков / Сост. и отв. ред. В.Е. Лебедева. М.: УРСС, 2005. С. 392).
- 112 *Пути Науки: Введение в историческое знание.* Пермь: тип.-лит. Управления Пермской железной дороги, 1918. Содержание: *Казанский Б.В.* Культура и сознание; *Круман В.Э.* Грань между средневековой и новой историями; *Пределы новой истории; Дурденевский В.Н.* Понятие о социологии; *Булаховский А.А.* Наука о языке; *Казанский Б.В.* Введение в изучение религии.
- 113 *Закс Самуил Маркович* (лит. псевд. И.И. Гладнев, парт. псевд. Александр, Хома Брут; 1884–1937) – участник революционного движения, журналист, издательский работник. Сын предпринимателя М.И. Закса, муж сестры Г.Е. Зиновьева Л.А. Радомысльской. В июле 1917 г. на средства отца приобрел за 144 тыс. руб. типографию «Труд» в Петрограде, где печатались большевистские газеты и агитационная литература. На нелегальной работе в Германии (1918–1920). По возвращении работал на руководящих должностях в советских и партийных издательствах. В 1925 г. примыкал к новой оппозиции во главе с

Г.Е. Зиновьевым и Л.Б. Каменевым. Работал в издательстве «Советская энциклопедия». В 1935 г. исключен из партии. Арестован в 1936-м, расстрелян.

- 114 ...копия эдельфельтского портрета Иды Альберг... – Эдельфельт (Edelfelt) Альберт Густав Аристид (1854–1905) – финский живописец. Автор исторических полотен, картин из народной жизни, пейзажей, портретов, отмеченных свободой и выразительностью художественной формы, тонкой передачей свето-воздушной среды, праздничной яркостью колорита. Впервые он приехал в Санкт-Петербург в 1881 г. В Петербурге Эдельфельт познакомился с молодыми деятелями нового русского искусства С.П. Дягилевым и А.Н. Бенуа. Близость финских и русских художников ознаменовалась несколькими совместными выставками. Эдельфельт много и успешно работал в жанре портрета. Портрет Иды Альберг (Аалберг) стал одним из его достижений.

Ида Аалберг (1857–1915) играла ведущие роли в финском театре с 1870-х гг.; в течение двадцати лет она гастролировала в Скандинавии, Германии и России с западноевропейским репертуаром. В 1894 г. начался «петербургский период» жизни Аалберг. Она вступила в брак с бароном Александром Иксуль фон Гильденбандом и поселилась в Петербурге, где прожила вплоть до смерти, выезжая ежегодно на гастроли в Финляндию. В Петербурге и Москве она выступала на немецком языке и получила признание как исполнительница героинь Ибсена.

- 115 ...подарок ее мужа... – Иксуль фон Гильденбанд Александр Александрович (1864–1923) – потомок старинного эстляндского баронского рода, юрист, действительный статский советник, страстный театрал, член петербургского Ибсеновского кружка, ввел жену в круг русской культуры и стал ее первым режиссером.
- 116 Сыропятов Александр Константинович (1882–1954) – этнограф и краевед, один из организаторов музейного дела в Прикамье. В 1917 г. был избран заведующим этнографическим отделом Пермского музея. Во второй половине 1919 г. был назначен заведующим Пермским научным музеем. Явился одним из инициаторов создания Пермского художественного музея (1922).
- 117 Троцкая (Седова) Наталья Ивановна (1882–1962) – вторая жена Л.Д. Троцкого, заведующая музейным отделом Наркомпроса (1918–1928). После высылки Троцкого из Советской России последовала за ним.
- 118 Народный университет был открыт в Перми 8 октября 1917 г. Базировался на Мотовилихинском заводе, в помещении над малой проходной. Именно там читали лекции университетские профессора. (Сообщено Г.П. Ивинских.)
- 119 Общедоступный театр, Школа сценического искусства и Студия могли работать при Мотовилихинском народном доме. В этом здании, построенном в конце XIX в., периодически выступали сезонные драматические труппы, гастролеры и самодеятельные коллективы. После революции в нем выступал заводской мотовилихинский театр, затем передвижной Уральский реалистический театр. (Сообщено Г.П. Ивинских.)

- 120 Премьера пьесы «Земля дыбом» М. Мартине в переработке С.М. Третьякова состоялась в Театре Вс. Мейерхольда 4 марта 1923 г. Художник Л.С. Попова. Премьера «Великодушного рогоносца» Ф. Кроммелинка состоялась 25 апреля 1922 г. в Театре актера. Художники Л.С. Попова, В.В. Люце. Впоследствии вошел в репертуар Театра им. Мейерхольда. Спектакль стал одним из центральных событий русского театрального авангарда.
- 121 В своем отзыве на книгу А.Я. Таирова «Записки режиссера» (М., 1921) Мейерхольд, обрушиваясь на Камерный театр как дилетантский и эпигонский, излагает художественную логику

- своих исканий 1900–1910-х гг. (Печать и революция. М., 1922. № 1. Янв.–март. С. 305–309. Перепечатано: *Мейерхольд В.Э.* Статьи, письма, речи, беседы / Сост., редакция текстов и коммент. А.В. Февральского: В 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 2: (1917–1939). С. 37–43).
- 122 *Соловьев Владимир Николаевич* (1887–1941) – театральный режиссер и педагог, театровед. Окончил историко-филологический факультет Петербургского университета. В 1911 г. познакомился с Вс.Э. Мейерхольдом. В 1912 г. участвовал в деятельности Териокского товарищества актеров, музыкантов, писателей и живописцев. Один из ближайших соратников Мейерхольда в Студии на Бородинской и в журнале «Любовь к трем апельсинам» (1913–1917).
- 123 *Радлов Сергей Эрнестович* (1892–1958) – театральный режиссер и педагог. В 1916 г. окончил историко-филологический факультет Петербургского университета. В 1913–1917 гг. сотрудничал с Вс.Э. Мейерхольдом в Студии на Бородинской и в журнале «Любовь к трем апельсинам». Влияние Мейерхольда ощутимо сказывалось в послереволюционные годы. В 1918 г. основал Театр экспериментальных постановок, просуществовавший недолго. В 1919 г. работал в Театре Народного дома и в театре «Студия». В ноябре 1919 г. основал Театр художественного дивертисмента, переименованный в январе 1920 г. в Театр народной комедии, который возглавлял до его закрытия в январе 1922 г.
- 124 *Грипич Алексей Львович* (1891–1983) – театральный режиссер. В 1913 г. поступил во вновь открытую студию Вс.Э. Мейерхольда. Занятия в институте и студии прервала Первая мировая война. С фронта вернулся в 1918 г. и продолжил учиться на курсах мастерства сценических постановок, где преподавал Мейерхольд. В 1924 г. по рекомендации Мейерхольда стал режиссером Московского театра Революции, где работал до 1926 г. Написал воспоминания о Мейерхольде: *Грипич А.* Учитель сцены // Встречи с Мейерхольдом: Сб. воспоминаний / Ред.-сост. Л.Д. Вендровская. М.: ВТО, 1967. С. 114–146.
- 125 *Евреинов Николай Николаевич* (1879–1953) – режиссер, драматург, автор многочисленных театральных манифестов. Один из создателей Старинного театра в СПб. (1907–1908; 1911–1912), где предпринял попытку реконструировать старинные театральные формы. После увольнения Вс.Э. Мейерхольда из Театра на Офицерской был приглашен В.Ф. Комиссаржевской на должность режиссера. С 1910 по 1916 г. драматург, режиссер, художественный руководитель, композитор и художник театра «Кривое зеркало», где поставил около ста спектаклей. Руководитель массового действия «Взятие Зимнего дворца» (7 ноября 1920 г.). Эмигрировал в 1925 г. Для отношений Мейерхольда и Евреинова характерно резкое неприятие теории и практики друг друга, хотя концепции «условного театра» и «театрализации театра» не столь взаимоисключающи, как казалось создателям.
- 126 *Петров Николай Васильевич* (1890–1964) – театральный режиссер. Учился в режиссерском классе МХТ под руководством Вл.И. Немировича-Данченко (1908–1910). С 1910 по 1933 г. работал в Александринском театре последовательно: помощником режиссера, режиссером, а в 1928 г. стал директором и художественным руководителем театра. Был помощником Мейерхольда во многих спектаклях, включая «Маскарад» (1917). Оставил воспоминания о Мейерхольде: *Петров Н.* Неисчерпаемость творчества // Встречи с Мейерхольдом. С. 154–164.
- 127 *Вивьен (Вивьен де Шатобрен) Леонид Сергеевич* (1887–1966) – актер, театральный режиссер, театральный педагог. Закончил Драматические курсы Санкт-Петербургского Императорского театрального училища (ныне Российский государственный институт сценических искусств), класс В.Н. Давыдова (1910–1913). Посещал Студию на Бородинской по приглашению Вс.Э. Мейерхольда. С 1911 г. стал выступать в спектаклях

Александринского театра, в 1913–1923 гг. – актер, в 1923–1936 гг. – актер и режиссер, в 1936–1938 гг. – главный режиссер, в 1938–1949 гг. – художественный руководитель, в 1949–1966 гг. – главный режиссер Ленинградского театра драмы им. А.С. Пушкина (ныне Александринский театр).

- 128 *Гайдебуров Павел Павлович* (1877–1960) – актер театра и кино, режиссер, театральная деятельность, педагог. В 1899 г. начал профессиональную сценическую деятельность в провинции. В 1903 г. вместе с актрисой Н.Ф. Скарской организовал при Лиговском народном доме графини Паниной, на рабочей окраине Петербурга, Общедоступный театр, просуществовавший до 1914 г. В 1905 г. создал на его основе Передвижной театр. «Передвижники» ежегодно совершали поездки по городам севера и центра России, Украины, Белоруссии, Кавказа, Сибири, Дальнего Востока. Гастрольная практика, поднятая до культуртрегерской миссии, была нормой жизни труппы. Условия походной жизни в сочетании с пафосом богоискательства и аскетической духовности приводили к упрощенной, иногда наивной театральной форме. Мейерхольдовское влияние можно усмотреть в спектакле «Смерть Тентажиля» М. Метерлинка (премьера – 14 декабря 1915 г.), где была использована музыка И.А. Саца, написанная в 1905 г. для мейерхольдовского спектакля). Хотя сам Мейерхольд видел в постановке Гайдебурова объедаки с пышного стола театра Комиссаржевской» (РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 457), тем не менее облечение петроградского театра идеями великого режиссера несводимо к эпигонству.

42

- 129 «*Великодушный рогоносец*» Ф. Кромелинка был показан в Ленинграде во время гастролей (16 мая – 22 июня 1924 г.).
- 130 *Вышеславцева Ангелина Григорьевна* (1902–1988) – актриса, мемуарист. Ее муж Шиманский Виктор Владиславович (1880–1954) – актер, режиссер, выпускник Петербургского университета. Играл в Передвижном театре П.П. Гайдебурова и Н.Ф. Скарской. Входил в редколлегия журнала «Записки Передвижного театра», в котором печатался Б.В. Казанский. В 1921 г. Шиманский организовал Центральную студию Ленинградского губполитпросвета (позже ставшую Агитационным театром), где преподавала Н.Э. Радлова-Казанская. Вышеславцева оставила ряд мемуарных очерков: Учение Гайдебурова // Театральная жизнь. 1972. № 17. С. 30; Память сердца // Нева. 1985. № 12. С. 190–191.
- 131 В 1920–1930-е гг. во время приездов в Ленинград Мейерхольд часто останавливался в гостинице «Астория».

43

- 132 *Слонимский Александр Леонидович* (1881–1964) – литературовед, пушкинист. Брат писателя М.Л. Слонимского. После окончания 3-й Санкт-Петербургской гимназии учился на славяно-русском отделении историко-филологического факультета Санкт-Петербургского университета, по окончании которого в 1904 г. начал преподавать в Екатерининской гимназии. Но по болезни (туберкулез) выехал в 1906 г. в Швейцарию (Давос). После 1917 г. вошел в редакционную коллегию Литературно-издательского отдела Наркомпроса; был членом редакционной коллегии журнала «Былое». С 1921 по 1929 г. – старший научный сотрудник Государственного института истории искусств. В серии «Вопросы поэтики» опубликовал книгу «Техника комического у Гоголя» (Пг.: Academia, 1923). В 1920-е гг. выступал как театральная критик. Его перу принадлежит ряд статей о мейерхольдовских спектаклях: «Лес»: Опыт анализа спектакля // Театральная жизнь. 1926. С. 68–71;

«Ревизор» // Жизнь искусства. 1927. № 38. С. 7; «Мандат» // Жизнь искусства. 1927. № 37. С. 3–4; Новое истолкование «Ревизора» // «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда: Сб. статей. Л.: Academia, 1927. С. 7–20; «Ревизор» Гоголя в постановке Мейерхольда // Звезда. 1927. № 2. С. 142–153; Сценическая поэма о Чацком-декабристе // Жизнь искусства. 1928. № 15. С. 11–12 и др. Уделял внимание таким вопросам пушкиноведения, которые являлись спорными и плохо разработанными: «Мнимые стихи Пушкина» (Книжный угол. Пб., 1918. № 2. С. 4–9), «О композиции “Пиковой дамы”» (Пушкинист. Т. IV: Пушкинский сборник памяти С.А. Венгерова / Под ред. Н.В. Яковлева. М.; Пг., 1923. С. 171–188), «Борис Годунов» и драматургия 20-х годов» («Борис Годунов» А.С. Пушкина: Сб. статей / Под общ. ред. К.Н. Державина. Л., 1936), «Пушкин и комедия 1815–1820 гг.» (Временник Пушкинской комиссии. М.; Л.: АН СССР, 1936. Т. 2.).

44

- 133 Премьера спектакля «Д. Е.» («*Даешь Европу*») по И.Г. Эренбургу и Б. Келлерману в Театре им. Мейерхольда состоялась 15 июня 1924 г. во время гастролей в Ленинграде (16 мая – 22 июня). Казанский вспоминал о репетициях спектакля: «А на репетиции “Даешь Европу”, [когда] герой бежит по улице, Мейерхольд придумал интересный трюк. Большие квадраты, вдвое больше школьных черных досок, стремительно мчались с одного конца сцены до другого, а актер должен пробегать между ними. Это было не так просто, и бедный актер пробежит и остановится, и отступит, не решаясь проскочить. Мейерхольд, наконец, рассердился, вскочил на сцену, оттолкнул актера и смело пробежал между досками. Присутствовавшие наградили его дружными аплодисментами» (Казанский Б.В. Воспоминания о Мейерхольде).
- 134 Чернявский Борис Юрьевич (1882–1953) – театральный деятель, во второй половине 1920-х гг. – директор Театра им. Вс. Мейерхольда. Позже заместитель директора Оперного театра им. К.С. Станиславского (1932–1936).
- 135 Райх Зинаида Николаевна (1894–1939) – актриса. Жена Вс.Э. Мейерхольда с 1922 г.

45

- 136 Гвоздев Алексей Александрович (1887–1939) – театральный критик, театровед, педагог, лидер петроградско-ленинградской школы театроведения («гвоздевской»), с которой Мейерхольд сблизился в середине 1920-х гг.
- 137 Казанский Б.В. Метод театра: Анализ системы Н.Н. Евреинова. Л.: Academia, 1925.
- 138 Но у Соловьева ничего не вышло, и он уже отказался от мысли писать о Вас монографию... – Перу В.Н. Соловьева принадлежит ряд статей о творчестве Вс.Э. Мейерхольда и рецензий на его спектакли. В рукописном отделе петербургского Музея театрального и музыкального искусства сохранились рукописи 1920-х гг., связанные с неосуществленным замыслом книги о студийных экспериментах Мейерхольда. Оpubл.: Мейерхольдовский сб. Вып. 2: «Мейерхольд и другие»: Документы и материалы / Ред.-сост. О.М. Фельдман. М.: ОГИ, 2000. С. 237–250.
- 139 В архиве Б.В. Казанского не сохранилось материалов и черновиков к монографии о Вс.Э. Мейерхольде.

46

- 140 22 августа 1925 г. открылись гастролы ТиМа в Ленинграде, продолжавшиеся до 27 сентября 1925 г. В письме Н.Н. Евреинову от 2 ноября 1925 г. Казанский писал: «Я с ним [Мейерхольдом] виделся несколько раз, и он сразу же мне сказал, что сердит на меня по поводу книги о Вас! Каково! И это было не только кокетство с его стороны. Он действительно дует на

- меня и не доверяет больше моей дружбе» (Театральная Россия глазами корреспондентов Н.Н. Евреинова: Письма С.И. Антимонова и Б.В. Казанского. С. 385–386).
- 141 22 августа 1925 г. Мейерхольд открыл гастроли в Ленинграде спектаклем «Мандат» Н.Р. Эрдмана, премьера которого состоялась 20 мая 1925 г. Спектакль имел бурный зрительский успех и был показан 12 раз.
- 142 *Волков Николай Дмитриевич* (1894–1965) – театральный критик, историк театра, пензенский земляк Вс. Мейерхольда. Именно Волкова Мейерхольд выбрал в авторы книги о себе и открыл ему свой архив. Двухтомная монография вышла в 1929 г. (М.; Л.: Academia). Волков выступал также как автор театральных инсценировок и балетных либретто («Анна Каренина» во МХАТе, «Золушка», «Бахчисарайский фонтан», «Спартак» в Большом и Кировском театрах и др.).
- 143 *Козароза*, также *Казароза (Шенишева) Белла (Бэла) Георгиевна* (1893–1929) – эстрадная певица и танцовщица. Появилась на эстраде в 1910-е гг., вспыхнув яркой звездой, – и очень скоро оказалась забыта. Как актриса, певица и танцовщица принимала участие в спектаклях Вс.Э. Мейерхольда, а также Старинного театра (1912), «Бродячей собаки» и «Привала комедиантов» (1912–1916), Троицкого (Литейного) театра миниатюр (1915). В 1920 г. вышла замуж за Н.Д. Волкова. Артистическая карьера ее угасала, как и семейная жизнь. Покончила с собой.
- 144 Письма Н.Н. Евреинова Б.В. Казанскому не сохранились.
- 145 Сведений об издании книги Б.В. Казанского в Праге на немецком языке обнаружить не удалось.
- 146 «*Il Convegno*» («*Конференция*») – итальянский журнал, посвященный литературе и искусству, выходивший в Милане (1920–1940) под редакцией Энцо Феррери (1889–1969), журналиста, режиссера, театрального критика. Обнаружить журнал в доступных хранилищах периодики не удалось.
- 47
- 147 *Виноградов Виктор Владимирович* (1894–1969) – литературовед и языковед-русист. Основатель крупнейшей научной школы в отечественном языкознании. В 1917 г. окончил Государственный петроградский институт истории искусств (ГИИИ) и Археологический институт. Получил известность благодаря литературоведческим публикациям (о стиле писателей – классиков и современников: А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, Н.С. Лескова, А.А. Ахматовой и др.), выступал также с историко-литературными работами, публикациями неизданных произведений и т. п. Он скептически относился к господствовавшему в 1920-е гг. классово-социологическому подходу. 1926–1927 годы отмечены интенсивными размышлениями Виноградова над проблемами драмы и театра. Материалы на эту тему не были им опубликованы. В октябре 1926 г. он организует при ГИИИ комиссию по изучению сценической речи. Это была комиссия широкого профиля, с участием актеров, преподавателей дикции, декламации. Устраивались доклады и диспуты. В октябре 1927 г. Виноградов писал жене после одного из заседаний: «Спорили о Мейерхольде, о движении, о формах речи, о связи их с “материалом”, т. е. индивидуальными особенностями актера, и с архитектурой помещения» («...сумею преодолеть все препятствия...»: Письма В.В. Виноградова Н.М. Виноградовой-Мальшевой / Сост. и подгот. текста Г.А. Золотовой и В.М. Мальцевой; вступит. статья и коммент. А.П. Чудакова // Новый мир. 1995. № 1. С. 173–174).

РИЧАРД БОЛЕСЛАВСКИЙ МЕЖ ОГНЕЙ В МОСКВЕ 1917-го

*Публикация, перевод, вступительная статья,
подбор иллюстраций и комментарии С.Д. Черкасского*

Путь режиссера Болеславского. Ричард Валентинович Болеславский (Boleslaw Ryszard Szrednicki¹, 1889–1937), актер МХТ, актер и режиссер Первой студии, оставил заметный след в истории искусства театра и кино первой половины XX века сразу трех стран – России, Польши и Америки.

В Москве он много играл в Художественном театре (пожалуй, больше кого-либо из молодых актеров своего поколения² – [Илл. 1–8]) и поставил первый спектакль Первой студии МХТ – «Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса (а также «Калик перехожих» В. Волькенштейна и «Балладину» Ю. Словацкого), в Петрограде начинал историю БДТ (поставил «Рванный плащ» С. Бенелли в первый год жизни театра).

В Варшаве всего за один сезон 1920/1921 годов выпустил этапные спектакли польского театра («Мещанин во дворянстве» Ж.-Б. Мольера, «Милосердие» К. Ростворовского) и снял фильм «Чудо над Вислой», ставший классикой польского кино.

В Нью-Йорке он создал Лабораторный театр (The American Laboratory Theatre, 1923–1930), много ставил на Бродвее и получил известность как мастер постановки массовых сцен, сотрудничал с Максом Рейнхардтом и Гордоном Крэгом. За пять лет в Голливуде (1932–1937) снял более пятнадцати фильмов (среди них кинокартины с Гретой Гарбо, Марлен Дитрих, Кларком Гейблом, Джоном Барримором, Чарльзом Лаутоном), десять фильмов Болеславского выдвигались в разных номинациях на премию «Оскар».

Кроме того, были спектакли в Праге и Берлине, Париже и Лондоне³, а переводы книги «Мастерство актера: первые шесть уроков»⁴ на многие языки мира сделали его имя известным и за пределами России, Польши и Америки и не дали ему кануть в лету. Сегодня уже общепризнано, что Болеславский оказался важнейшим звеном передачи открытий К.С. Станиславского мировому театру⁵.

А вот в историю русского театра его имя, пожалуй, надо возвращать. Нет, конечно, оно не вымарано полностью, но творческое наследие Болеславского, как и многих других мхатовцев-эмигрантов, в советское время всерьез не изучалось. Первой книгой о Болеславском на русском языке стало исследование автора этих строк «Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг: История. Теория. Практика»⁶, настоящая публикация продолжает знакомить с его многогранной фигурой. При этом дальнейшее изучение творческой биографии Болеславского по-прежнему необходимо – ее знание заставляет порой по-новому оценить не только факты истории российского театра, но и актуальные вопросы мировой театральной педагогики.

Ведь не случайно Станиславский доверил знакомство американского театрального мира с Системой⁷ именно Болеславскому. С его лекций, которые начались уже на десятый день нью-йоркских гастролей МХТ, система Станиславского в буквальном смысле заговорила по-английски, именно в этот момент началась история ее практического освоения театральной Америкой⁸. Это было в 1923 году, когда еще не вышла ни одна из книг Станиславского и Константин Сергеевич крайне ревниво относился к любым попыткам публичного изложения Системы. Известна его отповедь в адрес книги Валентина Смышляева в 1921 году⁹, а ранее – протесты против двух статей Михаила Чехова в 1919 году¹⁰. Почему же создатель Системы разрешает Болеславскому то, что запрещает другим?

Очевидно, Станиславскому были известны особенности опыта и дарования Болеславского – актера и режиссера, определяющие его потенциал *преподавателя* Системы. И действительно, судьба словно сознательно сделала Ричарда Болеславского непосредственным участником всех поворотных событий в развитии Системы 1910-х годов. Он играет в «Месяце в деревне» (1909) – том самом спектакле, который Станиславский впервые последовательно репетировал «по системе», оказывается одним из создателей Первой студии (1912), возникшей как лаборатория по изучению объективных психофизиологических законов творчества актера, в репетициях «Двенадцатой ночи» (1917) застаёт поворот интересов создателя Системы от исследования внутренней техники актера к технике внешней¹¹.

Так Болеславский приобретает важнейшие знания не просто о Системе, но о ее изменениях, становлении, саморевизиях. А потому не случайно, что в своей американской педагогике конца 1920-х годов он смог едва ли не предвосхитить открытия позднего Станиславского (т. е. сделанные Константином Сергеевичем уже в середине 1930-х годов).

В результате наука о театре получила уникальную возможность – в опыте театрально-педагогических исследований Болеславского и Станиславского конца 1920-х – 1930-х можно наблюдать параллельное и независимое развитие педагогики двух мастеров, исходящее из общей практики 1910-х годов. Учитель и ученик, оторванные друг от друга, разделенные океаном и разной ментальностью своих актеров, тем не менее двигались схожими путями. При разности репетиционных ходов, при лексической непохожести вводимых терминов, они сходятся в главном – в движении от приоритета аффективной памяти к приоритету действия и, далее, к объединению их в целостном бытии актера. И это лишний раз подтверждает плодотворность базовых результатов времен Первой студии и научную фундаментальность системы Станиславского, в развитие которой режиссер и педагог Ричард Болеславский внес свою содержательную лепту.

Болеславский-писатель. Кроме талантов режиссера, актера, педагога, Болеславский был наделен еще одним даром – литературным. Даже «Мастерство актера: первые шесть уроков» – книга, задача которой, казалось бы, узкоспециальная – обучение актера, – отмечена несомненными литературными достоинствами. Ее язык по оскар-уайльдовски афористичен, диалог (книга написана в форме бесед педагога и ученицы) быстр, остроумен, точен.

Не менее яркие и две автобиографические книги Болеславского – «Путь улана» и «Пики вниз: Меж огней в Москве»¹². Они отражают нелегкий опыт Болеславского 1915–1917 годов. Двадцатипятилетний актер МХТ был в числе тех поляков, которые под влиянием патриотического порыва вступили в российскую армию, чтобы сражаться за независимость Польши. Вместе со своим уланским полком, куда Болеславский был выпущен после окончания Тверского кавалерийского училища¹³, он испытал тяготы последнего, самого тяжелого периода войны и стал свидетелем и участником роковых потрясений 1917 года [Илл. 17]. Предваряя издание первой мемуарной книги Болеславского на русском языке, доктор исторических наук В.М. Бокова справедливо пишет: «Беллетризованная форма подобных книг была очень популярна и в годы Первой мировой войны (вспомним хотя бы “Записки кавалериста” Николая Гумилева), и в первые послевоенные годы, когда по всей Европе было выпущено огромное количество военных воспоминаний. Из таких записок рождалась литература целого поколения. Книга Болеславского <...> находится в том же ряду, что и “Прощай, оружие!” Хемингуэя и “На Западном фронте без перемен” Ремарка»¹⁴.

Не изданная на русском языке вторая книга Болеславского, с главами которой знакомит настоящая публикация, связана с периодом его жизни от ухода из армии весной-летом 1917 года (послефевральский приказ № 1 А.Ф. Керенского развалил российскую армию и сделал пребывание в ней польских уланов бессмысленным) до трагических дней октября 1917 года в Москве. Как и первая, эта книга полна волнующих картин переломного периода истории России, схваченных наблюдательным актерским глазом Болеславского (недаром Голливуд купил права на экранизацию его воспоминаний). Она содержит рассказ о его попытке прорваться вместе с фронтовым товарищем в родное Тверское кавалерийское училище, чтобы повести юнкеров на борьбу с красными в Москву. На этом пути он встречается с людьми самых разных слоев, которых закружило в революционной смуте: профессорами, юнкерами Александровского училища, сектантами, разглагольствующими либералами, рабочими, священниками, участниками формирующегося белого сопротивления (особенно интересны эпизоды, связанные с историком П.Г. Виноградовым¹⁵, полковником К.К. Дорофеевым¹⁶, начальником Тверского кавалерийского училища Д.А. Кучиным¹⁷, а также с сыном одного из основателей цирковой династии Дуровых¹⁸).

Кроме того, ряд глав книги рассказывает об актерах Первой студии МХТ, об их десятидневном затворничестве в здании Студии на Тверской (тогда Скобелевской) площади в разгар уличных боев конца октября – начала ноября 1917 года. Здесь же воспоминания о жизни Художественного театра 1910-х годов, зарисовки театрального быта, описание репетиционного процесса, портреты мхатовских корифеев – К.С. Станиславского, В.И. Немировича-Данченко, В.И. Качалова, а также А.А. Стаховича, С.М. Волконского; на страницах книги действуют Б.М. Сушкевич, Н.Н. Бромлей, В.С. Смышляев, С.Г. Бирман, Л.И. Дейкун, Г.М. Хмара, А.М. Жилинский, В.В. Соловьева и др. Многие из фактов, сообщаемых Болеславским, оказываются новыми для отечественного театроведения.

Именно эти главы (восемь из двадцати восьми, составляющих полный текст книги) и представлены в настоящей публикации с соответствующими комментариями, вписывающими беллетризованный рассказ Болеславского в историю российского театра.

Действующие лица книги. Книга «Пики вниз», написанная Болеславским в Калифорнии в начале 1930-х и опубликованная в 1932 году, – не отчет историка. Многое преобразено памятью, многое транспонировано для англоязычного читателя (названия ряда учреждений сознательно меняются Болеславским, чтобы быть более понятными американцам; иногда он переводит – впрочем, не всегда последовательно – рублевые цены в доллары, и т. д.).

Интересная особенность: всех театральных и государственных деятелей, которые появляются на страницах его книги, Болеславский называет по фамилиям. А вот своих товарищей, студийцев Первой студии МХТ, называет только по именам.

Стоит привести список первостудийцев – действующих лиц книги (в порядке появления на ее страницах [Илл. 9–16]):

Борис (Boris) – Борис Михайлович Сушкевич¹⁹,
Володя (Volodia) – Владимир Васильевич Готовцев²⁰,
Павел (Paul) – Павел Григорьевич Узунов²¹,
Михаил (Michael) – Михаил Владимирович Либаков²²,
Гриша (Gregor) – Григорий Михайлович Хмара²³,
Вера (Vera) – Вера Васильевна Соловьева²⁴,
Лида (Lyda) – Лидия Ивановна Дейкун²⁵,
Аня (Ann) – Анна Игнатьевна Попова²⁶,
Маруча (Marutchka) – Мария Алексеевна Успенская²⁷,
Сима (Sima) – Серафима Германовна Бирман²⁸,

Надежда Бромлей (Hope Bromley – единственная названа по фамилии, но имя ее не транскрибировано, а переведено на английский: Hope) – Надежда Николаевна Бромлей²⁹,

Валька (Valka) – Валентин Сергеевич Смышляев³⁰,
Жили (Gili) – Андрей Матвеевич Жилинский (Андрюс Олека-Жилинскас)³¹,
Фаина (Faina) – Фаина Васильевна Шевченко³².

Помнится, такие же списки «действующих лиц и исполнителей» составляли при выходе в свет «Театрального романа» М.А. Булгакова. Впрочем, там было ясно – персонажи романа возникали из наблюдений за конкретными людьми и воспаряли, преломленные фантазией автора, связанного с Художественным театром тысячами нитей творческого счастья и жесточайших разочарований, чтобы не только рассказать о конкретном театре, но и осознать – воспользуемся формулировкой П.А. Маркова – «недостатки театра вообще»³³.

При публикации же текста Болеславского необходимо отдельно разобраться в принципах, которыми он руководствовался, воссоздавая мхатовскую историю и события 1917 года. Думается, что отсутствие фамилий первостудийцев не означает, что автор книги берет на себя смелость исказить факты или сочинять своих героев. В большинстве случаев написанное Болеславским не противоречит фактологии, известной прежде. Однако необходимо помнить, что «Пики вниз» писались почти пятнадцать лет спустя описываемых событий и в другой стране, где возможность проверить даты и факты студийной или общероссийской жизни практически отсутствовала. Сравнивая текст Болеславского, например, с дневниками Валентина Смышляева³⁴ (они-то записывались убористым почерком день в день с происходящими событиями), можно найти целый ряд расхождений. Сопоставить эти два важнейших

источника с дневниками других студийцев еще предстоит. Но уже сейчас можно утверждать, что, не называя фамилий своих товарищей, избегая порой указания точных дат, Болеславский насколько возможно точен в своем рассказе и лишь изредка оставляет за собой право на художественное обобщение. И в этом сила его книги.

А в том, что Болеславский не раскрывает полных имен студийцев, возможно, есть скрытая и совсем не литературная причина. С первых дней пребывания в Нью-Йорке он хорошо понял, что факт прямого ученичества у Станиславского есть весомый капитал и в театральном пространстве Америки он дает вполне определенные дивиденды. В 1932 году, когда были опубликованы обе книги Болея (так звали режиссера американцы), в Америке работало немало мхатовцев: Лев и Варвара Булгаковы, Иван Лазарев и Мария Астрова, Мария Успенская и Тамара Дейкарханова. Но делать рекламу своим бывшим товарищам вряд ли входило в планы Болеславского. Все эти годы он последовательно укреплял свое положение избранного ученика Станиславского. Еще в 1923 году Болеславский написал программную статью «Станиславский – человек и его методы»³⁵, которая невольно увязывала в сознании американской аудитории эти две почти рифмующиеся фамилии: Станиславский – Болеславский. Статья открывалась портретом Константина Сергеевича, в левом нижнем углу которого врезкой была помещена фотография Ричарда Болеславского. А в редакционной заметке, предваряющей текст, подчеркивалось, что «в предлагаемой статье м-р Болеславский *впервые* (курсив мой. – С.Ч.) раскрывает причины, лежащие в основе успеха Художественного театра», и что «пятнадцать лет в качестве актера МХТ и десять лет в качестве режиссера его Студии <...> дают автору полное право раскрывать заявленную тему»³⁶.

И именно Болеславскому престижный театральный журнал «Theatre Arts Monthly» заказал рецензию на только что вышедшую книгу «Моя жизнь в искусстве»³⁷. (Любопытный штрих – в последней строке своей рецензии, вышедшей в 1924 году, Болеславский сетует, что «нигде в книге нет имени его [Станиславского] соавтора и редактора книги Александра Койранского»³⁸. Тем самым руководитель Лабораторного театра борется за утверждение в американском театральном мире имени другого русского эмигранта и своего товарища. Но в своих собственных воспоминаниях 1930-х годов от такой позиции он уходит.)

В приведенном выше списке студийцев – персонажей книги Болеславского перечислены почти все ключевые фигуры Первой студии. Однако обращает на себя внимание отсутствие имен Михаила Чехова и Евгения Вахтангова. Ни тот, ни другой в октябрьские дни 1917-го в Студии на Скобелевской площади не были.

Состояние Чехова фиксирует дневник Смышляева, вот запись от 1 ноября 1917 года: «Миша Чехов, говорят, бьется в истерике и кричит при каждом выстреле; а ведь там, где он живет, самый боевой район»³⁹. И далее (запись от 3 ноября 1917 года): «Сегодня заключен мир с юнкерами: условия – “Комитет Обществ[енной] безопасности” ликвидируется, юнкера разоружены. Стрельба прекращена. Был сегодня у Миши Чехова, чувствует он себя ничего, был даже в охране при своем домовом комитете – (sic!) и стоял ночью на дежурстве с “ливорвертом” в руках. В их доме убит дворник. Газетный переулочек очень пострадал: окопы, выбитые окна, изрешечены подъезды пулями, валяется на тротуарах отбитая известка, лужи крови»⁴⁰. Но напряжение тех дней скоро дало о себе знать. 2 декабря Чехов расходится с женой, 13 декабря 1917 года, после самоубийства двоюродного брата Володи, он, не доиграв

роли, уходит со спектакля «Потоп». О.Л. Книппер-Чехова писала тогда, что Чехов «после 1 акта, увидев солдат на площади, так испугался, что убежал в гриме домой, и пришлось выдавать деньги публике, так как кончить спектакль не могли»⁴¹.

Что касается Вахтангова, то он эти дни также проводит, не выходя из дома, в «безвыходном сидении благодаря стрельбе»⁴². Но уже в 1927 году в книге Б.Е. Захавы⁴³ можно было прочесть рассказ об «обращении» Вахтангова в «большевика», произошедшем в момент, когда он наблюдал, как рабочий спокойно и по-хозяйски чинил провода, налаживая новую мирную жизнь. По справедливому замечанию В.В. Иванова, этот эпизод «был канонизирован советской историографией в качестве едва ли не ключевого момента биографии [Вахтангова]»⁴⁴, и к нему стоит относиться с осторожностью. Остается лишь гадать, мог ли Болеславский в Америке прочесть этот рассказ Захавы, и если прочел, то поверил ли в него? Вопрос не совсем безосновательный, ведь Ли Страсберг, ученик Болеславского по Лабораторному театру, уже к началу 1930-х имел не только эту книгу, но и ее подстрочный перевод. Конечно, это не могло быть единственной или основной причиной отсутствия упоминаний Болеславским имени своего давнего друга-соперника, но, учитывая раннюю смерть Вахтангова, возможно, он предпочел придерживаться принципа «о мертвых или хорошо, или – ничего».

Впрочем, стоит заметить, что в литературном наследии Чехова и Вахтангова имя Болеславского возникает тоже нечасто. В книге «Путь актера» он упомянут всего лишь на одной странице⁴⁵. А в эпистолярии Вахтангова если и возникает, то чаще всего в письмах-жалобах Сулержицкому на отсутствие должной дисциплины актера Болеславского на его, Вахтангова, репетициях. Думается, что за этими взаимными умолчаниями скрывается глубокая коллизия, отражающая перипетии личных отношений этих творцов⁴⁶.

Октябрь 1917-го в Москве. Книга «Пики вниз» начинается с рассказа о возвращении Болеславского с фронта в Москву весной-летом 1917 года. Шесть дней и пять ночей пути от Каменец-Подольска он и его товарищ Алек простояли в переполненном поезде. Приходилось сражаться даже за место на подножке – солдаты набивались в вагоны-теплушки так тесно, что некоторые, проезжая мимо родного города, не могли пробиться к дверям вагона, чтобы спрыгнуть. Упавшего затаптывали, пьяные глумились над соседями, люди теряли человеческий облик (глава I). Не случайно, оказавшись на вокзале в Москве, Болеславский и Алек оглушены тишиной. Пока они приходят в себя мальчишка, спекулирующий дефицитным куревом, рассказывает им московские новости и преподносит урок новой революционной политграмоты (глава II).

На старой, еще довоенной квартире Болеславского встречает его ординарец Вацек и горничная Даша, считавшие его убитым (глава III). Впервые за многие месяцы отмывшись и выспавшись на чистых простынях, Болеславский на следующее же утро отправляется в Художественный театр. Именно с этой главы IV и начинается настоящая публикация.

Точную дату возвращения Болеславского в Москву установить не удастся, ясно только, что это произошло после приказа № 1 Временного правительства (1 марта 1917 года) и длительных скитаний Польского уланского полка по Югу России (в районе между реками Днестр и Прут) – тоже меж двух огней, между белыми и

красными, – вплоть до момента, когда окруженные со всех сторон уланы вынуждены были пойти на самороспуск. Поэтому смело можно предположить, что Болеславский вернулся в Художественный театр не ранее поздней весны 1917 года. С другой стороны, согласно дневнику Смышляева, в июне 1917 года Болеславский уже принимал участие в гастрольной поездке мхатовцев в Харьков и Екатеринослав (предположительно) и на Кавказский фронт (документально точно, есть даже фотографии Болеславского в Трапезунде)⁴⁷. Таким образом, дату возвращения Болеславского в Москву, а главное, дату описанного им в главе V собрания, на котором Первая студия требует независимости от МХТ, следует искать в период с конца апреля по июнь 1917 года⁴⁸.

Но большая часть книги Болеславского посвящена событиям, вошедшим в советскую историю как октябрьское вооруженное восстание в Москве 1917 года. Именно в Москве в ходе октябрьского переворота развернулись наиболее длительные и кровавые бои. И именно они, по мнению ряда историков, положили начало небывалому ожесточению Гражданской войны, именно тогда впервые прозвучало название Белая гвардия – так стали называть добровольческие отряды студентов и юнкеров, оказавших сопротивление большевистскому восстанию и вставших на защиту Кремля.

В своей книге Болеславский избегает указания точных дат. Но память его не подводит, описанные им события внутримхатовской жизни точно соотнесены с основными перипетиями «десяти дней, которые потрясли мир»⁴⁹. Для облегчения последующего чтения наметим пунктиром хронологию этих событий.

Как известно, вооруженное восстание под руководством большевиков, направленное на свержение Временного правительства, началось в Петрограде в ночь с 24 на 25 октября 1917 года.

25 октября – в Москве организован большевистский боевой центр московского восстания, в соответствии с постановлением II Всероссийского съезда Советов («Вся власть – Советам!») к вечеру он уже взял под свой контроль все важные в стратегическом отношении объекты (Арсенал, телеграф, Государственный банк и т. д.). В ответ на заседании Московской думы создан Комитет общественной безопасности (КОБ), во главе которого встал председатель Городской думы эсер В.В. Руднев и командующий войсками Московского военного округа полковник К.И. Рябцев. В это же время на совместном заседании Московских советов рабочих и солдатских депутатов был утвержден Военно-революционный комитет (ВРК) под председательством большевика Г.А. Усиевича. КОБ опирался на офицеров и юнкеров, ВРК – на часть большевизированных войск и рабочих-красногвардейцев. Достаточно представить, что расстояние от Дворца губернатора на Скобелевской площади, где обосновался ВРК, до Московской городской думы на Воскресенской площади⁵⁰, где дислоцировался КОБ, – всего лишь один километр, десять-двенадцать минут ходьбы, – чтобы понять остроту и характер последовавших уличных боев, перестрелок и артиллерийских обстрелов.

Художественный театр продолжает работу, вечером в театре идет «Горе от ума».

26 октября – начальник Кремлевского арсенала полковник А.И. Висковский⁵¹ подчинился требованию ВРК о выдаче рабочим оружия, но вывезти эти полторы тысячи винтовок не удается – выезды из Кремля уже блокированы отрядами юнкеров.

К.И. Рябцев обращается в Ставку с просьбой прислать с фронта в Москву верные Временному правительству воинские части и одновременно вступает в переговоры с Московским ВРК.

МХТ играет «Вишневый сад» в Театре Совета рабочих депутатов. Станиславский вспоминал: «Это был один из самых удачных спектаклей по вниманию к нему зрителей. <...> Вскоре началась стрельба, укрываясь от которой мы с трудом пробирались по домам после спектакля»⁵².

27 октября – офицеры, готовые оказать сопротивление большевистскому восстанию, собрались в здании Александровского военного училища (их около 300 человек, руководит ими полковник К.К. Дорофеев). В 6 часов вечера, получив подтверждение Ставки о высылке войск с фронта, К.И. Рябцев и КОБ объявили город на военном положении и предъявили большевикам ультиматум: распустить ВРК, сдать Кремль и разоружить революционно настроенные воинские части.

Начинаются стычки юнкеров и солдат, десятки убитых и раненых, юнкера захватили почтамт, телеграф и телефонную станцию. В итоге ультиматум отвергнут, и в ночь на 28 октября стороны перешли к открытым военным действиям.

28 октября – утром К.И. Рябцев потребовал от коменданта О.М. Берзина сдачи Кремля. Блефуя, он утверждает, что Москва находится под его контролем, – и, не имея связи с ВРК, Берзин принимает решение сдать Кремль. Между вошедшими в Кремль юнкерами и разоружаемыми солдатами происходит кровавое столкновение (по сей день историки продолжают спорить, был ли это расстрел юнкерами обезоруженных ими пленных солдат или солдаты под видом сдачи заманили юнкеров в ловушку и по сигналу начали стрелять в них. По разным оценкам, в результате стрельбы было убито от 50 до 300 солдат и до 10 юнкеров).

Силы ВРК разобщены (Телефонная станция – в руках юнкеров), но к вечеру им удается заблокировать центр города, они штурмуют вокзалы и склады.

Хронику дня с точки зрения мхатовцев записывает в Дневнике дежурств И.М. Москвин: «В кассе идет новая [продажа] (сегодня суббота), в вестибюле публики много. [Все] кассирши на местах. На улице пальба, пулеметы... кажется, что стреляют из орудий. В лазарете (в доме Лианозова) суета. Поминутно привозят раненых. Телефоны не работают. Цепь солдат с пулеметами выстроилась по переулку против театра. Солдаты тревожно смотрят в сторону Б. Дмитровки, Тверской. Их куда-то увели. Никто не знает, за кого они: за большевиков или Временное правительство»⁵³.

В 12 часов Немирович-Данченко решает отменить вечерний спектакль (как потом окажется, отменены будут и последующие спектакли МХТ на три недели вперед).

«12 ч. 20 м. <...> На углу Газетного и Тверской, где идет новая стройка, говорят, засели юнкера и их будут брать приступом. Раненых носят и на руках»⁵⁴.

29 октября – на улицах города вырыты окопы, сооружены баррикады, идет упорная борьба за центр Москвы. ВРК использует артиллерию, которой почти не было у сил КОБ. Еще утром красные захватили здание градоначальства на Тверском бульваре, была отбита Тверская улица и часть Охотного ряда, губернаторский дом в Леонтьевском переулке, были заняты почтамт и Главный телеграф. К 21 часу красные заняли Центральную телефонную станцию, их артиллерия начала обстрел гостиницы «Метрополь» и Кремля.

В этот же день заключено перемирие на сутки, во многом под давлением профсоюза железнодорожников «Викжель», который требует остановить бои, угрожая в случае нарушения перемирия одной из сторон пропустить в Москву войска другой стороны. Условия перемирия (ропуск и ВРК, и КОБ, разоружение, организация общедемократического органа и т. д.) не были соблюдены ни одной из сторон.

30 октября – бои идут по всему городу, они сопровождаются трагическими недоразумениями. М. Горький описывал, как красноармейцы стреляли в своих же, что выяснилось лишь по подсказке случайного прохожего. Другой случай: в штаб красных вваливаются солдаты-ударники: «Где тут у вас юнкера засели? Дайте нам винтовки, мы их выбьем! – Им дали винтовки, а они присоединились к юнкерам, и эта “ошибка”, конечно, усилила бойню»⁵⁵. В ход идет артиллерия, не выдержав ее обстрела и нехватки провианта, кадеты 2-го кадетского корпуса сдались силам ВРК.

31 октября – на помощь белым прибыло подкрепление из Брянска (7-й ударный батальон в количестве 150 человек). Но 1-й Московский кадетский корпус сдался силам ВРК, а в ночь на 1 ноября капитулировали 3-й Московский кадетский корпус и Алексеевское военное училище в Лефортове.

1 ноября – ВРК начинает обстрел здания Городской думы, юнкера вместе с членами КОБ вынуждены перейти в Кремль и здание Исторического музея. В.В. Лужский записывает в дневнике: «Большевики говорят о полной своей победе»⁵⁶.

2 ноября – большевики занимают Исторический музей, усиливают артиллерийский обстрел Кремля. В 17 часов противники большевиков подписывают договор о капитуляции. В 21 час ВРК отдает приказ о прекращении огня.

3 ноября – отдельные перестрелки все еще продолжаются, местами юнкера оказывают сопротивление и даже предпринимают попытки наступления. Но по всей Москве уже идет разоружение белых, сопровождающееся массовыми расстрелами. Из тюрьмы выпущены революционные солдаты во главе с бывшим комендантом Арсенала Кремля Берзиным, которые учиняют ответную расправу над юнкерами. Многие офицеры и юнкера скрываются, покидают Москву, и уже 2 ноября на Юге страны начинает создаваться Добровольческая армия белых.

Дневниковая запись В.В. Лужского за этот день: «Выстрелы прекратились с ночи. <...> Победа большевиков. Ходил в Театр. Там все благополучно, если не считать снятых телефонных аппаратов. По дороге, особенно в Газетном, нет дома без пулевых знаков, окна разбиты массаами, на мостовой месиво из известки и осколков стекол»⁵⁷.

Это сейчас мы знаем, что никто из актеров МХТ тогда не погиб, не был арестован (такое произойдет позже, в августе 1919 года, когда в качестве заложников для расстрела возьмут Москвина и Станиславского). Но все дни уличных боев телефоны в центре не работают, мхатовцы оторваны друг от друга, находятся в мучительном неведении; чтобы узнать о судьбе близких, надо рисковать жизнью (так, по рассказу Болеславского, был ранен А.М. Жилинский). Но при первой же возможности в спешно заведенной «Тетради регистрации прихода артистов и служащих в здание МХТ» появляются короткие и самые важные сейчас записи: «12 ч. дня <...> Все здоровы и целы. Владимир Иванович Немир.-Данч.» – «Подгорный был задержан на Сретенском бульваре и отправлен в казармы 251 пех. зап. полка. Отобран браунинг.» – «1 ч. 15 м. Был живым. 3-го нояб. И. Москвин.» – «В 2 ч. дня был Берсенев. Ежедневно бывал у К.С. Станиславского, все благополучно, все здоровы.» – «Жив здоров.

Вал. Смышляев». – «Жива была 3 ноября. О. Книппер»⁵⁸. В первый день прекращения боев, 3 ноября, таких весточек более двух десятков, потом появляются следующие. И можно лишь представить, с каким чувством читался тогда телеграфный пунктир этих записей: жив – жив – здоровы – жива...

21 ноября – Художественный театр возобновил спектакли. Немирович-Данченко записывает: «Публика все еще находится в состоянии напуганности. Слухи, возбуждающие паническое настроение, не прекращаются. Охраны улиц совсем нет. Трамваи к тому же ходят только до 9 часов. Мы начали со спектаклей, проданных до революции. Билеты были тогда все проданы. Публике было предоставлено право получить деньги обратно. Однако сегодня и утром, и вечером (“Синяя птица” и “Три сестры”) сборы совсем полные»⁵⁹.

Что же касается хроники жизни Первой студии в октябрьские дни 1917-го, то стоит заметить неточность записи В.В. Лужского от 28 октября: «Студия занята большевиками», которую воспроизводит «Летопись жизни Станиславского»⁶⁰. Кроме того, из «Летописи жизни и творчества М.А. Чехова» следует, что в конце октября 1917 года им был сыгран в Студии целый ряд спектаклей (25 октября – «Сверчок на печи», 26 октября – «Потоп», 28 октября – «Гибель “Надежды”», 29 октября (утро) – «Потоп», 29 октября – «Сверчок на печи», 30 октября – «Гибель “Надежды”», 1 ноября – «Сверчок на печи») ⁶¹. Это расходится с информацией, содержащейся в публикуемых мемуарах Болеславского, в дневниках Смышляева, да и в воспоминаниях других студийцев, которые провели неделю в здании Студии на Скобелевской площади. Никто из них ни разу не упоминает, что в дни вооруженного восстания они играли спектакли (Б.М. Афонин записал в Тетради регистрации прихода артистов и служащих в здании МХТ: «28-го окт. пришел в студию и *просидел* (курсив мой. – С.Ч.) благополучно со всеми вместе до утра 4 ноября»⁶²). И ни одного доказательства, что Первая студия – в отличие от МХТ – продолжала играть спектакли в разгар боев, найти не удалось. Так что, вероятнее всего, в «Летописи жизни и творчества М.А. Чехова» упомянуты спектакли Студии, которые стояли в репертуаре, но были отменены.

В связи с одним из эпизодов книги Болеславского необходимо также вспомнить, что в те самые дни, когда в уличных боях юнкеров с красногвардейцами решалась судьба страны, в Москве проходил Поместный собор Православной российской церкви. Его задачей было избрать патриарха – впервые с конца XVII века. Это избрание состоялось 5 ноября 1917 года, то есть всего через два дня после прекращения активных военных действий на московских улицах⁶³. А в разгар боев некоторые делегаты Собора пошли работать санитарями, кроме того, группа, возглавляемая митрополитом Платоном, пыталась выступить в качестве посредника между враждующими сторонами. Трижды, 2, 3 и 4 ноября, в ставку ВРК во Дворце губернатора приходили церковные делегации с просьбой не проливать кровь, остановить расстрелы⁶⁴, в последний из этих визитов удалось договориться и о главном для церкви – ВРК не станет препятствовать избранию патриарха. Так что рассказ Болеславского о визите трех священников во Дворец губернатора имеет под собой отчасти и документальную основу.

Алек: эпилог. Книге «Пики вниз» предпослано посвящение: «Памяти юнкеров Тверской кавалерийской школы – живых или мертвых». Один из них – Алек (Алес),

русский офицер, соученик Болеславского («Он был замечательным товарищем, – вспоминал Болеславский. – В военном училище наши койки стояли рядом, и частенько мы ночи напролет шепотом обсуждали различные проблемы»⁶⁵). Рассказ об их совместных военных скитаниях в Галиции есть в «Пути улана», а книга «Пики вниз», как мы помним, начинается с возвращения Болеславского и Алека с фронта в Москву. С его именем связаны и наиболее драматичные страницы книги – их вылазка за подмогой в Тверское училище и – что особенно важно – ее эпилог.

Тем не менее, долгое время автору публикации не удавалось найти никакой достоверной информации о том, кто же именно скрывается за именем Алек. Поиск сведений об этом персонаже превратился в настоящий исследовательский детектив. Все попытки найти следы Алекса Гучева – именно так он назван в русском переводе «Пути улана» (в тексте «Пики вниз» его фамилия не упомянута) – оканчивались неудачей. В какой-то момент уже стало казаться, что Алек – персонаж вымышленный, и эпилог книги, рисующий его дальнейшую романтическую судьбу, тоже подтачивал к такому выводу.

Однако неожиданное сравнение русского перевода «Пути улана» с первоисточником выявило, что по-английски фамилия Алека пишется совсем по-иному – Alec Gutchiel, то есть Алек Гутхейль.

И тогда удалось установить, что Александр Карлович Гутхейль (Гутхель), родившийся 9 декабря 1890 года, действительно учился в Тверском кавалерийском училище вместе с Болеславским. Причем в 1916 году юнкер Гутхейль с разрешения Его Императорского Величества изменил отчество и фамилию и стал называться Александром Кирилловичем Александровым⁶⁶. Ведь во время войны с Германией пришлось отказаться от фамилии, которой в иное время можно было справедливо гордиться – нотное издательство «А.Б. Гутхейль» считалось одним из крупнейших в России⁶⁷. Но после антинемецких погромов в Москве в мае 1915 года Карл-Фридрих (Карл Александрович) Гутхейль, сын основателя компании и ее глава с 1882 года, а также один из учредителей МХТ⁶⁸, в одночасье продает свое дело и уезжает в Германию.

А младший Гутхейль – уже Александр Александров – 1 октября 1916 года был произведен в корнеты Чеченского конного полка⁶⁹. Тем же Высочайшим приказом по чинам военным был выпущен корнетом в Польский уланский дивизион и Ричард Болеславский, вернее Ричард Сржедницкий (Сжедницкий). Пути товарищей вновь пересекаются уже после Февральской революции, когда армия разваливалась на глазах, а самосуды над офицерами стали нормой революционного права. Именно тогда, во время странствий по западноукраинским лесам, польские уланы отказались сдать большевикам четырех русских офицеров (одним из них и был Алек) и приняли их в свой полк, о чем Болеславский рассказывает в «Пути улана».

Кроме того, имя А. Гутхейля всплывает в мемуарах князя П.Д. Долгорукова⁷⁰, основателя партии кадетов (а также вкладчика МХТ в 1911–1917 годах – похоже, в смутное время революции причастность к театру становилась лакмусом, позволяющим определять «своих»). Рассказывая об октябрьской борьбе против большевиков, Долгорукий вспоминает: «Мне удалось отправить с бумагой Рябцова [К.И. Рябцева] в Тверь в Кавалерийское училище молодого А. Гутхейля, с просьбой прислать юнкеров. Но все это оказалось поздно»⁷¹. Эта информация полностью согласуется с рассказом Болеславского. А вот дальше возникают разночтения, причем

серьезные. Согласно Болеславскому, после того как их с Алеком попытка получить помощь юнкеров Тверского кавалерийского училища провалилась (начальник училища полковник Д.А. Кучин не повел юнкеров в Москву), Алек решает не возвращаться обратно. В Твери он вновь встречает свою давнюю юношескую любовь – крестьянку Алену, домик которой по-прежнему находится в полях, где юные кавалеристы осваивали навыки верховой езды. Алек решительно порывает с какой-либо политической борьбой, с идеями служения обществу, и остается «на земле», один на один с любимой женщиной. И в лирическом эпилоге книги Болеславского (он представляет из себя фрагменты пяти писем Алека к автору) мы узнаем, что, женившись на красавице Алене, Алек живет своим огородом, учит сельских детей музыке, воспитывает сыновей 10 и 12 лет... То есть, по Болеславскому, в 1929 году он – в России.

Но мартиролог российских офицеров сообщает о службе А. Гутхейля в Добровольческой армии и ВСЮР (Вооруженных силах Юга России) во 2-м Конном (Дроздовском) полку, а также о его эмиграции в Германию⁷². И действительно удалось разыскать даже фотографию могилы поручика Чеченского и Дроздовского конных полков Александра Кирилловича Александрова (1890–1940) на берлинском православном кладбище Тегель⁷³.

Поиски документов продолжают⁷⁴, однако, несмотря на различие данных о судьбе А.К. Гутхейля в 1920-е – 1930-е годы, сообщаемых в книге «Пики вниз» и обнаруженных в ходе настоящего исследования, можно все же утверждать, что Алек – это Александр Карлович Гутхейль, он же Александр Кириллович Александров. А расхождение фактологии его жизни с написанным в эпилоге книги – глубоко неслучайно. Именно здесь, как нам кажется, Болеславский-мемуарист уступает место Болеславскому-художнику. И за пределами основного текста книги о реальных событиях позволяет себе писать не о том, что было, а о том, как должно было бы быть⁷⁵.

А потому книга, полная зарисовок причудливого театрального быта и сцен революционного насилия, содержательных мыслей о предназначении искусства и предчувствия гибели миллионов, заканчивается Болеславским именно так, картинами тихой семейной жизни, возникающей за вымышленными строчками писем его давнего друга.

Вот Алек вернулся с урока в дом, который своими руками сделал пригодным для жизни в любую стужу. Приготовил семена для огорода. Помог сыну построить плотину на ручье. И вот уже вечер – в печи пляшут языки пламени, за окном каплет дождь, дети учат уроки, а рядом русская крестьянка непомеркнувшей красоты тихо поет песню...

И в этой руссоистской идиллии – что-то очень трогательное и очень театральное.

Театр масс и один живой человек. Но вернемся к главам книги, посвященным жизни и делам Студии. Одним из сквозных сюжетов в них становится противостояние двух студийцев: офицера царской армии Болеславского и большевика Смышляева.

Болеславский описывает Смышляева с любовью, но чуть свысока, истории из его прошлого, которые он приводит, порой кажутся слегка преувеличенными. Вообще же Валентина Смышляева во мхатовской среде многие недолюбливали, вымещая на нем свою неприязнь к происходящему вокруг, к тем изменениям в жизни,

которые несла с собой его партия. («Надо признаться, что П.А. Марков Смышляева просто не выносил – за его большевизм, за тонкий высокий голос и за раздражительность», – записала после беседы с мхатовским завлитом М.Ф. Полканова⁷⁶.)

Эпизоды, рассказанные Болеславским в книге «Пики вниз», застают Валентина Смышляева в моменты счастья и ужаса – ликования от успеха революции, о которой он так долго мечтал, и почти детской обиды, когда его лишают партбилета после того, как он вступился за избиваемых пленных.

Не раз им приходится спорить – прошедшему войну Болеславскому и зовущему всемирную революцию Смышляеву. В какой-то момент Болеславский формулирует более чем точно: «...Я ненавижу вашу братию. Я ненавижу не тебя лично – я ненавижу твой способ мышления. Вы нуждаетесь во мне и поэтому вы заставите меня работать на вас. Вы готовы брать из моих рук все, что вам нужно, но хотите постоянно следить и шпионить за мной. Ваш противник господствовал, потому что люди должны были продавать себя по цене куска хлеба с маслом. А вы будете командовать, управлять и контролировать, покупая каждого по цене страха, страха потери его жизни, единственной жизни»⁷⁷.

Оставим открытым вопрос, насколько эти мысли Болеславского характерны для его непосредственного восприятия событий 1917 года или они воссозданы уже с учетом его последующего опыта, знания истории вооруженного восстания и гражданской войны. Ведь, по мнению И.Н. Соловьевой и Л. Сенелика, в решении Болеславского уехать из послеоктябрьской России «решающую роль сыграло известие о зверской расправе матросов с офицерами – его бывшими соучениками»⁷⁸.

В финальной главе книги описан жаркий спор студийцев со Смышляевым. Окрыленный революционными успехами, Смышляев торопит революцию и на театре: отныне спектакль должен рассказывать не о судьбе отдельного человека, а о движении масс. «Живые люди на сцене больше не нужны, – утверждает Смышляев. – Неужели вы думаете, что сможете заинтересовать зрителя логикой диалога или мыслями отдельного человека, его индивидуальными умозаключениями, его личными взглядами? Нет, <...> довольно этого! Необходимо выявить общую классовую позицию. А потом другую, противоположную. И надо прояснить зрителю, на какой стороне он должен быть»⁷⁹.

Неожиданно своего оппонента поддерживает и Болеславский: «Забудьте драму отдельного человека. Зовите на сцену драму лозунгов, драму классовых проблем, брызги бурлеска и всплески гротеска, клоунаду и пародию. Не прикасайтесь к человеческим чувствам, сейчас они так болят. <...> Интимность или нюансы не пройдут перед зрителем, которого мы завтра увидим в театре. Вчера репликой для них становились винтовочный выстрел или труп брата, или стена, пробитая пулями расстрельной команды. А сейчас вы хотите, чтобы они волновались за Машу, Аню или Лизу с их любовными переживаниями? Они хотят знать, что бросает толпу на толпу, что толкает массы вперед, что воспламеняет их. Они хотят оправдать свои собственные действия в этой толпе – вчерашние и завтрашние. Они хотят осознать свое место в движении тысячных масс»⁸⁰.

Здесь Болеславский с явным опережением формулирует отсутствие созвучности мхатовского репертуара, отражающего судьбы отдельных людей, тектоническим изменениям в стране и наступающему веку-волкодаву. О схожем напишет и

Станиславский, но только позже, в 1922 году: «Смешно радоваться и гордиться успехом “Федора” и Чехова. Когда играем прощание с Машей в “Трех сестрах”, мне становится конфузю. После всего пережитого невозможно плакать над тем, что офицер уезжает, а его дама остается. Чехов не радуется. Напротив. Не хочется его играть...»⁸¹

Небезынтересно, что оба режиссера – и Болеславский и Смышляев – смогли реализовать свои творческие декларации, высказанные в этом разговоре в Студии.

Ровно через год Валентин Смышляев поставил в театрах Пролеткульта «Восстание» Э. Верхарна (1918), а потом и «Мексиканца» по Дж. Лондону (1920) – в каждом из этих спектаклей масса становилась главным героем почти агитационного зрелища. А в эсхилловской «Орестее» во МХАТе 2-м (1926) он разработал принципы сценического воплощения античного Хора через пластику массовых сцен⁸².

Одной же из наиболее значительных работ Ричарда Болеславского стала постановка мистерии К. Ростворовского «Милосердие» (Театр Польски, 1920). Это была острая, даже злободневная интерпретация темы революции, проводящей всех и каждого через круги дантовского ада. Болеславский вывел на сцену бурлящую толпу индивидуализированных человеческих характеров, в которой каждый отчаянно сражался за свою собственную цель. Воспоминания выдающегося польского режиссера Леона Шиллера, бывшего при постановке «Милосердия» ассистентом Болеславского, помогают представить этот спектакль: «То, что Болеславский создал на сцене, далеко выходило за рамки сделанного всеми предыдущими режиссерами в области композиции массовых сцен. Это был не реалистический водоворот масс в стиле мейнингенцев или их последователей... и не приемы Рейнхардта... Не было это и живыми марионетками Таирова или человеческими автоматами Мейерхольда, чья новизна еще не была нам известна в то время. Это была первая польская “композиция натуралистических элементов” в строгом смысле этих слов, элементов, взятых только из художественно не обработанной “грешной жизни”, не измененной стилистически и, таким образом, и не прекрасной, и не обезображенной... Это была полифония обычных голосов, ежедневных светлых жестов, которая доходила в своей кульминации до всплеска коллективной истерии и ужаса, до песен религиозного экстаза. Это был хаос, и ничего кроме хаоса, увиденного с высоты полета [режиссерской] творческой мысли, которая искала и нашла в нем порядок»⁸³.

Однако эти яркие спектакли режиссеров Смышляева и Болеславского будут позже. Им еще предстоит определять развитие театра XX века (современная ему критика ставила спектакли Смышляева в ряд со спектаклями Мейерхольда и Рейнхардта⁸⁴, история польского театра невозможна без театрально-педагогических опытов Болеславского, и в последние годы интерес к ним только растет⁸⁵).

В своих же мемуарах Болеславский не подводит черту под студийным спором, разгоревшимся меж двух огней в Москве 1917 года. Дискуссия, в которой призыв ставить спектакли не про отдельного человека, а про движение масс парадоксальным образом соединил Болеславского и Смышляева, столь несхожих по своим эстетическим и политическим взглядам, обрывается неожиданным появлением нового участника. И мы, читатели, оказываемся втянутыми в страшную и смешную, полную боли конкретного человека историю Григория Хмары, потерявшего любовь жены: «Вы хотите знать, как чувствуют себя массы? А я хочу рассказать вам, как чувствую себя я, как чувствую себя прямо сейчас...»⁸⁶

Всем теоретическим спорам и декларациям Болеславский-литератор, «человек театра в каждом своем вздохе и жесте»⁸⁷, предпочитает точное актерское наблюдение и острое сочувствие к человеку. И финал книги Болеславского, полной страшных событий «окаянных дней», с парадоксальной, ироничной и чуть печальной интонацией утверждает старую как мир истину: мерило всех ценностей – человек.

В заключение – несколько слов о принципах настоящей публикации.

Все публикуемые главы переведены полностью. Содержание глав, опущенных при публикации, дано во вступительной статье (главы I–III и эпилог) и в комментариях (главы VII–XIII и главы XVIII–XXVII).

Все даты приводятся по старому стилю (по юлианскому календарю), поскольку новый стиль (григорианский календарь) в России был введен 31 января 1918 года, то есть после описываемых событий.

Имена студийцев расшифровываются в квадратных скобках при их первом упоминании, далее в соответствии с английским текстом пишутся только имена. Основные сведения о каждом из них приведены во вступлении к публикации, дополнительные – в комментариях.

Большая часть фотографий, сопровождающих публикацию, хранится в Музее МХАТ (директор М.Н. Бубнова) и Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства (директор Н.И. Метелица). Редактор-составитель и автор публикации приносят их руководству и сотрудникам искреннюю благодарность за возможность использования материалов.

Автор также полагает своей приятной обязанностью поблагодарить В.В. Иванова, И.Н. Соловьеву и М.Ф. Полканову за многолетнюю поддержку его исследовательской и педагогической работы и ряд ценных советов при работе над настоящей публикацией.

Первые попытки перевода мемуаров Болеславского были сделаны в процессе репетиций театрального проекта «Опыт реконструкции театральной педагогики Первой студии МХТ. Сто лет спустя»⁸⁸ в актерской мастерской СПбГАТИ (ныне РГИСИ), руководимой автором публикации. В ходе этой работы были не только поставлены спектакли из давнего мхатовского репертуара («Гибель “Надежды”», «Сверчок на печи» и «Месяц в деревне»), но и сыграны многочисленные этюды по воспоминаниям студийцев, в том числе и по книге Болеславского. Без этой практической работы автор публикации вряд ли бы взялся за литературный перевод всех представляемых глав, а потому хочется поблагодарить за радость сотворчества педагогов и студентов нашей мастерской 2016 года выпуска.

Я также искренне благодарен военным историкам – доктору исторических наук С.В. Волкову и майору А.В. Редько за совместные поиски документов фронтовой жизни Болеславского, Гутхейля и истории дивизиона польских уланов.

И, конечно, слова признательности и любви Г.М. Кондрашовой, которая и в этой работе была первым моим читателем и помощником.

Ричард Болеславский
Пики вниз: Меж огней в Москве

<...>.

Глава IV
Московский Художественный театр

На следующее утро в девять я отправился в Театр⁸⁹. В своей старой гражданской одежде я чувствовал себя довольно странно. Длинные брюки словно парусили от ветра, полуботинки были слишком легкими, фетровая шляпа – женоподобной. Мне казалось, что все смеются надо мной. Навстречу шел пехотный полковник. Рука моя дернулась, чтобы отдать честь, но, спохватившись, я стал суетливо расстегивать и застегивать пиджак. И тут мои старые подтяжки лопнули с треском и повисли хвостом, не оставляя и надежды на какую-либо починку. Мне пришлось остановиться в подворотне, чтобы снять и выкинуть их. Пожилая женщина, которая спешила мимо, заметила это. Она остановилась, с трудом нагнулась, подняла их, разглядела и положила в сумочку. И поспешила прочь, бросая опасливые взгляды по сторонам, словно боясь, что ее могут остановить.

Неожиданно я почувствовал, что заспешил и я, почти в панике устремляясь к Театру. Все вокруг тоже спешили – бежали, лавировали, обгоняли друг друга – зрелище для Москвы довольно непривычное. Это и раньше был оживленный город, но никогда в нем не было спешки. Что произошло? Быстрее, быстрее добраться куда-то. Чтобы не пропустить. Чтобы обогнать других. Оттолкнуть любого, кто на пути. В этом был новый пульс – так перед важным решением сердце человека бьется уащенно.

Запахавшись, я вошел в ворота Московского Художественного театра. И увидел вдали знакомую фигуру – стройную, прямую, руки в карманах. Инспектор, как все его звали, пересекал двор пружинистой петушиной походкой [Илл. 19]⁹⁰. Никто не знал, сколько ему лет – ему можно было дать и семьдесят, и сорок пять. Говорили, что он не меняется уже лет двадцать пять. Отставной полковник русской кавалерии, теперь он служил интендантом Театра. Его страстью были юриспруденция и Свод законов Российской империи⁹¹. За его спиной над ним часто смеялись. А еще рассказывали, как его пытались ограбить, и, похоже, эта история не была выдумкой.

Однажды вечером, когда Инспектор работал в своем кабинете после спектакля, туда вломились двое бандитов и направили на него оружие:

– А ну, живо! Давай деньги!

Инспектор взглянул на них, взглянул на оружие, встал и наклонился над своим столом.

– Обязан вам сообщить, господа, – отчеканил он своим пронзительным резким голосом, – что ваше вторжение и требования являются незаконными. Это недвусмысленно изложено в параграфе 77-м главы 15-й книги 6-й Уложения о наказаниях Российской империи.

Потом он повысил голос:

– Степан, будь любезен, очисти кабинет!

Дверь позади бандитов открылась, и внушительных размеров ночной сторож, все еще сонный, вошел в кабинет. Сделав вид, что вовсе не спал, он ляпнул первое, что пришло ему в голову: «Контрамарок нет, господа!» А затем открыл уличную дверь и всей

своей стопятидесятикилограммовой тушей вытолкнул ошарашенных «господ» прочь.

Инспектор снова повысил голос.

– Степан! Ваше замечание о билетах было неуместно. Во-первых, всегда думайте, прежде чем говорить. Во-вторых, вы лишитесь зарплаты, если меня снова потревожат во время работы. В-третьих, узнайте и напишите рапорт, каким образом двое посторонних проникли через запертые двери. Свободен.

И вот я стоял перед Инспектором, глядя в его узкое суровое лицо с кустистыми бровями и усами.

– Здравствуйте, полковник!

Он пожал мне руку.

– Здравствуйте. Как вы служили Его Величеству? Успешно?

– Надеюсь, полковник.

– Мои поздравления.

– Благодарю. А как вы поживаете, полковник? Как ваша семья?

– Благодарю. Моя жена здорова. Оба моих сына отдали жизнь за Царя и Отечество. Это было сказано так, будто он говорил о посторонних. Я взглянул на него, не зная, что сказать.

Он продолжил:

– Судя по тому, что происходит сейчас, в этом не было особой необходимости.

Он откашлялся и взглянул на часы, массивные золотые часы с выгравированным на них двуглавым орлом Российской империи.

– Встреча в десять. Вы опоздали на три минуты.

Затем он протянул мне руку.

– Добро пожаловать, – сказал он и ушел.

Я провожал его глазами, пока он не исчез в дверях своего кабинета.

Впервые я вошел в эту дверь десять лет назад. Над ней была маленькая электрическая лампочка. По каким-то техническим причинам она всегда горела – и днем и ночью. Это про нее Максим Горький сказал однажды: «Этот маленький огонек светит всем театрам мира». Я пригляделся – лампочка по-прежнему горела. И я почувствовал себя уставшим и потерянным странником, который после бесцельного и опасного путешествия вдруг увидел горящую свечу в окне своего дома.

Когда меня приняли в Московский Художественный театр, мне было восемнадцать. Поступить туда было трудно, и уже давно – с начала 1900-х. Каждый год сотни соискателей проходили три этапа экзаменов перед тремя различными комиссиями. Принимали только двоих или троих, причем с испытательным сроком. Естественно, когда я прошел все испытания и стал одним из трех принятых в 1907 году, я чувствовал себя на седьмом небе. Но я знал, что мне еще предстоит пройти суровую школу и что, если я окажусь непригодным, меня отсекут, как засохшую ветку.

Я стал частью группы молодых. Мы полагали себя «избранными», детьми лучшего театра во всей Европе, а может быть – и во всем мире. Другие театры называли нас любителями, и мы гордились этим. Позже я обнаружил схожий *esprit de corps** в среде уланов. Это была кастовая гордость, «патриотизм команды», культ знамени части.

* кастовый дух, честь мундира, чувство солидарности (фр.).

Московский Художественный театр называли (и до сих пор называют) домом неугомонных бунтарей⁹². Он никогда не самоуспокаивался, не пытался остепениться. Однако здесь знали, как получать двести процентов дохода и продавать билеты на год вперед.

Актеры Театра приобретали и школу, и идеалы, а также получали заработок до конца своей профессиональной жизни. Если у них оказывалось достаточно таланта, их принимали во вкладчики⁹³. Все это напоминало масонский орден тех времен, когда масонство было тесным братством.

Когда актеры умирали, их хоронили бок о бок на кладбище Новодевичьего женского монастыря на берегу Москвы-реки. Непривычно, чтобы театр заботился о своих мертвых. Московский Художественный театр делал это с любовью, нежной скорбью и чуть театральной сентиментальностью.

Когда мы очутились в Театре, вся наша жизнь перевернулась. С утра до полуночи мы не покидали его. В нашей жизни не было ничего божьего. И мужчин и женщин учили одеваться просто, в темные тона, почти по-монашески, стричь волосы коротко, причесываться аккуратно, вести себя неброско, с учтивостью и элегантностью. Нас поощряли быть похожими не на актеров, а на исследователей. И мы учились и работали так напряженно, что в этом сравнении не было никакой натяжки.

Вначале я получал примерно двенадцать долларов в месяц⁹⁴. Для постижения искусства актера меня приписали к целому ряду классов, причем предупредили, что если за год я не избавлюсь от польского акцента, то буду отчислен. После этого режиссеры и учителя оставили меня одного. Совсем одного, словно меня и не существовало. Это был способ Театра понять, достаточно ли во мне сил и ума, чтобы самому найти здесь свое место.

Для мальчишки это стало суровой школой. Я жаждал встреч со знаменитостями, с кумирами, занимавшими мое юное воображение. Среди них выделялись двое, которым мы поклонялись и которых боготворили, – Станиславский и Данченко. Это были живые боги, чья доброта страшнее гнева и чей гнев никто из нас не видел. Станиславский был душой Театра, Данченко – его умом. Мы обожали Станиславского, седого гиганта, столь же театрального в жизни, как и на сцене. Он был вдохновенным лидером, которому мы все подражали. Данченко, мягкий и неброский, привлекал наше внимание меньше, по крайней мере пока мы были молодыми. Но чем старше мы становились, тем больше мы преклонялись перед ним. Он был спокойным, не часто повышал голос, обладал не только здравым смыслом, но и пылким воображением. Именно он становился арбитром всех наших разногласий. Станиславский был блестящим актером, исполняющим Просперо. Данченко был самим Просперо. [Илл. 21–24.]

Знаменитости со всего мира проходили через актерское фойе вечером или репетиционные залы днем. Мы видели Толстого⁹⁵, Горького⁹⁶, Рахманинова⁹⁷, Шалляпина⁹⁸, Сальвини⁹⁹, Айседору Дункан¹⁰⁰, Гордона Крэга¹⁰¹, Александра Бенуа¹⁰², Артура Никиша¹⁰³, Рериха¹⁰⁴, Скрябина¹⁰⁵, Жака Далькроза¹⁰⁶ и Грассо¹⁰⁷. Рядом с ними мы, должно быть, ходили на стайку фокстерьеров вокруг датского дога, несущего кость себе в дом. Мне так хотелось общаться с ними, просто как детям хочется быть со взрослыми. Я страдал, что не могу быть рядом, когда они работают. Но никто из новичков не мог. Нас держали поодаль, и, хотя мы и не

подозревали этого, внимательно следили за нами. Иногда даже преднамеренно задевали нашу гордость, чтобы выяснить, можем ли мы держаться в тени ради общей работы.

Однажды Серов рисовал портрет Станиславского [Илл. 21]¹⁰⁸.

Широко раскрыв рот, я разглядывал великого Серова до тех пор, пока не оказался как раз между ним и его моделью. Серdito вынул сигарету изо рта, он тихо произнес: «Не каждая пустота прозрачна, молодой человек».

Мы часто доходили до абсурда. Один из сотрудников Театра переводил Оскара Уайльда¹⁰⁹. Мы устроили складчину и на наши гроши покупали каждый выходящий том. Когда все по очереди прочитывали книгу, мы тянули жребий, кому она достанется.

На какое-то время мы все превратились в эстетов. Однажды я появился на репетиции в черной накрахмаленной рубашке со стоячим воротником и с черным кожаным галстуком. Рубашку и воротник я выкрасил тушью, а галстук сделал из куса лакированной кожи. Москвин¹¹⁰, один из самых талантливых актеров старшего поколения, бегло взглянув на меня, промолвил:

– Доброе утро, господин гробовщик!¹¹¹

Иногда мы впятером покупали один билет на премьеру оперы или балета. Каждый смотрел один акт, остальные, дожидаясь, ходили вокруг квартала по снегу или слякоти. А остаток ночи мы обменивались впечатлениями.

Мы охотно смотрели все спектакли и изучили все «большие роли», которые играли «крупные актеры». Таким образом, среди нас всегда оказывалась дюжина неофициальных дублеров. Один из молодых так мечтал сыграть хоть какую-нибудь роль из репертуара на срочном вводе, что каждый вечер приветствовал швейцара следующим образом:

– Привет. Все в добром здравии? Никто не умер? Ну что ж, в другой раз.

И отправлялся гримироваться на свою роль в массовке.

Доброжелательность, с которой они управляли нами, была не совсем обычной. В один из сезонов Станиславский заболел брюшным тифом¹¹². Именно тогда я без всяких оснований стал пропускать уроки пения. И получил короткую записку от Данченко: «Сможете ли Вы взглянуть в глаза Станиславскому, когда он поправится?» Пристыженный, я больше не пропускал уроков.

Однажды один из режиссеров остановил меня.

– Вы ходите, словно пьяный матрос, – сказал он. – Почему бы вам не поучиться элегантности? Посмотрите на генерала Стаховича [Илл. 18]¹¹³. И попробуйте подражать ему.

Я моментально вообразил себя вторым Стаховичем: высоким, прямым, холеным, любезно наклоняющим голову вперед, посверкивающим моноклем в правом глазу. Вообразил, что я, как и он, – пайщик театра и член дирекции. Я купил монокль, шнурок и упражнялся перед зеркалом до пяти утра. В результате я опоздал на утренний урок по греческому танцу. Я быстро влез в танцевальный костюм, надел сандалии, хламис¹¹⁴ и все прочее, воткнул в глаз монокль, обмотал шнурок вокруг шеи и вальжной походкой вошел в класс. Но танцевать в то утро мне не пришлось. И для педагога, и для класса появление грека с моноклем – это было уже слишком. Мне приказали

убираться и объяснить свое поведение в письменном виде. И вот, когда я печально спускался по лестнице, навстречу мне поднимался сам генерал Стахович.

Он остановил меня и сказал твердо:

– Молодой человек, передразнивать старших – это неприлично. Но еще большее неприличие – ходить, растяпив рот, когда вы носите монокль. Доброго вам дня!

В небольшом ресторане, принадлежащем Театру, зрителям подавали чай и кофе, печенье и бутерброды. Для старших членов труппы на маленькой газовой плите всегда готовилось что-то аппетитное. А для нас – остатки ветчины и сыра или вчерашняя тушенка, после разогрева именуемая венгерским гуляшом. Иногда мы смиренно протестовали. Взрослая женщина, которая арендовала ресторан и которую мы звали Матушка Головорез, отвечала всегда одинаково:

– Дети, когда я была в вашем возрасте, я могла съесть даже сырые кости, и я их таки ела. Кроме того, вы знаете, что суетиться по поводу еды – это не очень хорошие манеры.

Упоминание хороших манер заставляло нас есть хоть и сырые кости. Но у Матушки Головорез подавали еще французские булочки, большие и питательные, по три гроша каждая¹¹⁵. Двух из них с большим стаканом чая хватало, чтобы на полдня наполнить желудок.

Основная еда была после спектакля, в пивной по дороге домой. Там за двенадцать грошей подавали бутылку темного хмельного пива. А к нему полагался поднос с мелкими закусками, которые, по идее, должны были пробудить жажду: крендельки, грибы, сушеная рыба, икра сельди, соленые бобы, яблоки и кукуруза, причем обильно посыпанные слоем соли. Поднос подавался бесплатно, потому что нормальный человек мог взять кусочек-два, и ему необходимо было запивать это новой бутылкой пива. Но нам удавалось съесть пару таких бесплатных подносов, выпив только по одной бутылке. Когда мы просили второй поднос, хозяин, пораженный нашей неподверженностью жажде, подавал его и дожидался заказа пива. Поднос опустошали – но пиво никогда не заказывали. Этот трюк работал только один раз в каждом месте. Но в старой Москве было так много пивных! А ночью у постели каждого из нас стояло полное ведро воды и кружка. К утру ведро оказывалось пустым.

Мы держались небольшой группой. Борис [Б.М. Сушкевич], Володя [В.В. Готовцев], Павел [П.Г. Узунов], Михаил [М.В. Либакон] – высокий и незащитный, поэтический и талантливый, он никогда не заканчивал то, что начинал, но вдохновлял всех вокруг, Шура¹¹⁶ – самый молодой из нас, почти мальчишка, и Гриша [Г.М. Хмара] – молодой еврей с замечательным голосом. Ночи напролет мы готовы были слушать, как он пел под аккомпанемент гитары. Мы слушали и смотрели в его решительное лицо, покрасневшее от вина и сильных страстей. Еще были девушки – Вера [В.В. Соловьева] с ее особой, почти греческой статью, излучающая материнскую заботу Лида [Л.И. Дейкун], всегда смеющаяся Аня [А.И. Попова]¹¹⁷, восторженная Маруча [М.А. Успенская], похожая на диккенсовскую старую деву Сима [С.Г. Бирман] и вечно пудрившая нос Надежда Бромлей [Н.Н. Бромлей]. [Илл. 27.]

О чем мы говорили в те дни? Ведь мы замолкали только тогда, когда играли на сцене или были на уроках. Все остальное время студийцы непрестанно говорили об идеалах актерского творчества. Мы бурно спорили о происхождении ритма, или о связи сознания и эмоции, или о применении йоги к искусству актера¹¹⁸.

Однажды целую ночь мы проспорили о старом Ленском из Императорского [Малого] театра [Илл. 25], который только что умер¹¹⁹, и чьи последние слова на смертном одре были произнесены с тем же викторианским пафосом, с каким он играл свои роли:

Горацио, я умираю. Яд
Стеснил мой дух. Я не дождусь вестей
Из Англии, но предрекаю: выбор
Падет на молодого Фортинбраса.
Ему даю я голос мой предсмертный.
Ты обо всем случившемся ему
Подробно расскажи: конец – молчанье¹²⁰.

Мы представляли себя умирающими со словами Шекспира или Шиллера на губах. Был Ленский искренен или он притворялся? Позировал, как старомодный гистрион, или испустил свой последний вздох наилучшим из известных ему способов?

Скрестив длинные руки на своей плоской груди старой девы, Сима провозгласила свое мнение:

– Он был подлинным и искренним. Ведь он умирал. Он не мог притворяться.

Борис, как всегда лаконично и авторитетно, остановил ее:

– Я не верю в это.

– Ты ничему не веришь, Борис. Ты просто механизм. Я бы не смогла влюбиться в тебя, будь ты даже последний человек на Земле, – возразила обиженная Сима.

Гриша рассмеялся, обнажив блестящие ровные зубы, дернул струны гитары и пропел вполголоса:

Мое последнее слово, возлюбленная,
Будет твое святое имя.
Мой последний взгляд
Останется в сердце твоём...¹²¹

Лида, как всегда полная заботы о нас, вновь наполнила стаканы чаем.

Володя, неуклюже опрокинув свой стул, крикнул:

– Вокруг него собрались все его родственники. Он просто дал последний спектакль, вот и все.

Михаил словно не слышал его. Его высокая фигура раскачивалась на маленьком стуле, он произнес мечтательно, по-обычному волнуясь и выделяя каждое слово:

– И рука Смерти опустила занавес...

Борис сказал опять тихо:

– Не верю я в это. Он умер от нефрита. Вероятно, он был в коме в течение нескольких дней.

Маруча вскочила со своего места:

– А ты, Борис, ты умрешь от холодного сердца. Ледышка!

– Может быть, но на смертном одре я не буду декламировать стихи.

– Я говорю вам, что он был искренен, – хлопнула пудреницей по столу Надежда.

И тут же, спеша проверить, не разбила ли она зеркальце, выключилась из спора.

– А я говорю вам, что он сфальшивил... – спокойно настаивал Борис.

- Когда умирают – не врут, – поддержал спор Володя.
- Все всегда врут. Врать – это жить.
- Ты себя считаешь Ницше.
- Лгать – это моя профессия. Я – актер.
- Почему бы тебе не сказать это Станиславскому?
- Потому что он солжет и сделает вид, что не согласен со мной.

И так далее, до самого рассвета, когда Григорий спел новую песню, словно подводя ускользающий итог нашего разговора:

Жизнь и смерть, жизнь и смерть –
Мои две единственные драгоценности.
Первую я ношу весной и летом,
Осенью и зимой,
Каждый день и каждую ночь.
Вторую надену лишь однажды,
Только однажды, лишь однажды
Перед самым рассветом¹²².

В другой раз поводом для вечеринки стал Володя [Илл. 28, 29], впрочем, даже и не помышлявший об этом. Его любили все. Он был самым смешным и неуклюжим среди нас, крепкий юноша, но близорукий, словно весь состоящий из одних рук и ног, прирожденный комик. Каждое его слово, произнесенное с торжественным лицом и чистым взглядом из-под толстых очков, неизбежно вызывало смех.

В первом акте «Синей птицы» Метерлинка [Илл. 26] многие из нас, одетые с головы до ног в черный бархат, делавший нас невидимыми, переносили мебель и реквизит, которые оживали под волшебной палочкой Феи. Стулья, столы, ведра, горшки, картины – все двигалось в определенном ритме, в то время как оркестр играл «Симфонию пробуждения». Для начала движения каждого из предметов был определен точный момент в музыке. Все движения выполнялись согласованно с другими.

Володя должен был переместить два стула, дедушкины часы и ночной сосуд из-под детской кровати. Он успешно проплыл со стульями и часами, покачивая их вправо-влево и вверх-вниз, и точно в такт вернул их на первоначальное место. Оставалось только вытащить горшок из-под кровати и переместить его так, будто он ищет более уединенный и тихий уголок. Музыка плавно перешла в изящную вариацию деревянных духовых и альтинов. Володя поднял горшок, успешно справился с первыми четырьмя тактами, споткнулся о мою ногу, покатился почти кубарем, но чудом удержался. Все это происходило отнюдь не в музыку.

После репетиции нас собрали на замечания. Когда дошло дело до «Симфонии пробуждения», все, что мог сказать Станиславский, было:

– Но этот *le petit pot**! Ужасно, ужасно!!! – Ни намек на ритм, никакой таинственности или элегантности, никакой сказки, ничего! Несовершенство деталей разрушает структуру целого. Неужели так сложно запомнить шесть тактов музыки? Кто носит этот горшок?

* маленький горшок (фр.).

Пристыженный Володя встал и пробормотал:

– Извините, я всю ночь упражнялся с этой чертовой штуковиной.

Первым, кто расхохотался в голос, был Станиславский, а Володя с тех пор навсегда получил прозвище «Володя, упражняющийся по ночам». Его маленький промах стал предлогом для целого пира, полного песен и шуток, который растянулся на всю ночь.

На втором году мне доверили большую роль – студента [Беяева] в «Месяце в деревне» Тургенева [Илл. 30, 31]. Это была ведущая роль, и где – в пьесе, уже давно ставшей русской классикой. К тому времени все следы моего акцента уже исчезли. Если бы молодой актер так быстро выдвинулся в другом театре, то товарищи, пожалуй, осыпали бы его вялыми поздравлениями и смотрели бы на него недобрим взглядом. Но здесь мои друзья наблюдали за мной, как ястребы, и посещали все репетиции. После них они набрасывались на каждое неправильно произнесенное слово и на каждый мой промах в игре. Так сцену за сценой они проходили со мной всю роль.

– Не смей провалиться, – сказал Володя, – или ты выставишь всю нашу банду в глупом виде. Я ноги тебе оторву, если ты не добьешься успеха.

Я серьезно кивнул и ответил шепотом, сохраняя голос, словно оперный певец:

– Я не подведу тебя... Не подведу.

Во время спектакля они обходились со мною так, как будто я был звездой. Они окружили меня торжественным молчанием и не позволяли никому меня беспокоить.

Премьера «Месяца в деревне» стала моим первым юношеским триумфом¹²³. Но это был и наш триумф. Все мы сидели до рассвета в кафе и с гордостью пили. Сидя рядом со мной, Борис медленно изрек:

– Да... это было хорошо. Вопрос в том, сможешь ли ты сыграть лучше следующую роль?

– Мы справились! – громко и вызывающе повторял Павел после каждой стопки водки, а Михаил нарисовал мой портрет в роли и пытался оплатить им счет. Он спорил с хозяином, доказывая, что уступает ему бесценное сокровище. Возведя свои огромные глаза к потолку, он восклицал:

– *Мой рисунок, изображающий его*, – да через десять лет он будет стоить сто тысяч!

Владелец вежливо качал головой. Как он ошибался! Десять лет спустя, уже при коммунистическом режиме, я продал этот рисунок комиссару рыболовства – художник в душе, он дал мне за него полмиллиона рублей. И на следующий день за эти полмиллиона я купил себе пару туфель.

Уже в три часа ночи мы прошли миль десять¹²⁴ до Новодевичьего женского монастыря. Прогулка и утренний воздух нас протрезвили. На кладбище мы молчали, благоговейно прислонившись лбами к холодному кованому забору могилы Чехова.

Внутри маленького памятника горел вечный огонь. Стена кладбища была низкой, и через сплетение цветов мы могли видеть вдали поля и лесистые холмы Воробьевых гор, с которых когда-то Наполеон впервые увидел Москву. С одной стороны медленно текла ленивая Москва-река, с другой – из-за тысячи светло-серых домов и зеленых крыш поднимались высокие белые церковные башни с золотыми куполами. В туманную погоду эти церкви казались стилизованными индусскими цветами, вышитыми на молочном войлоке.

Когда мы шли назад, сквозь утренние облака уже стало пробиваться солнце. В извозчицкой чайной мы съели свежие горячие булочки с маслом и выпили самый дорогой и ароматный китайский чай. Вокруг нас, потягивая кипящую жидкость из своих блюдец, сидели бородатые кучера – неподвижные, как будды... В девять часов мы уже вернулись на работу в Театр.

Не знаю, мы ли положили начало этому обычаю или нет, но для нас он стал традицией. Чехов был с нами как живительная сила, и к нему мы шли после каждой премьеры – и с радостью, и с печалью. Нас учили любить его так, будто он все еще был среди нас. В Театре, царстве нереального, подлинно настоящими иногда бывают только тени.

Глава V Наша Студия

Главное фойе Театра было переполнено. Лучшего времени для моего появления и придумать было невозможно. Это был сбор всего театра, и все – начиная от работников цехов и билетеров и заканчивая Станиславским и Данченко – были тут. Меня обнимали, целовали, трясли, хлопали по спине, разглядывали со всех сторон, пихали кулаками.

Борис, полный и бледный, в форме военнослужащего со снятыми знаками отличия, неспешно протянул в нос:

– Ну, вот ты и здесь... Еще одного надо кормить.

Все засмеялись. Он скрывал свои эмоции, но, притворяясь равнодушным, все не мог выпустить мою руку, которую продолжал похлопывать пухлыми пальцами.

Мы были приняты в Театр в один и тот же день¹²⁵. Тогда он был замкнутым начитанным мальчиком на два года старше меня. Я же напоминал восторженного жеребенка, выпущенного на поле весенним утром. На вступительных экзаменах Борис поразил всех вкусом и глубиной импровизационных показов. Что касается меня, то я впал в самую дешевую мелодраму с такой яростной искренностью, что вся комиссия покатила со смеху. А я все декламировал полный отчаяния монолог юноши, пришедшего на могилу вероломно убитой матери, и их смех ничуть не мешал мне. Я продолжал и продолжал на моем далеко не идеальном русском с примесью южного говора и польского акцента. А когда закончил – с испариной на лбу, красным лицом и дрожа от волнения, – то почти вскочил на стол экзаменаторов. Они смотрели на меня, широко улыбаясь.

– Ну, – спросил я, – как вам?

Новый взрыв смеха. Наконец один из старших актеров в комиссии произнес:

– Но, мой дорогой, ваш акцент невероятен – он ужасен.

– Это не акцент, – парировал я, – это темперамент!

Это доконало всех. Меня отправили восвояси. На следующий день я пришел, чтобы узнать свою судьбу. Мы подошли к доске объявлений вместе с Борисом. Его имя было в списке. И еще – имя Надежды Бромлей, англичанки по происхождению, но родившейся в России. И мое собственное. Нас оказалось лишь трое – новых сотрудников Московского Художественного театра. Наверное, мне помог мой «темперамент». [Илл. 32.]

С тех пор мы с Борисом были неразлучны. От него я узнавал все, что только возможно. Однажды он сказал:

– Чтобы быть хорошим актером, необходимы три качества. Первое: быть искренним и полным идиотом. Второе: иметь вид, характер и темперамент жеребца. Третье: обзавестись другом и советчиком вроде меня.

И закончил невозмутимо:

– Так что ты преуспеешь.

Но, опекая меня, он заставлял меня учиться, читать, думать.

На сегодняшнем собрании он единственный был, как обычно, спокоен. Он стоял в тесной группе молодых в углу вестибюля.

– По поводу чего собрание? – спросил я после того, как утих шум приветствий. – Похоже, что-то случилось, раз вы все здесь.

– Разве ты ничего не знаешь? – спросил кто-то.

– Откуда? Я только вчера вернулся.

Двадцать возбужденных голосов слились в один. Молодые глаза горели, усталые бледные лица пылали, бурные предложения летели со всех сторон, соединяясь в одну общую мысль:

– Мы хотим отделиться от Театра. Нам нужно больше свободы. Наша Студия должна сама выбирать пьесы и ставить их по-своему... Почему мы всегда должны быть верны реализму? Плестись за кем-то, быть их хвостом? Театр душит нас своей властью. Они не признают современных течений в искусстве...

Володя, как всегда, не смог удержаться от шутки:

– И даже еда, которой нас кормят, это остатки. Ничего, кроме селедки; утром, днем и ночью – селедка! Почему бы нам не обзавестись нашим собственным кооперативом? Даже толерантная Сима подала голос:

– Они старые, – добрые, но старые.

Маруча, крошечная и взрывная, была громче всех. Как маленький воробушек, она прыгала вокруг меня:

– В свои дни они были революционерами – а почему мы не можем? Художественное рабство! Мы хотим быть независимыми! Мы хотим отделиться.

Так вот оно что! Студия, дитя Московского Художественного театра, восстала против своих родителей. Я был ошеломлен.

За три года до начала войны нам с Борисом пришла в голову скромная мысль – а что, если бы у нас был свой собственный спектакль? Мы могли бы вывозить его в пригородные театры и заработать немного денег. Но нам не разрешалось играть нигде, кроме как в самом Театре. Как обойти этот запрет? Может быть, если мы покажем нашим старикам спектакль тщательно подготовленный, то они позволят играть его в Подмоскowie, в клубах и театрах для рабочих. Мы выбрали голландскую мелодраму¹²⁶. Репетировали, оформляли, монтировали спектакль полностью сами. И вот пришел день, когда надо было показывать результаты наших усилий всему Театру. Мы страшно боялись, ведь нам предстояло играть перед зрелыми мастерами.

Чем ближе к показу, тем хуже шли дела. Всего за три часа до поднятия занавеса актер, игравший одну из главных ролей – старого, жестокого морского капитана, – прислал сообщение¹²⁷. Его трехлетняя дочь умерла, жене было плохо, он не может прийти. Внизу записки он прибавил: «В конце концов, это же не спектакль для публики».

Сердце мое оборвалось. Дублера не было. Отменять спектакль было уже поздно. Все наши надежды разбивались вдребезги. Володя, Борис и я сидели молча, не в силах говорить от горечи. Мы никогда полностью не простили этого актера. И он не смог простить себя. Несколько лет назад он умер в Чикаго. Его последней работой с учениками оказалась именно эта несчастная старая голландская мелодрама, из которой он дезертировал во время ее премьеры.

После минуты полного отчаяния Борис сказал:

– Ричард, будешь читать роль по книге. Делай полный грим, надевай костюм и читай.

Как режиссер я знал роль лучше, чем кто-либо другой; я знал мизансцены и не помешал бы остальным. Но это была моя первая работа в качестве режиссера и мои колени дрожали.

– Естественно, – добавил Борис ободряюще, – ты будешь очень плох в роли старика, но другого выхода нет.

До тех пор я играл только роли молодых. Теперь мне предстояло впервые выйти в характерной роли – без репетиций и перед компанией величайших характерных актеров, которые когда-либо собирались в одном зале. Но другого выбора не было. Я должен был играть.

– Пошли, – сказал я актерам. – Где костюм?

Они помогли мне приклеить самую большую седую бороду из тех, что я нашел, и я стал вживаться в роль голландского злодея. Дрожа от страха, мы начали спектакль. [Илл. 33–40.]

Прием превзошел наши ожидания. Весь зал аплодировал, они нас хвалили, доброжелательно смеялись. Чтобы представить голландских рыбаков, мы использовали всю нашу изобретательность и воспользовались париками и костюмами из постановок Театра, уже снятых с репертуара. Старики радостно узнали и ботинки Бранда¹²⁸, и платок Фру Росмер¹²⁹. Они улыбались, когда видели стол из Толстого¹³⁰ или стул из Метерлинка¹³¹. На следующий день они дали нам десять тысяч рублей и благословили в нашем начинании. Нам велели нанять собственное помещение. Его следовало назвать Студия Московского Художественного театра, и работа здесь должна была стать нашей практической школой¹³². Но они постоянно продолжали следить за нами, мы всегда чувствовали их железную властную руку. Мы лелеяли нашу Студию, работали в ней без усталости, выражая себя здесь свободно и по-своему. Нам приходилось работать в двух местах одновременно – и в Театре, и в Студии, поэтому часто мы репетировали по ночам.

Со временем Студия стала самокупаемой. Она была устроена в полном смысле слова по-коммунистически. Все полученные деньги делились, актеры, не занятые в сегодняшнем спектакле, работали билетерами и монтировщиками.

Для нас Студия была способом выражения себя. Старшим актерам Театра это казалось хорошей отдушиной для молодых энтузиастов. Они были снисходительны, но они правили нами. И вот теперь Студия собиралась выйти из-под семейного контроля.

Это было потрясающе. И в долю секунды я встал на сторону моих товарищей. В армии я был белым. Здесь, в Театре, на территории искусства, я мгновенно стал красным, наиболее непокорным и непослушным красным из всех. Я ничего не мог поделать. Это носилось в воздухе. В те дни никто не мог избежать кульбитов, происходивших с привычными ценностями. В армии эти перемены были политическими

и социальными, в театре – художественными. Восстание против власти. Борьба за самоопределение. Не кровавое восстание, как в армии, и не жестокая физическая борьба за доктрину, как в революцию. Нет, в нашей битве мы применяли ученые доводы. Слова летали туда и обратно, кусали, жалили, бичевали. В форме общения уважение сохранялось, но на самом деле оставалась лишь его видимость. Как и все молодые дураки – или мудрецы? – мы восстали против наших стариков, которые были к нам так щедры, которые сделали возможным само существование Студии. Это было как если бы группа посвященных монахов восстала против конклава епископов. Я принял участие в этом восстании с удовольствием. Я бросался в дискуссии, произносил речи, срывал аплодисменты моих друзей. Станиславский покачал головой: «Все бурлим, мой мальчик, все еще бурлим...». Он был добр и грустен. Но он сдался. Мы требовали творческой свободы, и мы победили.

Студия Московского Художественного театра обрела независимость¹³³. Несколько месяцев назад наши старики с возмущением выгнали бы нас из Театра. Но сегодня они смотрели на нас с немым смятением. Мы же представляли себя марширующими в ногу с революцией. Все старое должно было быть отброшено. Только потом я осознал, что в Театре принимал участие в том, за что в полку наказали бы смертной казнью.

В тот вечер Театр, как всегда, играл спектакль. После него мы отправились в солдатский госпиталь, организованный при Театре во время войны, – некоторые из наших дежурили там ночью. Все выглядели усталыми. Бледное лицо Вальки [В.С. Смышляева], впалые щеки Михаила, тревога Маручи, беспокойное посвистывание Гриши, даже у Бориса были черные круги под глазами. Но я был полон радости в предчувствии новых горизонтов, открывавшихся перед нами. Даже известие о погибших товарищах не могло погасить мое внутреннее возбуждение, потому что наконец-то я был дома. Не Польша, не Россия, не полк, не Москва – Студия казалась мне подлинным домом.

Теперь мы говорили приглушенно. Ночь напролет мы просидели бок о бок, даже не помышляя разойтись. Время от времени кто-то выходил на цыпочках и возвращался со свежим чаем. Я рассказал им о том, что видел на обратном пути с фронта, о моем – бессмысленном теперь – военном опыте. О том, как армия рухнула после знаменитого приказа № 1 Керенского. Рассказал им, как Советы крестьян, рабочих и солдат разрушили старую императорскую армию, как распущен был мой Польский полк – о моем долгом бегстве в Москву, о том, как прятался в оврагах и лесах¹³⁴.

А они рассказали мне, как обстоят дела в городе. И здесь Временное правительство Керенского теряло контроль. Вместо того чтобы управлять страной, оно вело полемику с большевистскими Советами. А правила, по сути, эти самые Советы. Но никто не понимал, что это такое. Правительство Керенского, боясь кровопролития, пыталось умиротворить их компромиссами. А Советы понимали, что время для разговоров закончилось. Они мобилизовали каждого вооруженного человека, которого сманили с фронта обещанием мира.

Газеты были полны крайностей, они грубо нападали друг на друга. Умеренный центр исчез за время войны, крахов, банкротств. Публика отшатнулась и, бездействуя, наблюдала за происходящим. Гражданская война, как ужасная болезнь, начала

покрывать землю коростой. Первыми пострадали полиция и офицеры. Красные выглядели уверенными в себе и в своих действиях. Тесно сплоченные со своими лидерами, они были хорошо обучены в подпольных организациях. В течение многих лет они подчинялись железной дисциплине – единственным наказанием за любое преступление против коммунистической партии была смертная казнь. Тут не было никакой неопределенности. Их идеалы, правильные или неправильные, были четкими и точными; способы их достижения – беспощадными и жестокими. Они не признавали никаких компромиссов.

– Для красных все эти комиссии, подкомиссии и комитеты Керенского, – Борис пожал плечами, – пустая болтовня.

И добавил:

– Ничего, чтобы выстоять, у нас есть наша Студия. Что бы ни случилось, будем заниматься ею изо всех сил.

Наше воссоединение было напряженным и полным предчувствий. Я погрузился в свой старый театральный мир, который почти забыл за дни войны. И всего через несколько часов вновь почувствовал себя захваченным им. Два разных мира, противоположные, как полюса, и столь же различные по своим целям.

Поздно ночью, снова на цыпочках, мы обошли здание, и мои друзья показали мне изменения и улучшения, сделанные за время моего отсутствия.

Помещение Студии находилось в бывшей квартире Шалапина. Дом был старый – особняк, построенный в 1820-х годах, – и располагался он на Губернаторской площади¹³⁵. Это был дворец в три этажа с огромными комнатами, которые перестроили в театр. В самом начале в нем имелось сто зрительских мест, сейчас – триста тридцать. Он вмещал нашу мастерскую, раздевалки, столовую и фойе. В мансарде же находилось несколько маленьких комнат, в них жили некоторые из нас.

Дом почти полностью занимал одну из сторон Губернаторской площади¹³⁶. На прилегающей стороне площади были расположены старый полицейский участок и пожарная часть с маленькой башенкой. На ней день и ночь стоял пожарный, якобы следя за огнем и дымом. Но он не мог ничего видеть – все дома были по крайней мере на этаж выше этой башни. Однако, по установившейся традиции, этот пожарный все равно стоял наверху двухэтажной башенки – стоял и смотрел в окна «Дрездена», мрачного шестиэтажного отеля, старомодного и дорогого¹³⁷.

Справа стояло здание, которому предстояло оказаться в центре всех наших интересов и волнений в течение предстоящих тринадцати дней. Это был Дворец губернатора¹³⁸. Выкрашенный в благородные оранжево-розовые цвета, он стоял так мирно, полный достоинства. За ним был огороженный сад, а почти по всей ширине дворца шел балкон, в его центре стоял флагшток и черный орел – герб Российской империи. [Илл. 41, 43, 44.]

Из наших маленьких комнат в мансарде можно было смотреть прямо в окна Дворца губернатора. Вскоре эти мансардные комнаты оказались переполненными. В самом начале правления Советов далекие улицы, где жили некоторые из нас, стали небезопасными для одиночных прогулок поздней ночью – поэтому все больше и больше студийцев оставались жить в комнатах мансарды. Я был одним из них и устроил для себя вполне уютную каморку. Павел и Михаил жили вместе в соседней комнате. Вера и Лида – в следующих двух.

Через неделю я уже играл каждый вечер. Мне вернули мои старые роли, которые в мое отсутствие исполняли другие. С жадным возбуждением я начал работать в новых постановках Студии. Домой, в свою квартиру, я возвращался редко.

Оказалось, что мне трудно смотреть в глаза Вацеку, моему другу и ординарцу¹³⁹. Я ощущал себя предателем, перебежчиком. Я покинул свою часть и теперь служил Театру. Никто не может служить двум богам одновременно. Пытаясь усмирить мучающую меня совесть, я часто бродил в одиночестве после спектакля по темному фойе Студии. Часами мог стоять, глядя через оконные стекла на Губернаторский дворец.

Однажды, когда поздним вечером я спустился вниз, то увидел Веру, сидящую на подоконнике и задумчиво смотрящую в ряды ярко освещенных окон. Головой она опиралась на оконную раму, руки обнимали колени. Когда я подошел, она подняла глаза:

– Места себе не находишь?

– Вроде того. Что ты здесь делаешь? Говоришь с луной?

Она засмеялась. Она была единственной, кто мог смеяться так мягко и тихо, но голос ее при этом был полон взрывной энергии. В ней было что-то от ребенка или от поющей птицы. Под ее холодной скульптурной красотой скрывалась добрая и безмятежная душа. Рядом с ней – мягкой, спокойной – и другим становилось покойно. Чаще всего она молчала, а когда начинала говорить, речь ее была нетороплива и мягка. Но на сцене она могла быть иступленной, вдохновенной, и голос ее звучал как орган. Не раз я слышал, как в массовой сцене она легко перекрывала голоса двух десятков статистов¹⁴⁰. Казалось, что она не осознает всю силу и красоту своего тела. Айседора Дункан называла ее «моя цветущая девушка Спарты». Вера обычно смущенно краснела и молча смотрела на Айседору большими голубыми глазами.

Она положила свою руку на мою:

– Смотри...

Я проследил ее взгляд через темноту площади и в больших окнах увидел парадный балльный зал; бело-золотые с красной обивкой стулья стояли вдоль стены, над ними был ряд портретов – губернаторы разных лет, императоры [Илл. 42]¹⁴¹.

Трое профессиональных полотеров – в белых рубашках, с большими щетками, привязанными к босым ногам, – энергично танцевали на деревянном полу, придавая ему еженедельный блеск. Они были похожи на фигуристов, танцующих на льду. Не останавливая быстрых движений ног, они то и дело опускали голову, чтобы белыми полотенцами, висевшими у каждого на шее, утереть пот с лица. Двое из них работали тщательно и без остановки, а третий, самый младший, – с явной ленцой и неровным шагом.

– Как куклы в детском театре, – прошептала Вера.

Мы продолжали наблюдать. Они остановились, чтобы передохнуть, и, стоя под громадным портретом императора, о чем-то заговорили. Не слыша голосов, мы следили за резкими движениями их рук, поворотами головы. Тот, что был повыше, – молодой и ленивый – спорил с остальными. Он нависал над ними, тряс головой, показывая на портрет, махал руками и бил кулаком по воздуху. Старший из них говорил, почти не двигаясь и едва ли не уткнувшись в ухо высокого, как будто ругался шепотом. Вдруг он топнул ногой и полотенцем, которое держал в руке, ударил молодого по лицу. Тот ослабил и согнулся в насмешливом поклоне. Почти

не разгибаясь, в один прыжок он босиком вскочил на красный, оббитый плюшем стул и, оказавшись лицом к лицу с портретом императора, плюнул в него. Плюнул раз. Другой. Третий. После каждого раза он оборачивался и показывал старику язык. Старик взмахнул руками от ужаса и выбежал из нашего поля зрения, свет погас. В бальном зале стало темно. Уличные фонари и свет луны робко освещали его.

Некоторое время мы молчали. Наконец я сказал:

– Теперь призракам этого зала будет о чем поговорить.

– Призраки уходят оттуда... Смотри! Вон они бегут! Гляди! Гляди! – шепот Веры звучал напряженно.

Откуда-то с дальней улицы в темный зал попали лучи автомобильных фар. Их отблески, рассеянные оконными рамами, проплыли через весь зал торжественными белыми фигурами и скрылись в темноте.

Через несколько дней коммунисты устроили во Дворце губернатора свой штаб¹⁴². Былая безмятежность и сказочная опустошенность особняка уступили место безжалостной распаленной толпе, ведущей борьбу не на жизнь, а на смерть, грязными сапогами вытаптывающей призраков и всю память о них. Мы наблюдали за ними все через те же окна.

Глава VI Начало долгой ночи

В один из октябрьских вечеров 1917 года в Театре было особенно многолюдно. Играли «У жизни в лапах» Кнута Гамсуна¹⁴³.

В третьем акте у меня было всего лишь несколько реплик, но я почти все время оставался на сцене и сидел на большом диване лицом к зрителю. [Илл. 45–47, 50, 51.]

Отсветы сцены падали только на первый ряд партера, остальных скрывал полумрак. Передо мной оказалась цепочка бледных лиц, висевших в воздухе, как огромные бусины. Они были внимательны и напряжены. Словно маски, управляемые единым механизмом, они улыбались и хмурились в унисон. Первый ряд, где всегда самые дорогие места, был заполнен людьми солидными и вдумчивыми. Но сегодня они словно увяли, стали безжизненными, почти отсутствующими. Их тайные мысли, едва скрываемые, неотступно возвращались к той лихорадке, которая терзала страну.

В антракте все осадили телефоны. Фойе и коридоры были полны возбуждения. Мужчина у телефона вдруг повернулся и сдавленным голосом бросил в толпу:

– В Петрограде стреляют! Есть убитые... Правительственные войска против Советов.

Другой мужчина вбежал с улицы, весь бледный, задыхаясь, и лихорадочно выкрикнул свои новости:

– Флот перешел к большевикам... Крейсер «Аврора» собирается стрелять по Петрограду... Моряки сдали Кронштадт Ленину... Офицеров утопили.

Зазвонил звонок к началу последнего акта. Зрители послушно поспешили на свои места – как автоматы, как умные роботы, они сидели и слушали.

Мы продолжили спектакль.

Во время четвертого акта полковник Модль¹⁴⁴, шеф московской полиции, вышел за сцену и стал звонить к себе в кабинет с внутреннего телефона театра. Актеры столпились вокруг телефонной будки. Полковник говорил односложно, слушал долго. Мы не могли понять, что ему говорили, но лицо его дергалось, а правая рука нервно теребила белый аксельбант, идущий к плечу. Только однажды его голос прорвался сквозь стены. Он прокричал в трубку, лицо его побагровело от ярости:

– Сожгите. Сожгите все. Сожгите немедленно!

После этого он выскочил из будки и прошептал генералу Стаховичу:

– Могу я взять здесь штатский костюм? Петроград в руках коммунистов.

Стахович провел его в костюмерную.

Десять минут спустя Модль появился в старой рабочей кепке и потертой шнели персонажа из массовой како-то спектакля. Но маскировка была слабой. Потертая затрапезная одежда была ему мала и только привлекала внимание к его здоровому цветущему лицу. Было видно, что эту бородку и усы холил лучший парикмахер города. И у простого мужика не могло быть таких белых сверкающих зубов. Он выглядел как английская скаковая лошадь, запряженная в плуг.

Держа снятую Модлем форму, за ним бежал Болдин, наш старый портной и костюмер. Он был из простых мужиков, дружелюбный и честный работник:

– Ваше превосходительство... Ваше превосходительство... Что нам с этим делать?

Модль взорвался:

– Все к чертовой матери!

Он снял предохранители двух пистолетов, положил их в карманы и вышел, хлопнув дверью.

Маленький портной стоял ошеломленный. На его круглом лице застыло удивление. Стахович обратился к нему с всегдашней обходительностью:

– Мой друг, советую сохранить эту форму. Как знать, может, завтра вас назначат на такую должность, что вам придется носить ее.

Растерянно моргая, Болдин, в котором едва было метра полтора роста, взглянул вверх на почти стодевяностосантиметрового Стаховича¹⁴⁵.

Великолепная голубая униформа, сделанная из лучшего английского сукна, валялась на полу, по ней чуть ли не ходили! В этом не было ничего смешного.

Позже Болдин аккуратно сложил ее, повесил в шкаф и приколот карточку, на которой попросил кого-то написать: «Оставлено Его превосходительством полковником Модлем. Подкладка левой подмышки слегка повреждена. Нафталин положен в октябре 1917-го».

Четвертый акт продолжался. Зрители первого ряда по-прежнему были на местах, еще более призрачные, чем ранее. Все длинное последнее действие они сидели как осужденные, сидели до момента, когда занавес опустился. Потом занавес был трижды поднят – они аплодировали, словно заведенные. Они стояли с некоторым благоговением, как на траурной службе, пока с галерки кто-то не выкрикнул:

– Вся власть Советам!

Никто даже не повернулся. Никто не поднял глаза. Никто не ответил, не возразил. Все в партере лишь сжались, как будто их ударили палкой по голове. Но аплодисменты прекратились, и в последний раз занавес опустился в полной тишине. Мы поспешили разгримировываться.

Несмотря на все усилия, я оказался последним, кто покинул Театр. Впервые за несколько дней я решил вернуться домой, и этот путь оказался долгим.

Огни в уличных фонарях горели вполсилы. Улица была пустынна. «Как быстро рассеялся целый зрительный зал людей», – подумал я. После теплой гримерки ветер был ледяным, морозный туман проникал сквозь одежду. Вдали слышались выстрелы. Вначале это даже не показалось мне чем-то необычным. Звуки войны еще сидели в моем подсознании, и стрельба была делом привычным. Но не прошел я и квартала, как громкая и нетерпеливая трескотня пулемета заставила меня остановиться. Знакомые сверлящие звуки действовали на нервы, как скрежет напильника по стеклу. Зубы мои невольно жались. Я остановился на углу длинной улицы и осмотрелся в растерянности. Скрежет пулемета доносился со стороны Кремля. Я хотел спросить кого-нибудь, но рядом не было ни души.

Не могу объяснить почему, но я пошел на звук. Казалось бы, как лицо гражданское, я должен был идти прочь от пулеметов. Но я этого не сделал – при первом же стрекоте «сверчков войны» во мне проснулся военный, и я устремился вперед без какой-либо причины или цели, как птица, услышавшая свисток приманки. Я гнал себя вперед, но я был один и безоружен. Не получалось даже сосредоточиться и сообразить, что же я должен делать. Ветер хлопнул вывеской английского портного, у которого я прежде заказывал одежду. Знакомые буквы зацепили мой взгляд. «Последняя вещь, что я здесь брал, был фрак, – подумал я. – Интересно, где он сейчас?» Я остановился и долго размышлял об этой глупости. Пулемет замолк. Вывеска, будто злая, стучала все сильнее и сильнее. А я все смотрел на фонарь, словно загнипнотизированный. Вдруг он стал медленно гаснуть, мигнул один раз и, словно со вздохом, погас. Иссиня-черное небо над ночной улицей было безлунным. Без теней и зажженных окон все дома, казалось, замерли. Это были даже не сами дома, а лишь их контуры. Покрытые слоем сияющей изморози, они выглядели как гигантские черные стеклянные гробы, поставленные на попа.

Я продолжил свой путь. Тротуар был скользкий, снежная крупа била в лицо. Мне вдруг стало страшно идти рядом с домами, и я вышел на середину улицы. Здесь булыжники оказались еще более скользкими, а ветер стал просто невыносимым. Он несся с одной стороны улицы на другую, по пути закручивая десятки маленьких вихрей, смешанных с туманом. Но все же хотелось держаться подальше от безмолвно-мертвых каменных стен.

Я продолжал идти медленно, как собака, взявшая след, пока не услышал далекие торжествующие крики. Будто желая поддержать их, разом застрочило несколько пулеметов, а ветер завыл, круша и ломая все, что попадалось ему на пути. От сильного взрыва где-то со стороны Кремля затрясло землю. Я услышал, как содрогнулись и задребезжали окна. В некоторых появились тени полуодетых людей со свечами, – глядя то влево, то вправо, они пытались понять, что же произошло. Но, так и не поняв, скоро исчезли. И снова – ни души. Мое одиночество, оторванность от всего живого в центре миллионного города были настолько пугающими, настолько непонятно-зловещими, что я рванул, как понесшая лошадь, прямо по середине улицы, почти в темноте, спотыкаясь и подворачивая ноги на скользких булыжниках. Я бежал к Кремлю. Меня уже не пугали те неизвестные опасности, что могли поджидать там. Мне было неважно, далеко ли это. Единственное, чего я страстно хотел, –

это убраться прочь от той гнетущей пустоты, которая готова была поглотить меня. Страх на грани безумия охватил меня языками холода и тумана. Меня толкало, тянуло, трясло, и на каждом продуваемом перекрестке холод скользил по коже, покрывая ее мурашками.

Я прошел один квартал, второй, третий... Окрик, возникший из ниоткуда, толкнул меня в затылок:

– Стой!

Я немного замедлил шаг. В тишине хлестнул выстрел. Я остановился.

Уверенный громкий голос скомандовал из темноты:

– Руки вверх! Повернись!

Я сделал так, как было сказано. Тишина.

– Куда ты идешь?

– Домой.

– Кто ты?

– Актер.

Тишина.

– Подойди ближе.

Я пошел на голос. Никого не было видно. В пяти шагах от стены дома я остановился. Где-то внизу, на уровне ног, послышался другой голос:

– Товарищ, почему ты бежал?

Я посмотрел вниз: из трех подвальных окон торчали по четыре человека в каждом. Я едва их различал. Их винтовки лежали на земле, но одна, с длинным блестящим штыком, была нацелена на меня. Я старался разглядеть их лица, но видел только пехотные ушанки.

Солдат с нацеленным на меня ружьем вновь спросил:

– Почему бежал?

– Я хотел узнать, что происходит в Кремле.

Опять тишина. Я стоял с поднятыми руками. Рот наполнился слюной, приходилось часто сглатывать.

Один солдат вылез из подвала и подошел ко мне, почти касаясь штыком груди. Он подождал, пока другой солдат проверил в поисках оружия мою одежду и карманы.

– Ничего, он чист, – доложил он. – Опустите руки, товарищ.

Я снова услышал тот первый голос, который остановил меня:

– Из какого ты театра?

– Из Художественного.

– Подойди к стене. Улица должна быть пустой.

Я шагнул в пространство между двумя окнами. Человек снизу дернул меня за штанину и приказал сесть на тротуар. Опустившись, я увидел, что на нем была офицерская фуражка без кокарды. Он поднял голову и вдруг рассмеялся шепотом:

– А я тебя чуть не снял. Не надо было бежать, товарищ. Нельзя рисковать. Могла нехорошая история получиться. Я люблю ваш театр. Как тебя зовут?

Я представился.

Он опять засмеялся:

– А, знаю, ты – студент из «Месяца в деревне».

– Да, – сказал я.

Он продолжал:

– Тургенев, я знаю. Красиво и бесполезно. Буржуазная сентиментальность.

Но ты был хорош. Очень хорош.

– А что происходит? – я потихоньку начал отходить.

– Пока ничего, – ответ донесся почти сразу. И снова ликующий смешок. – Но скоро... Не думаю, что у вас будет много дел в театре следующие пару дней. Мы взорвем и землю, и небеса!

Он стал что-то насвистывать, потом резко спросил:

– Товарищ, какие твои политические убеждения?

– У меня нет убеждений. Мы так заняты в Театре, что думать о политике не приходится. Почему вы спрашиваете?

– Потому что, – позволь дать тебе дружеский совет, – теперь надо определяться. Либо ты за белых, либо за красных. Либо за слабую развратную жуликоватую буржуазию, либо за Советы рабочих. Третьего не дано. Петроград в руках Советов. Ярославль, Кронштадт, Бологое – тоже. Завтра нашей будет Москва. Мы начали чистить эту страну. И это всерьез. Пойми правильно, мы не воюем. Мы чистим землю от паразитов. Мы истребим их. И для этого дела зрители не нужны. Либо ты метешь, либо тебя выметают. Это тяжелая работа. Грязная работа, отвратительная, – как травля крыс. Но все равно ее надо сделать.

– Вы не боитесь, что придется убивать свой же народ? – перебил я.

– Ой, товарищ, – взорвался он, – только не надо этого интеллигентского нытья. Обычная сентиментальность белоручек. Если у твоего брата было бы бешенство, ты бы с ним беседы вел или пристрелил?

– Откуда вам знать, бешенство ли у него? – не сдержался я.

– Ну, если у него нет, тогда оно есть у меня. И он может расстрелять меня, я готов! Пока мы оба живы, нам нет покоя. Каждый чувствует опасность. Разве мы не убивали тысячами во время войны? Разве не убивали наших братьев?..

Я хотел возразить.

– Подожди, подожди, не спорь со мной! – прервал он. – Я устал от слов... Забудь политику, речи, резолюции – черт с ними. Убивали мы людей, таких же как мы, или нет? – Он хлопнул ладонью по булыжнику и тут же продолжил. – Теперь, сейчас мы в тысячу раз более правы, чем тогда. В Великую войну¹⁴⁶ мы не понимали, за что воевал противник. Нам попросту гнали. Но сейчас мы знаем, с кем воюем, – мы знаем их слишком хорошо. Мы имеем право воевать с ними, мы имеем право истреблять их.

Он был возбужден и тяжело дышал.

Остальные солдаты молчали.

Я спросил:

– Вы офицер?

– лейтенант военного времени. Сын крестьянина. А ты?

– Я поляк, – уклонился я от вопроса.

– Это не имеет значения. Ты чувствуешь себя частью народа или одним из правящего класса?

– Я чувствую себя как один из моих соотечественников, – помедлив, ответил я.

В этот момент кто-то в первом окне процедил сквозь зубы:

– Заткнитесь.

Лейтенант-крестьянин отвернулся и направил винтовку туда, откуда я пришел. То же сделали остальные солдаты. Я хотел было встать, но на меня зашипели:

– Ложись, – и ударили по ногам штыком.

Я распластался на тротуаре. Из-за поворота появились пятеро. У четверых были винтовки. Шеренгой они быстро двигались в сторону Кремля. Когда они были уже шагах в двадцати, лейтенант закричал:

– Стой! Кто идет?

Вся пятерка остановилась. Один из них скрылся в дверном проеме, остальные упали на тротуар.

– Стрелять буду! Кто идет? – надрывно заорал лейтенант.

Откликнулся человек, который прятался в дверях:

– За свободу и равенство.

Не колеблясь ни секунды, лейтенант бросил в ответ:

– Вся власть Советам. Огонь!

Двенадцать винтовок выпалили по лежащим фигурам. Эхо загрохотало по стенам и оконным стеклам, на гранитных булыжниках сверкнули искры от пуль. Чей-то голос протяжно и с болью застонал «А-а-а...», другой злобно прошипел: «Сволочь! Сволочь...»

Человек за дверью стал стрелять, но его пули пролетали высоко над нами. Я прижался головой к холодному камню, желая зарыться в землю, как червь. Пули ударили в стену. Куски штукатурки посыпались на меня. Двое белых, лежащих на земле, палили из винтовок что было мочи. Но до того, как они смогли задеть кого-нибудь, лейтенант снова прокричал:

– Огонь!

И те двое затихли. Не издав даже звука.

Оставался только один белый, все еще стрелявший из-за дверей. У него было два пистолета, один из которых был уже пуст. Он выхватил второй и один за другим выстрелил шесть раз. Солдаты вжались в проемы окон. Пауза. И шепот:

– Быстрее, он перезаряжает.

Один солдат выскочил из укрытия и побежал вдоль стены. Оказавшись напротив дверного проема, он трижды выстрелил прямо в дверь. Три выстрела прозвучали в ответ. Солдат упал на колени и выстрелил еще раз. Снова три револьверных выстрела в ответ. Они стреляли с почти музыкальной точностью: громкий низкий удар, потом быстро и пронзительно – бац-бац-бац. И опять на низах – бом. А в ответ на высоких – бац-бац-бац. В темноте они не могли видеть друг друга. Я почувствовал, как рядом со мной из окна вылезает другой солдат. Он пересек улицу и стал красться вдоль противоположной стены. Ружье его было наготове. Когда он подошел к четверым притихшим на тротуаре, один из них попытался встать и, продвигаясь ползком, завыл, растягивая слова от боли:

– Ваша благородие, ваше благородие, там кража на...

Он не закончил – солдат пристрелил его раньше, чем отзвучало эхо его голоса, и он повалился на землю.

Вдруг в двух окнах на противоположной стороне улицы зажегся свет. Его лучи осветили место боя. Солдаты громко выматерились и разом стали стрелять в освещенное окно. Стекло разбилось и с грохотом упало. В квартире раздался глухой

женский вскрик. Свет погас. Человек за дверью воспользовался этим и побежал. Как тень он мчался туда, откуда пришел. Солдаты стреляли вслед, но он растворился в темноте и исчез.

Лейтенант вылез из укрытия. Все солдаты последовали за ним и подбежали к четырем неподвижным. Они наклонялись к каждому телу. Два одиночных выстрела прикончили тех, кто подал признаки жизни. Я встал. Лейтенант вернулся назад и тихо сказал:

– Полиция.

Он зажег сигарету. При свете спички я впервые увидел его лицо. Оно было спокойно, с бородкой, как у Христа, которая придавала ему добродушное выражение. Недрогнувшей рукой он прикурил сам, потом дал сигарету мне.

– Я думаю, иди лучше домой, товарищ, – сказал он. – Безопасней всего будет двигаться от одного из наших постов к другому. Просто скажи, кто ты. Но не беги. И не иди к Кремлю.

Он вытащил сигарету изо рта и сказал с улыбкой:

– После того как все закончится, нам понадобятся актеры.

<...> ¹⁴⁷.

Глава XIV

Валька

Тем же изящным двойным росчерком пера товарищ Смаков подписал пропуск¹⁴⁸, стоило мне сказать, что я должен немедленно вернуться в Студию. Проводя меня к дверям, Вацек шепнул:

– Не волнуйтесь, я за всем пригляжу. Я знаю, как с ними управляться... Вам лучше не быть здесь.

– И сам будь осторожней, Вацек! Брось эту девчонку. На что она тебе?

Вацек огрызнулся:

– Этот парень может быть императором всех коммунистов, но в тот день, когда он добьется ее, я сверну ему шею.

– Перестань, Вацек. Ты должен думать о наших ребятах, которые могут прийти сюда¹⁴⁹.

– Ну, пока продолжается стрельба, они не придут. А позже – мне ведь удалось предупредить вас, не так ли? Ну, до встречи.

– Бог с тобой.

Пропуск Смакова не вызвал вопросов ни одной из красных застав на моем пути. [Илл. 48, 49.] Через час я подошел к заднему входу в Студию. Первый, кого я встретил, был Гриша. Он закрывал на засов тяжелую деревянную дверь подворотни. С широким оперным жестом он пропел мне приветствие:

– Вихри враждебные веют над на-а-а-ми¹⁵⁰.

– Чтоб ты связки сорвал, Гриша. Обязательно сейчас кричать гимн социалистов?

– А что в этом плохого? Послушай, разве плохо пою: «...веют над на-а-а-ми...»



1. Ричард Болеславский. 1912



2. Р.В. Болеславский — Лаэрт.
«Гамлет» У. Шекспира. МХТ, 1912



3. Р.В. Болеславский — Фабрицио.
«Хозяйка гостиницы» К. Гольдони.
МХТ, 1914



4. Р.В. Болеславский — Левка.
«Miserere» С.С. Юшкевича. МХТ, 1910



5. Р.В. Болеславский — Барановский.
«Осенние скрипки» И.Д. Сургучева.
МХТ, 1915



6. Р.В. Болеславский — Офицер.
«Три сестры» А.П. Чехова. МХТ, после 1909



7. Р.В. Болеславский — Офицер.
«Живой труп» Л.Н. Толстого. МХТ, 1911



8. Р.В. Болеславский — Альсид. «Брак поневоле» Ж.-Б. Мольера. МХТ, 1913



9. Серафима Бирман



10. Михаил Лобаков



11. Борис Сушкевич



12. Григорий Хмара



13. Надежда Бромлей



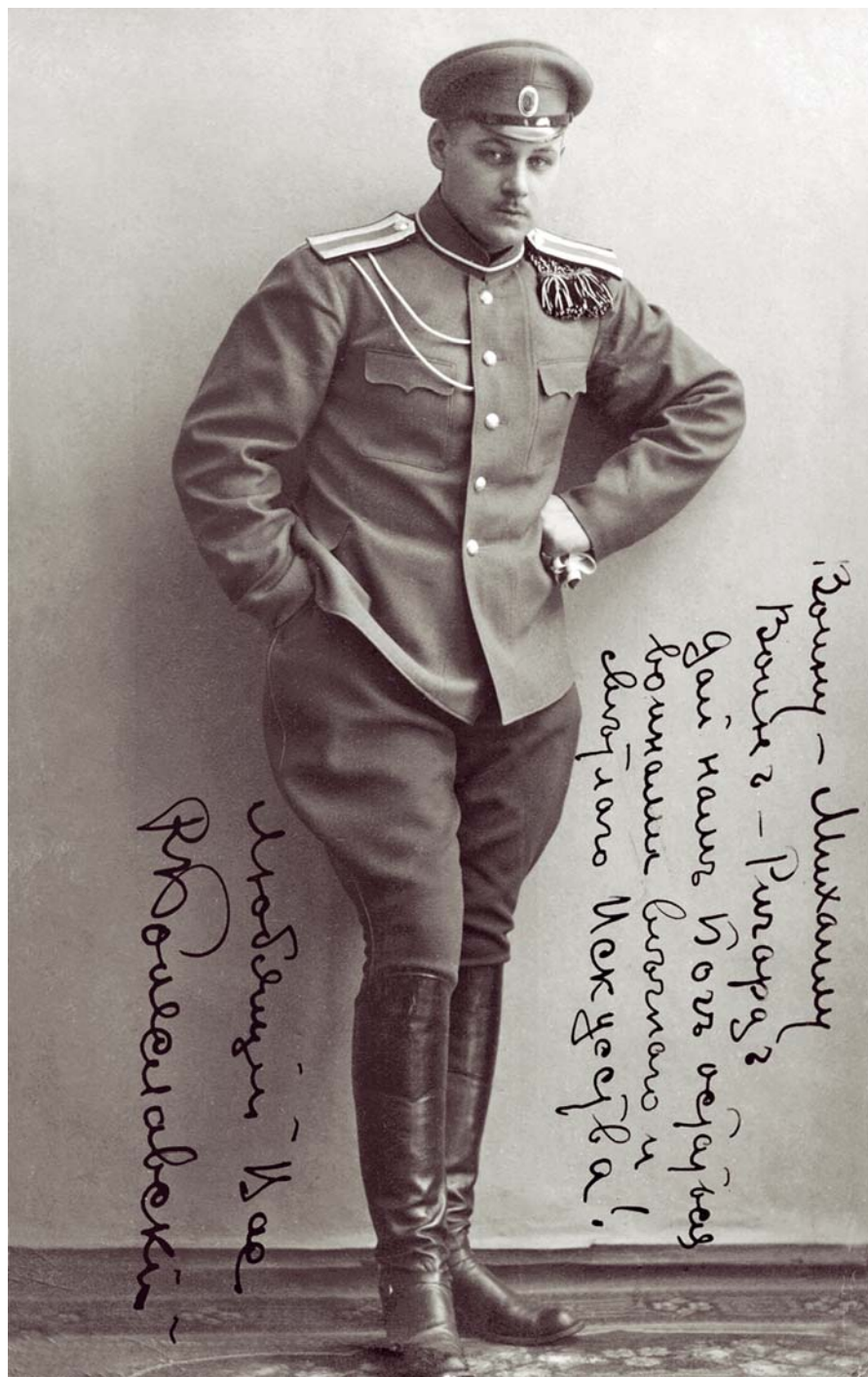
14. Вера Соловьева



15. Мария Успенская



16. Валентин Смышляев

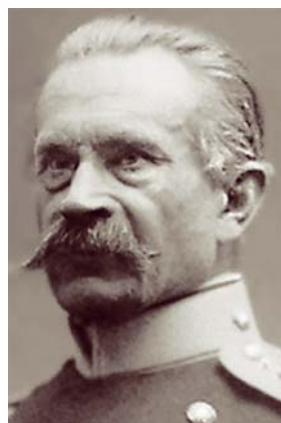


17. Р.В. Болеславский в форме юнкера кавалерийского училища.

Надпись М.В. Либак, художнику Студии МХТ: «Воину – Михаилу воин – Ричард. Даю нам Бог остаться воинами вечного и светлого искусства. Любящий Вас Р. Болеславский». [1915–1916]



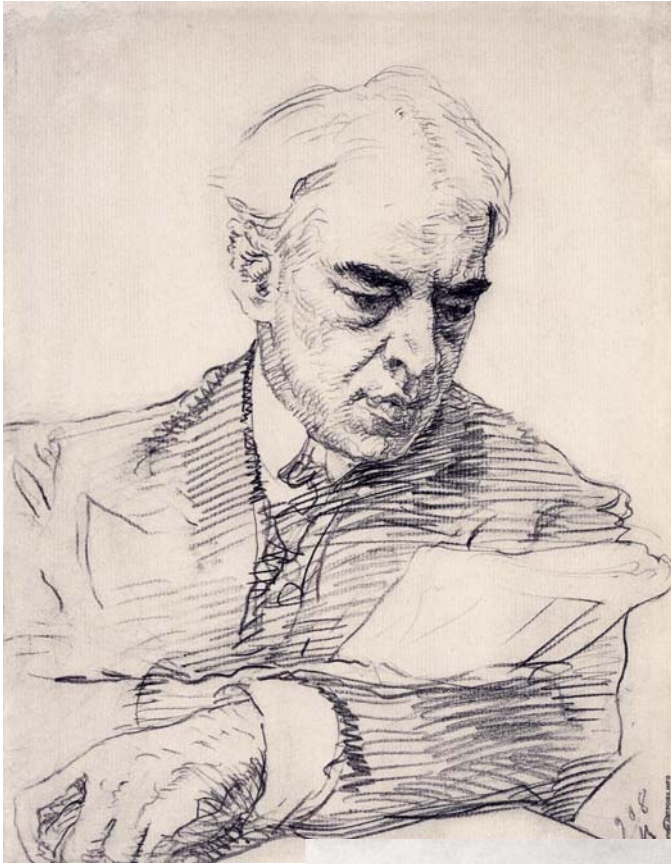
18. А.А. Стахович. 1911



19. Л.А. фон Фессинг,
инспектор
Художественного театра



20. Московский Художественный театр [после 1902]

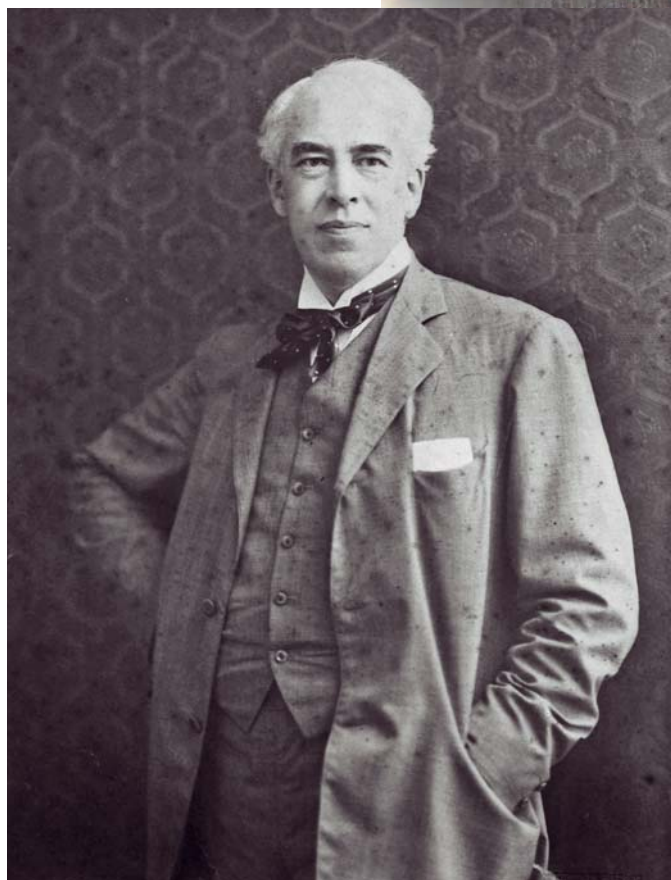


21. К.С. Станиславский.
Портрет работы
В.А. Серова. 1911



22. Вл.И. Немирович.
Рисунок А.А. Койранского

23. Вл.И. Немирович-Данченко



24. К.С. Станиславский.
1912



25. А.П. Ленский – Гамлет.
«Гамлет» У. Шекспира. Малый театр.
Картина Н.И. Богатова



26. «Синяя птица» М. Метерлинка.
Время – Н.А. Знаменский, Души
неродившихся – студийцы. МХТ, 1908



27. Студийцы Первой студии МХТ вместе с Максимом Горьким после спектакля «Праздник мира». 13 февраля 1914. Стоят: Л.И. Дейкун, М.А. Чехов, А.И. Попова, С.Г. Бирман, Р.В. Болеславский, А.А. Сулержицкий, А.Д. Дикий, Н.Ф. Колин, Г.М. Хмара, Б.М. Сушкевич. Сидят: М.А. Успенская, М.Ф. Андреева, В.В. Соловьева, С.В. Гиацинтова, В.А. Мчеделов, М. Горький, Е.Б. Вахтангов, Ф.В. Шевченко



28. В.В. Готовцев – Алеша.
«Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского.
МХТ, 1911



29. В.В. Готовцев – Ломов. «Предложение»
А.П. Чехова. Студия МХТ, 1916



30. Р.В. Болеславский – Беляев,
О.Л. Книппер-Чехова – Наталья Петровна.
«Месяц в деревне» И.С. Тургенева. МХТ, 1909



31. Р.В. Болеславский – Беляев. «Месяц
в деревне» И.С. Тургенева. МХТ, 1909



32. Р.В. Болеславский. [1909–1910]



33. Сцена из второго действия «Гибели «Надежды»» Г. Гейерманса. В.В. Соловьева – Ио. И.В. Лазарев – Босс, А.И. Дейкун – Книртъе, Г.М. Хмара – Герд. Студия МХТ, 1913



34. И.В. Лазарев



35. Р.В. Болеславский – Босс.
«Гибель «Надежды»» Г. Гейерманса.
Студия МХТ, 1913



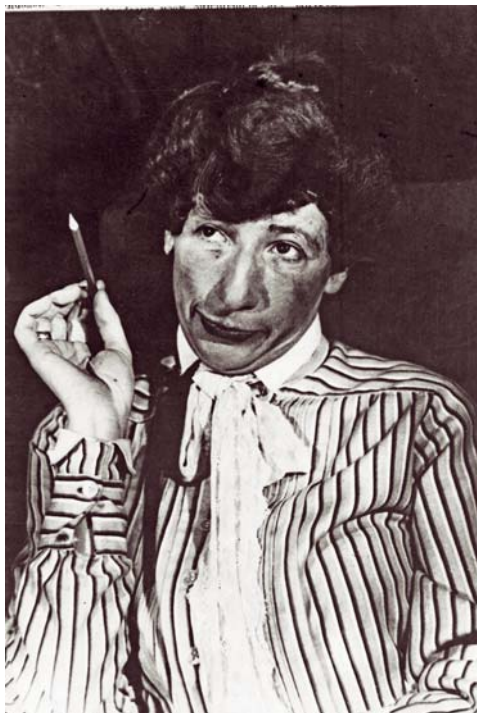
36. Сидят: М.А. Чехов – Кобус, Л.И. Дейкун – Книртъе, Л.Н. Булгаков – Баренд.
Стоят: Г.М. Хмара – Герд, В.В. Соловьева – Ио. «Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса.
Студия МХТ, 1913



37. В.В. Соловьева – Ио. «Гибель “Надежды”»
Г. Гейерманса. Студия МХТ, 1913



38. А.И. Попова – Саарт, М.А. Чехов –
Кобус. «Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса.
Студия МХТ, 1913



39. С.Г. Бирман – Матильда.
«Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса.
Студия МХТ, 1913



40. С.В. Гиацинтова – Клементина.
«Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса.
Студия МХТ, 1913



41. Дворец генерал-губернатора, 1904



42. Портреты генерал-губернаторов в Красном зале Дворца генерал-губернатора (ныне Мэрия Москвы). Фото начала XXI в.



43. Скобелевская площадь, 1912. Там, где на балконе дома Варгина стоят белые фигуры, с 1913 г. будет находиться Студия МХТ



44. Скобелевская площадь, 1917. Слева – колоннада здания Тверского полицейского участка, справа – гостиница «Дрезден»



45. Л.А. Косминская – Фрекен Норман.
«У жизни в лапах» К. Гамсуна. МХТ, 1911



46. О.А. Книппер-Чехова – Фру Гилле.
«У жизни в лапах» К. Гамсуна. МХТ, 1911



47. Сцена из спектакля «У жизни в лапах» К. Гамсуна. МХТ, 1911. На переднем плане – диван, о котором пишет Р.В. Болеславский



48. Баррикады на Остоженке. Октябрь 1917 г.



49. Баррикады на Арбатской площади. Октябрь 1917 г.



50. А.М. Леонидов – Блуменшен. «У жизни в лапах» К. Гамсуна. МХТ, 1911



51. Р.В. Болеславский – Blumenшен. «У жизни в лапах» К. Гамсуна. МХТ



52. В.С. Смышляев



53. В.С. Смышляев – Сэр Эгьючик.
«Двенадцатая ночь» У. Шекспира.
Студия МХТ, 1917



54. В.С. Смышляев – Баренд.
«Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса.
Студия МХТ, 1917



55. Дом обер-полицейстера на Тверском бульваре. Конец XIX в.



56. Сцена из третьего действия «Гибели «Надежды»» Г. Гейерманса. В.В. Соловьева – Ио, С.В. Гиацинтова (спиной) – Клементина, В.Г. Орлова – Маритье, А.И. Попова – Саарт, Е.П. Федорова – Трюс, А.И. Дейкун – Книртье. Студия МХТ, 1913. На переднем плане – кровать, о которой пишет Р.В. Болеславский



57. Девушка и Арлекин. Эскизы Дж. Рейнольдса к пантомиме «Брачное покрывало» А. Шницлера. Лабораторный театр Болеславского. Нью-Йорк, 1928



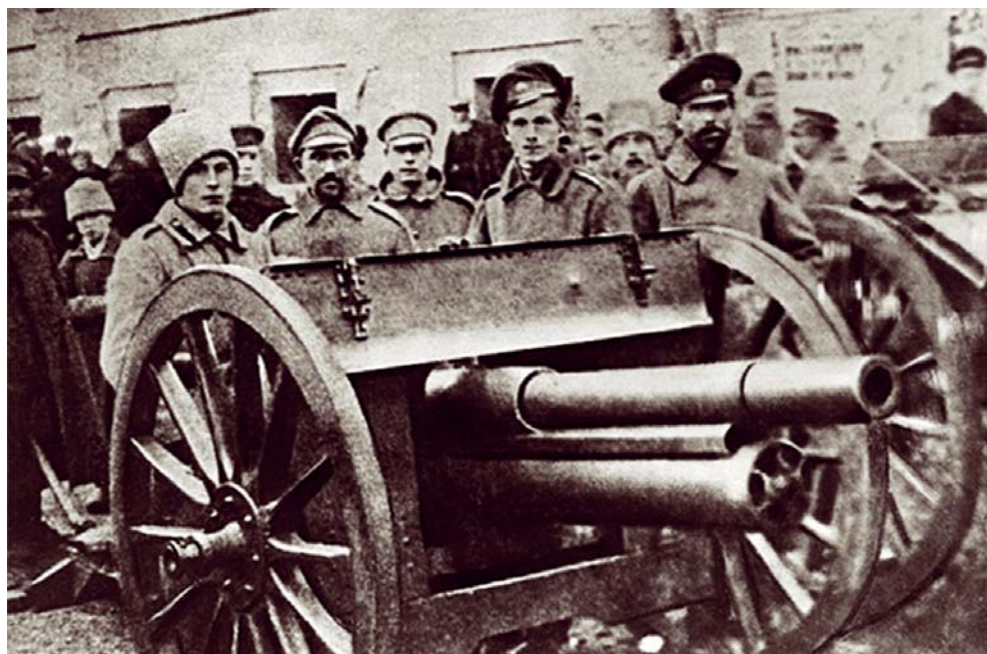
58. Р.В. Болеславский



59. В.В. Соловьева



60. А.М. Жилинский



61. Солдаты и орудия у Дворца генерал-губернатора. Скобелевская площадь. 1917



62. Гостиница «Дрезден». Скобелевская площадь



63. Скобелевская площадь. Слева – колокольня церкви Космы и Дамиана и гостиница «Дрезден». Фотография конца 1920-х гг.



64. Р.В. Болеславский – Сэр Тоби.
«Двенадцатая ночь» У. Шекспира.
Студия МХТ, 1917



65. Б.М. Сушкевич – Капс.
«Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса.
Студия МХТ, 1913



66. Сцена из первого действия «Гибели «Надежды»» Г. Гейерманса. Г.М. Хмара – Герд. Студия МХТ, 1913. Сзади – окно, о котором пишет Р.В. Болеславский



67. Заседание Поместного собора Русской православной церкви в Соборной палате Московского епархиального дома. [1917]



68. Н.И. Муралов, руководитель ВРК московского ВРК



69. К.И. Рябцев, командующий войсками Московского военного округа



70. Л.И. Дейкун – Мать. «Балладина»
Ю. Словацкого. Студия МХТ, 1920



71. В.В. Готовцев – Грабец. «Балладина»
Ю. Словацкого. Студия МХТ, 1920



72. Н.Н. Бромлей – Гоплана. «Балладина»
Ю. Словацкого. Студия МХТ, 1920



73. Малый Николаевский дворец после обстрела Кремля. Ноябрь 1917 г.



74. Тверской бульвар, дом Коробковой после обстрела. Ноябрь 1917 г.



75. Ф.В. Шевченко – Боярыня.
«Царь Федор Иоаннович»
А.К. Толстого. МХТ, 1923



76. Г.М. Хмара – Герд.
«Гибель "Надежды"» Г. Гейерманса.
Студия МХТ, 1913



77. Р.В. Болеславский – режиссер киностудии Metro-Goldwyn-Mayer
в год публикации книги «Пики вниз». 1932

– Не будь дураком. Если тебя услышат красные, то застрелят прежде, чем ты рот закроешь.

– Что, теперь даже петь нельзя?

– Пой все что угодно, но только не политические песни.

– А если мне нравится мелодия?

Он дразнил меня, но дело было не только в этом. Он мог запеть и «Боже, царя храни», запеть громко и с надрывом – каждое его настроение всегда находило выражение через пение, свист, бормотание или брэнчание на гитаре.

– Что вы тут делаете?

– Я ночевал в Студии. После спектакля позвонил жене – она дома, брат тоже. Я попытался добраться до дома, но не смог пройти. Поэтому и вернулся.

– Кто еще здесь?

– Вся шайка в сборе... Прибились, как коровы в тень.

– С тобой, как с быком-предводителем.

– А, все к черту! Я люблю каникулы, думаю, у нас будет пара славных свободных днейков. Плохо, что Фаина [Ф.В. Шевченко, жена Хмары] не захотела прийти в Студию. Говорит, боится. Если бы она пришла, я был бы в полном порядке.

На секунду его лицо стало печальным, или, скорее, задумчивым. Мрачная мысль задрожала в его огромных карих глазах. В следующую минуту, перепрыгивая через три ступени, мы уже наперегонки бежали на чердак.

В моей маленькой комнате я увидел с десяток наших, которые пришли в Студию прошлой ночью – пришли, несмотря на стрельбу, оставив свой дом, родных, рискуя попасть под арест и даже не задумываясь, что они будут есть или где будут спать. Все они, словно по третьему звонку, подсознательно откликнулись на молчаливый зов Театра быть наготове¹⁵¹. Потому что мы не могли оставить наши подмостки, нашу сцену, наши расписные задники, декорации. Или тут было нечто большее? Может, все это стало символом стабильности, давало нам нечто, что мы могли защищать, за что могли бороться, нечто, что мы все понимали без споров и криков.

В тот самый момент, когда я увидел своих друзей, я почувствовал слабый, сладко пьянящий аромат театра, почувствовал вибрацию пустого зала и сцены, и острая ясная мысль вспыхнула в сознании. Впервые за восемнадцать часов я почувствовал себя на своем месте. «Наконец-то, это то самое, что я и искал, что не мог найти все это время. Я остаюсь здесь. Я буду защищать это место и этих людей. Это мое место. И бороться я буду здесь. Буду стоять на страже и стоять до конца». Все это было так просто и неоспоримо, как на войне, когда я не задумывался, хорошо это или плохо, а делал то, что должен был делать. Я знал, что не могу и не хочу и пальцем пошевелить в боях на улице, но, если попробуют задеть что-то здесь, я буду жестоко драться.

Я осмотрелся. Несмотря на бессонную ночь, все выглядели спокойными и невозмутимыми. Каждый нашел здесь мир, как только что нашел его я.

В центре маленькой комнаты в облаке сигаретного дыма стоял Борис. Время от времени он махал рукой, разгоняя дым вверх, но дым непослушно падал вниз, как тяжелый ладан. Когда я вошел, Борис произносил речь, и остальные просто тихо кивнули мне. Я остановился у двери.

– ...это здание находится на важном месте. Уму непостижимо, почему красные до сих пор не разместили пулеметы на крыше. Или почему белые не попытались захватить здание с тыла.

– Улицы позади нас уже в руках красных, – вставил я.

– Понятно... Но бои идут то тут, то там. Все, что нужно уяснить себе: несмотря ни на что, мы должны сохранить это место нетронутым и не скомпрометированным присутствием какой-либо из сторон.

Все сразу повернули голову в сторону Вальки; маленький, худой от недоедания, он стоял, неуклюже облокотившись о стену. Среди нас он был единственным, кто активно принимал участие в политике и был полноправным членом коммунистической партии. [Илл. 52.]

Его до времени увядшее лицо сморщилось, как от боли, но он ответил, заикаясь, как всегда, когда стеснялся:

– Они нам поверят, если мы пообещаем, что будем защищать это место сами и сообщим, если белые захотят его захватить. Это то, что я собирался предложить, – чтоб мы стали представителем...

Борис повысил голос:

– Мы ничего не будем сообщать. Это будет означать, что мы приняли участие в войне. Ты, Валька, предупредишь красных. Кто-нибудь еще предупредит белых. Мы никого не пустим внутрь, и мы не будем отчитываться ни перед какой из воюющих сторон. Валька, если твоя преданность партии не позволяет тебе согласиться с этим, – оставь нас прямо сейчас. Мы пойдем.

Темные покрасневшие глаза Вальки смотрели на нас тревожно.

– Я еще не получал никаких приказов от партии. Я с вами, если дело касается только Студии. Но если что-то произойдет и партия узнает, что я не выполнил своих обязанностей, то я пойду под расстрел. Конечно же, если я получу приказ от партии, я буду обязан подчиниться.

– Выбирай, Валька, выбирай прямо сейчас. – Борис говорил серьезно и с той искренней уверенностью, которая всегда делала его нашим лидером. – Мы должны подготовиться и многое сделать. Если ты уйдешь, ты всегда сможешь вернуться обратно, когда все закончится. Никто из нас не имеет политических обязательств. Все, что у нас есть, – это Студия. Мы тебя пойдем и впоследствии будем с тобой, что бы ни случилось.

В том, что требовал Борис, для нас опасности не было, но для Вальки это становилось не только рискованным, но и смертельно опасным. Он немного помедлил, потирая лоб, а потом сказал спокойно, не заикаясь:

– Я останусь здесь.

Затем он повернулся ко мне:

– Я хочу спросить тебя. Я коммунист, и всегда им буду. Ты был офицером, может быть, остаешься и сейчас. Но мы оба – студийцы. Что ты собираешься делать? Я ответил без колебаний:

– Я остаюсь здесь, Валька, и буду делать только то, что необходимо для защиты Студии и всех нас. Но уясни вот что: если ты получишь приказ от своей партии поставить здесь пулеметы, я должен буду драться и с тобой, Валька.

Он улыбнулся мне и сказал еще раз:

– Я остаюсь здесь¹⁵².

С тех пор как мы его знали, две вещи до краев наполняли все существование Вальки – Театр и Коммунизм. Обоим он служил самозабвенно, не ожидая награды или благодарности, не надеясь на личный успех ни там, ни там.

Он был плохим актером и знал это. И знание это, и его внешность вызвали в нем смирение такой степени, что он начинал заикаться до физической боли. Единственная роль, которую он сыграл неплохо, был сэр Эндрю Эггючик в «Двенадцатой ночи»¹⁵³. Несчастный и нескладный Валька с ногами, подобными двум карандашам в лосинах, по роли пытался быть богатым, изящным и влюбленным и выглядел настолько забавно, что одна его внешность решала все.

– Я рисую отпрыска вырождающейся буржуазии, – радостно приговаривал он. [Илл. 53, 54.]

Работал он день и ночь. Никто не знал, где он спал, когда ел. Он стал членом Коммунистической партии задолго до войны, еще будучи студентом Московского университета. В театре он играл в массовке, в Студии был одним из нас¹⁵⁴. Он сидел в кассе, он носил декорации, он играл роли; никогда не подводил, никогда не уставал, никогда не оскорблялся насмешками, не обижался, когда его обходили. За пределами Театра он выполнял партийные поручения и ходил на фабрики, на рабочие собрания, встречи, лекции. Рискуя быть арестованным и высланным, он забирал литературу, переправляемую контрабандой из-за границы, и доставлял ее в пункт назначения.

Однажды на тайной встрече, куда пришло много рабочих, была собрана большая сумма денег, и на столе лежали две шляпы, наполненные грязными, с трудом заработанными купюрами. Валька считал их, когда стоящий на страже крикнул: «Полиция!» Мгновенно погас свет. Кто-то стоял наготове и вырубил главный выключатель. Когда свет снова загорелся, деньги исчезли, а с ними и Валька. Каждый сидящий за столом был тщательно обыскан с ног до головы. Денег не было. Полиция записала имена каждого в зале. Президиум был арестован и обвинен в организации незаконного собрания. Бальный зал, арендованный под собрание, был закрыт и опечатан.

На следующее утро в квартире одного из руководителей сходки появилась невысокая фигура, вся в грязи и угольной пыли. Человек нес пару старых ботинок, держа их за шнурки. Он размахивал ими, как ученик сапожника, несущий на ремонт пару обуви. Это был Валька. В тот миг, когда выключили свет, он схватил шляпы, полные денег, и втиснулся в дымоход большого старомодного камина. Ему пришлось оставаться там всю ночь. Он не смел даже пошевелиться в трубе, а тем более выйти из запертого и охраняемого здания. Только утром он получил возможность проникнуть в подвал. Там он рыскал в отчаянии, пока не нашел пару старых ботинок. В них он набил деньги, осторожно выдал окно подвала и убежал. И шел, словно бродячий сапожник. После того как башмаки были опустошены перед руководителем, он развернулся, пошел в Театр, где помылся и отправился на репетицию. Даже ближайшим друзьям он ничего не рассказал о своих приключениях. Мы узнали обо всем много позже, причем от посторонних. Из денег, которые он спас, Валька не взял ни копейки, даже за свой скудный завтрак после бессонной ночи, проведенной в продуваемой дымовой трубе. Никто никогда не поблагодарил его. Он этого и не ждал.

Валька верил, что Театр является самым действенным оружием пропаганды, и с религиозным рвением изучал каждую из необходимых здесь специальностей. Он редко говорил об этом, но порой выдавал: «Когда театр будет принадлежать рабочим, я смогу научить их всему этому». Или: «В театре рабочих нам не придется беспокоиться о кассе». Или уж совсем по-своему: «Театр рабочих не нуждается в зрителе: зрители будут на сцене, а сцена будет в зрительном зале – все заедино». Эти слова он говорил задолго до войны, когда остальные даже не задумывались о диктатуре рабочих. Четверть своей скудной зарплаты он отдавал партии.

Борис вновь повысил голос:

– Помни, Валька, – и все остальные тоже, – никакого участия. Никаких сторон. Если мы сохраним то, что имеем, то наше дело будет сделано. А теперь – за работу.

И мы приступили к организации нашей маленькой общины. Девушки занялись едой и составили список того, что у нас было. К счастью, военный госпиталь Московского Художественного театра находился в заднем крыле Студии, и там хранилось немного еды. В самом госпитале было только несколько легкораненых. Весь день они играли в карты, абсолютно равнодушные к тому, что происходило на улице. Когда Лида, официально бывшая главной медсестрой госпиталя, заперла все окна и приказала пациентам находиться подальше от них, солдат с перебинтованной шеей спросил ее:

– Что происходит?

– Коммунисты воюют с правительством.

– У... хм... – сказал раненый. – У тебя валет и десятка.

И они продолжили играть в карты, как будто услышали, что за углом сцепились две дворняжки. В течение последующих двух недель, пока все не закончилось, они не переставали играть в карты. Лида была даже благодарна им за такое равнодушие. Для нее не составляло труда накормить пациентов и оставить их одних. Ее настоящей заботой было прокормить нас.

Лида, Сима и Надежда спустились в кладовую, чтобы понять, сколько у нас провизии. Учитывая раненых, нужно было обеспечить около двадцати пяти человек. А нам, возможно, придется оставаться в Студии в течение недели, а то и двух. Валька полагал, что даже дольше. Он сказал, что, когда красные занимали улицу за улицей, их первым приказом было тщательно обыскивать каждую квартиру, каждый метр, каждый чердак или крышу, чтобы не оставалось и малейшей опасности, что в этом месте опять начнется схватка.

Парадоксальным образом именно мне и Вальке пришлось заниматься охраной нашего здания. Я был поражен, обнаружив, что он знает не менее, если не более меня о партизанской тактике, о ведении городских боев. Он знал, куда ставить дозоры, какое место лучше подойдет для установки пулеметов и массу другого.

Но Валька не был на войне. Сначала он не был годен по возрасту. А когда повзрослел настолько, чтобы быть призванным, то уже успел подготовиться. У Вальки были хорошие, здоровые зубы, но если бы он потерял одиннадцать из них, то был бы освобожден. И Валька решил избавиться от них. Обычный дантист никогда не сделал бы этого из-за боязни судебной ответственности, но его товарищ-коммунист, студент медицинского факультета, сперва вытащил необходимые одиннадцать зубов, а потом – для верности – любезно выдернул еще шесть.

После этого Валька как ни в чем не бывало пришел играть спектакль. Однако он не смог и слова произнести, и вместо него пришлось вводить другого. Девушки негодовали:

– Валька, что за глупость, как ты мог – теперь всю жизнь ты будешь без зубов! А твой друг – он даже хуже тебя. Он мясник. Посмотри, что он натворил. Был бы он здесь, мы б ему все зубы повыдергивали. И волосы тоже!

Валька, сидевший с открытым ртом, потому что просто не мог его закрыть, промычал в ответ:

– Нет, он настоящий коммунист. Никто б этого не сделал для меня. И не его вина, что он изучает гинекологию и мало что знает про зубы. Через пару недель я буду в порядке.

Когда наступил призыв Валькиного года, его освободили из-за плоскостопия, общего недоедания и недостаточного веса. У него даже не было возможности открыть рот и показать свои пустые десны.

Как-то после этого он сказал друзьям:

– Жаль, что я лишился зубов. Когда начнется *рабочая* мобилизация, мне придется вставлять их назад. Правда, рабочие не будут такими глупыми и в любом случае призовут меня.

Всю войну он тайно работал в военных отделениях партии, которые назывались «десятки», «полусотни» и «сотни». Валька изучал стратегию и тактику ведения военных действий в городе и был инструктором на маленьком заводе, где под его руководством было шесть человек. Он мечтал заполучить еще четверых, чтобы представить Центральному комитету «десятку», организованную и подготовленную лично им. Он обучил своих рабочих разбираться в топографии города со всеми его магистралями и подходами, а также захвату и управлению системами водоснабжения, газа, телефонной связи, почты и арсеналов.

А теперь мы шли вместе по крыше, чтобы определить, где лучше всего ставить охрану на ночь. Со стороны соседних крыш опасности не было. Они все находились на линии огня с крыши Дворца генерал-губернатора, и никому не пришло бы в голову занять их. Мы решили, что одного часового на заднем дворе, а другого на входе здания у телефона будет достаточно. Телефон, который, вероятно, был на той же линии, что и телефон во Дворце губернатора, все еще работал, но принимал только входящие звонки. Позвонить кому-либо сами мы не могли. Сотрудники Театра из дальних районов звонили нам, чтобы узнать новости. Мы старались отвечать уклончиво.

К этому моменту стрельба распространилась по всему городу. Раненых отнесли во Дворец генерал-губернатора. Лида, надев свою форму медсестры, перешла улицу, чтобы предложить помощь – в нашем госпитале было пятнадцать свободных кроватей. Вернулась она озадаченная и в слезах. Красные отказались лечиться в, как они выразились, буржуйском госпитале. Если она хочет помочь им, то пусть помогает прямо здесь, во Дворце губернатора под контролем красной сестры милосердия, коммунистки. Один из раненых нашептывал всем, что доктора-офицеры травят красных, попавших в госпитали.

– Тупость, сводящая с ума, – заявила глубоко оскорбленная Лида. – Кроме того, у нас нет доктора. Он не может пройти сквозь зону боев. Я одна.

– Тогда перебирайся сюда и работай с нами, – сказала красная медсестра.

– Но у нас есть оборудованные места – пятнадцать коек.

– У нас нет достаточно подготовленных людей, чтобы следить за вами. Мы не можем ими разбрасываться, – последовал резкий ответ. – Либо переходи к нам, либо убирайся вон.

Лида ушла в слезах. Она была прекрасной медсестрой и успешно справлялась со многими тяжелыми случаями; она не терпела дилетантов, играющих в милосердие военного времени. Но тут она столкнулась с психологией классовой борьбы, более жестокой, более страшной, чем любая война между народами. Вероятно, белые вели себя так же в районах рабочих. Они так же боялись остаться в беспомощном одиночестве среди врагов.

Около четырех часов пополудни с улицы раздался ужасный шум. Мы бросились к окнам и к входной двери. Со стороны Тверской улицы на площадь вели толпу человек в четыреста. Их окружало кольцо кричащих расхристанных солдат в рваной форме без пуговиц, они гнали людей, как стадо скота, – толкали, пинали, били прикладами. Они кололи их штыками, ставили подножки. Если кто-то падал, его били, пока он не поднимался. Пленные были в форме, некоторые в полицейской, некоторые в офицерской или юнкерской. Было там и два десятка женщин, две или три с грудными детьми, и человек десять детей. Вся толпа почти бежала, держа руки над головой. Из Дворца губернатора вывалилась еще одна группа дико кричащих солдат. Пленным не позволили даже остановиться на площади, их заставили дважды обойти ее рысцой, приказывая все время держать руки над головой. Дети плакали, женщины рыдали. Красные победили, захватили толпу пленных и уже теряли голову от ликования. Как и всё в эти дни, торжества совершались с таким неумным восторгом и так долго, что, когда все заканчивалось, победители часами валялись в бесчувственном оцепенении. Бегая, прыгая, крича, смеясь и глумясь над заложниками, солдаты кичились своими победами и тратили больше энергии на хвастовство, чем при захвате Дома полицмейстера¹⁵⁵, который был вынужден капитулировать из-за нехватки еды и потери надежды. [Илл. 55.]

Пленных выстроили в ряд перед зданием Студии, прямо под нашим балконом. Я стоял вместе с Валькой, Борисом и Михаилом на ступеньках главного входа, от толпы нас отделяла лишь шеренга солдат. Когда кто-то из пленных опускал руки, солдаты кричали, матерились и били его прикладами по спине. Вдруг все повернулись к балкону Дворца губернатора, куда вышли несколько человек, кто в гражданском, кто в форме. Это были люди из Центрального комитета штаба красных¹⁵⁶. Один из них вдруг поднял руку. В толпе закричали:

– Тихо! Стоять! Товарищ Муравьев будет говорить! Руки вверх! Не двигаться!

Человек на балконе выкрикивал каждое слово, чтобы его слышала вся площадь:

– Товарищи, это начало конца буржуазии. Дом полицмейстера в наших руках.

– Ура! – раздалось в толпе.

– Вы заплатили за это своею кровью! Презренная толпа, пытавшаяся защитить торгашей и буржуев, – в наших руках! Теперь они заложники пролетариата!

– Ура!

– Каждый из них – потенциальный враг. Не заблуждайтесь на этот счет. Каждый из них готов всадить нож в спину революции. Железный марш пролетариата должен быть защищен! Доставьте пленных в Комитет, уполномоченный и судить, и

карать их. А сами возвращайтесь назад и сражайтесь, пока каждая крысиная нора, пока каждый оплот белых не будет очищен и не станет безопасным для правительства рабочих. Я благодарю вас от имени мирового пролетариата.

– Ура! Ура-а-а! – крики становились все громче и громче.

Но лишь немногие из тех, кто пригнал пленных, возвращались сражаться. Их место занимали тысячи других. Победившие же упивались своей победой до изнеможения.

Измученные пленные вновь стали опускать руки, но их сразу же заставляли поднять их. Люди на балконе запели «Интернационал». Солдаты сновали в толпе пленных и сбивали шапки с тех, кто не захотел их снимать или боялся даже чуть-чуть опустить руки. Пленников стали делить. Первыми выдергивали юнкеров, бывших полицейских и офицеров. Некоторые гордо говорили, что они такие, из некоторых признание приходилось выбивать; были и те, кто утверждал, что «просто проходил мимо». В доказательство они показывали какие-то документы, суетливо объясняли что-то, просили позвонить домой, чтобы родственники подтвердили их невиновность. Все это с беспрестанными криками и лихорадочным возбуждением.

Многие из женщин были женами полицейских и служащих, живших в здании Дома полицмейстера. Их забрали вместе со всей семьей. Женщины цеплялись за рукава мужей, кричали во весь голос, плакали и молили солдат о пощаде. С ними не церемонились и вели себя так же жестко, как и с мужчинами.

Как же все это отличалось от войны! Там после боя ненависти не оставалось. Здесь же здания захвачены, защитники убиты, добыты раненые, а победители продолжают сражаться с беззащитной и уже сдавшейся толпой пленных.

Сначала отделили юнкеров. Они стояли с поднятыми руками – молодые, белолицые, со стучащими зубами. Никакой необходимости держать руки вверх не было, это была просто бессмысленная попытка, изобретенная прямо здесь в эйфории победы. Эти вздетые и падающие оочечневшие руки выглядели беспомощным воззванием к небесам. Стоило хоть одной руке поникнуть, как кто-то из солдат, стоящих вокруг, бросался на несчастного и заставлял снова поднять ее. Некоторые юнкеры, не в силах более держать руки, просто складывали их на голове.

Юнкеры, выбранные из толпы, стояли совсем одни; их семьи, друзья или родственники были далеко. Они стояли, и некому было их утешить, успокоить или заступиться за них. Их набралось около шестидесяти, окруженных целым забором штыков. Порой этот забор размыкался, словно гигантский рот, полный острых зубов, – размыкался лишь для того, чтобы проглотить еще одного. Юнкеров выбирала группа мужчин, все в штатском, они и вели сегрегацию пленных. Это был Комитет, назначенный заниматься захваченными, своего рода начало, зародыш ЧК. Линия штыков размыкалась, и в плотную толпу товарищей вталкивали – пинком или ударом – очередного мальчишку. Порой, не удержавшись на ногах, они падали на мостовую. Одного за другим их вбрасывали, словно рыб в лодку, собирая в страшную кучу. Запуганные до смерти, они ни на что не отвечали, не смея проронить и слова.

Комитетчики кричали:

– Всем юнкерам выйти! Кто остался? Лучше сами выходите, хуже будет! Давайте, давайте, маменькины сыночки!

Два мальчика вышли из самой середины толпы и с детским отчаянием направлялись к своим. Они почти бежали, будто услышали команду строиться. И эти

двое мальчиков, изможденных, напуганных, но с прямой спиной и вызовом в глазах, подняли боевой дух юнкеров. Руки стали опускаться одна за другой, предательски стучащие зубы закусали губы, чтоб они не дрожали. Солдаты угрожающе закричали. Опустилось еще несколько рук. Несколько юнкеров, стоящих по краям, упали от ударов. Но товарищи их тут же подхватили и втащили в середину. Молодые злые голоса стали отвечать солдатам, посыпались проклятья. В воздухе не осталось ни одной руки.

Кто-то из людей в штатском закричал:

– Заводи щенков! Всех к стене! Хватит время терять попусту! Заводи всех внутрь – им еще мало досталось!

И солдаты погнали юнкеров вперед. Сначала они шли, сопротивляясь, но их толкали и толкали, и они пошли ровней, потом почти строгими рядами. В конце они шли почти строевым маршем. Поддерживая раненых, юнкера шагали ко Дворцу губернатора и далее – в сад за стеной.

Комитет продолжал выискивать полицейских и офицеров из толпы пленных. Никто не пришел на помощь юнкерам, но теперь женщины подняли истерический крик. Они цеплялись за рукава, они падали на колени, целовали руки солдат и людей в штатском. Другие пытались убежать с детьми, но их заталкивали назад. Крики стали столь громкими и пронзительными, что невозможно было различить ни слова. На бойне стадо скота, охваченное страхом, воеет с пронзительным отчаянием. Люди же, пришедшие забить этот скот, хранят зловещее молчание. Здесь же вой отчаяния и страха смешивался с криками победителей.

Вдруг совсем рядом, из-за стены Дворца губернатора, раздался стрекот пулемета. Юнкеров расстреливали, поставив в три ряда у стенки. Тела их падали друг на друга. Два дня спустя я видел, как всех их закидывали на один грузовик¹⁵⁷.

Я взглянул на Михаила. Он рыдал. Я посмотрел на Вальку. Он стоял бледный, как полотно, стоял, не шелохнувшись, со сжатыми кулаками. Борис развернулся и ушел внутрь. Неподалеку от нас штатские из Комитета и солдаты пытались освободиться от цепляющихся за их руки женщин, чтобы пробраться к нескольким жандармам и полицейским. Те стояли с отсутствующим взглядом, как будто все происходящее вокруг их не касалось – они были охвачены страхом, парализующим страхом. Их жены рыдали и молили о пощаде. Думаю, спроси этих пленных, кто эти женщины, они бы их не узнали. В силу неведомого психологического парадокса они стояли по стойке «смирно». Эти самоуверенные дородные столпы монархии, или буржуазии, или демократии, или социализма – никто тогда точно не мог сказать, кого и что именно он защищает, – стояли в оцепенении перед четырьмя комитетчиками в штатском. Штатскими из «инородцев», которых они бесконечно презирали. Двое из них были кавказцами, может быть армянами, один точно откуда-то из балтийских провинций, и один еврей. Командиром взвода, находившегося в их подчинении, был русский лейтенант военного времени, то есть получивший повышение из сержантов во время нехватки офицеров.

Потери офицерского состава в российской царской армии уступали только потерям французской армии, и многие нынешние офицеры, произведенные из солдат, естественным образом приняли сторону своего класса; впоследствии именно они составили ядро командования будущей Красной армии. Этот командир пехотного

взвода был крикуном из породы «так точно!». Свою службу он нес, стараясь походить на провинциального бурбона или полковника-бульдога: он кричал, ругался, показно командовал – в общем, делал все, чтобы подчеркнуть свою власть и готовность служить новому начальству. Именно он начал оттаскивать и бить женщин, стараясь оторвать их от полицейских. Особенно его донимала одна женщина – она все цеплялась за рукав кавказца и во весь голос молила не убивать мужа. Речь ее была бессвязной, словно кудахтанье наседки, у которой ястреб забирал птенцов.

– Ваша честь, о Боже мой, Боже мой! Что же мы сделали? Он мой муж – он будет хорошо себя вести – он всю жизнь будет Бога молить за вас на коленях! Он убьет, кого только прикажете! Отпустите его, ваша честь! Господи Иисусе – Матерь Божья – да я ведь умру! Отпустите! Умру ведь! Отпустите! Он не ведал, что творит, – ему приказали... Да у меня ж никого нет, кроме него! Отпустите его, Ваше благородие! Я в ногах у вас валяться буду – я ноги ваши целовать буду! Боже ты мой, Боже ты мой, Боже...

И она заголосила во все горло, не останавливаясь ни на секунду.

Непонятно было даже, кто именно ее муж. Полицейские стояли, словно уже мертвые. Кавказец пытался отделаться от женщины, бессмысленно выкрикивая слова гортанным голосом и с заметным акцентом:

– Не мешать! Не мешать! Вся власть Советам! Надо было раньше думать! От справедливого суда Революции не уйдешь! Уберите ее! Не тратьте наше время!

Военный лейтенант натянул фуражку ниже, чтобы прикрыть свое широкое косяглазое лицо с бакенбардами, передал винтовку другому солдату, плюнул на ладони и попытался оттащить женщину прочь. Она закричала глухо и прерывисто. Лейтенант обхватил женщину сзади шеи и, душа ее, продолжал тащить. Другие женщины бросились на колени перед членами Комитета. Один из жандармов потерял сознание и плашмя повалился на мостовую. Другие зашевелились, словно очнувшись.

Вдруг в мгновение секунды Валька выскочил и побежал к лейтенанту и комиссарам и по-детски начал колотить их кулаками.

– Остановите это, остановите! Нельзя просто так бить людей, нельзя! Я коммунист. Мы не позволим вам бить людей!

Его слабые кулачки колошматили здоровенные плечи, его голос звучал, как свисток.

Один из комиссаров схватил его и тряхнул за плечо:

– А ну брысь, щенок! Убирайся отсюда к черту или пойдешь с ними!

– Вы не имеете права, я – коммунист! – Валька завопил так громко, что его было слышно по всей площади. Дрожащей рукой он достал из внутреннего кармана самое дорогое, что у него было, – членский билет коммунистической партии.

Комиссар поглядел на него.

– А, так ты коммунист? Арестовать! – закричал он в нос с интонацией старорежимного полицмейстера.

– Арестовать! – повторил он. – Немедленно отвести в Центральный комитет, – приказал он двум солдатам.

Валька беспомощно посмотрел по сторонам. Комиссар стоял перед ним, и палец его указывал на Дворец губернатора, словно он ждал Валькиного выхода со сцены. Наполеоновский перст комиссара ходил вверх и вниз, вверх и вниз. Его лицо

было одутловато, женственно, глаза голубые, зубы скверные. На нем была мягкая фетровая шляпа, коричневый плащ с каракулевым воротником, на рукаве – красный бант, а под плащом поверх пиджака ровно посреди живота висел пистолет. Валька все смотрел и смотрел на него. Женщины продолжали стонать, жандармы и полицейские немного успокоились и шепотом пытались заговорить с солдатами вокруг. Лейтенант подошел к Вальке и подобострастно обыскал его. Комиссары разглядывали партбилет.

Я подошел к нему:

– Валька, я пойду с тобой. Я буду свидетелем. Мы все пойдем.

Валька замотал головой:

– Я среди своих. Они не могут тронуть меня. Оставайтесь здесь. Мне не нужна помощь, мне не нужны свидетели. Пожалуйста, не ходите. Я вернусь.

Он повернулся к комиссару:

– Мой партбилет!

Комиссар проигнорировал просьбу, но сказал что-то лейтенанту и отдал партбилет ему. Тот скомандовал:

– Конвой, нале-е-во! Шаг-о-ом марш!

И они повели Вальку во Дворец губернатора.

Комитетчики приказали отвести пленных через площадь к отелю «Дрезден», сами они пошли туда же. Я волновался за Вальку и пошел во Дворец губернатора. Там я ждал часа три или четыре. Дальше вестибюля меня не пустили, и все, что я смог узнать, так это то, что Вальку отвели в дисциплинарный отдел Центрального комитета.

Часов в девять он вышел.

– Ну как? Отпустили? Они тебе ничего не сделали?

Он был мрачен и молчалив.

– Потом расскажу, – все, что я смог из него выжать.

Когда мы вернулись, нас ждал ужин: овсянка, лапша и чай. Все были наверху, и Валька попросил не говорить, что его уже отпустили. Он не хотел никого видеть. Кое-как он запихнул в себя пару ложек каши и аккуратно положил ложку на стол. Он уткнулся лицом в ладони, сквозь вымученные слова послышалось рыдание:

– Они исключили меня на месяц. Шесть лет меня даже упрекнуть было не в чем, а теперь, когда я думал, что действительно смогу служить делу, они меня исключили! Предупредили, что в следующий раз вообще поставят к стенке. Пусть ставят, но исключать меня из партии – это слишком жестоко!

Он плакал и не мог есть, как школьник, получивший двойку в четверти.

– Не переживай, Валька, – сказал я, – ты будешь в Студии, и ты будешь служить делу здесь.

– Может быть, – ответил он. – Но я-то хотел быть там и бороться!

Я взорвался:

– Ну и зачем же ты, треклятый дурак, тогда встрял, когда там душили эту женщину?

– Не знаю. И, пожалуй, в следующий раз не встряну. Наверно, я все еще плохой коммунист. Надо иметь стальные и руки, и сердце, и голову. Так я всегда и учил своих из рабочей ячейки. Но сегодня, когда эта женщина орала «ваше благородие», я не удержался. Плохой из меня коммунист, очень плохой, – он повторял и повторял это, вздыхая и борясь с комком в горле.

– Знаешь, Валька, шел бы ты спать. Я все равно не лягу. И не спорь, иди спать. Мне уже не заснуть.

В итоге он пошел в больницу и, не раздеваясь, сняв лишь ботинки, заснул в одной из пустых комнат. Я рассказал остальным, что произошло с Валькой и как он себя чувствует.

Надежда Бромлей читала «Историю Французской революции» Делакура из студийной библиотеки. Она внимательно слушала, потом со свойственной ей ноткой презрения в голосе сказала:

– А мне интересно, во время Французской революции было так же? В книгах, даже в лучших книгах, об этом ни слова. И картинок таких тоже не рисуют. Я видела этих женщин в наше окно. А вот в книге все женщины поднимаются на эшафот гордо и с улыбкой на устах. Я бы все отдала, чтобы узнать, были ли во время Французской революции женщины, молящие и ползающие на коленях, как сегодня. Борис, ты как думаешь?

– Вероятно, были и такие. И, наверное, были мужчины, которые так и не встали на защиту своих детей и жен...

Он не договорил и начал яростно курить, словно пытаюсь избавиться от тайной мысли¹⁵⁸.

Глава XV

Вера

Ночь тянулась медленно, словно похоронные дроги, запряженные одной лошастью. Электричество не работало, и мы сэкономили остатки свечей, найденных в реквизиторской. Уставившись в темноту, я сидел в своем закутке на узкой деревянной кровати из третьего акта «Гибели “Надежды”». Она была украшена узором из цветов – я помнил, как вместе с Павлом сам расписывал ее для первого спектакля Студии. Теперь кровать была мобилизована, как и все мы, и находилась при исполнении обязанностей [Илл. 56].

Я был единственным, кто не спал. «Попробую не будить Вальку, – подумал я. – Ведь я вполне могу сам продержаться до утра». Облокотившись о стену, я отдался тишине, темноте и медленному течению времени. Я считал выстрелы, пытаюсь угадать, откуда они доносятся. Вот это – с Петровки. Вот – один, три, шесть, очередь – это со стороны Кремля. Один, два, очередь – с Тверского бульвара... Долгая тишина. Еще выстрелы. Одиночные. Далеко. Теперь шум приближающихся сапог. Еще одна серия выстрелов от Дворца губернатора. Интересно, куда они идут? Сколько вернется? Кто они? Не поют, не кричат... Должно быть, устали... Топот сапог затих. И опять тишина. Тяжелая, тягучая тишина.

Я проснулся. Когда в тот вечер я ждал Вальку в штабе красных, то готов был лечь и заснуть прямо на мраморном полу. Моя голова падала, как дыня, гнущая стебель, веки отчаянно слипались и разжимались. Непрестанный шум и гвалт сливались в ровный гул, уже не действовавший мне на нервы. Теперь же тишина пробудила меня, сковала, а по спине побежали мурашки. Но я нуждался в этой тишине. Я глотал ее, как кислород. Я почти чувствовал ее бодрящий запах и никак не мог им надыхаться. Отдельные звуки, раздававшиеся в тишине, лишь подчеркивали эту пронзительную вибрирующую беззвучность. «Вибрации, – думал я, – за долю

секунды в минералах происходят миллиарды вибраций. В жидкости – больше, в газах – еще больше. Краски, звуки, запахи – длинная лента цифр и нулей. Атомы, эфир, электроны... Как все это постичь? Как измерить, объяснить? Но это правда, я чувствую колебания этой беспробудной темноты вокруг. Я слышу протяжный слабый свист – это звук мира, несущегося в никуда».

Рядом слышались более знакомые звуки: скрип доски, голодная мышь, точащая балку, шарканье кожаных подошв по тротуару, храп в соседней комнате. Холодный ночной воздух тревожил кровлю крыши, подрагивали оконные стекла – все эти звуки, как дополнительные цвета в спектре, присутствуют всегда, но не замечаемы, не важны сами по себе. Просто отмеряют время, темноту, тишину. Который час? Не знаю.

Где-то на окраине прогремел взрыв, пытаюсь разорвать затишье в клочья. Но не удалось. Отозвавшись эхом, толстые стены лениво вздрогнули, а ночь продолжала плести вокруг меня свои темные сети.

«Который час?» – я вынул часы, но не мог разглядеть циферблат. Я послушал, но часы остановились. Я потряс их. Слабый звук «тик-так». И опять остановились. Я завел часы, и они весело отозвались звонким металлическим звуком и, словно удары сердца, заполнили комнату. Я прижал часы к уху, жадно слушая, будто то была песня жизни, будто кто-то говорил мне: «Ты жив – время идет – секунды превратятся в минуты – минуты в часы – прежде чем они погрузятся в забвение. Зачем? Просто чтобы доказать, что ты жив, продолжаешь действовать, жить».

Я встал. «Надо сделать обход. Пусть Валька спит, после всего случившегося ему это необходимо. А я отосплюсь за завтрашний день. Чем меньше я вижу, что творится вокруг, тем лучше».

Я открыл дверь и на цыпочках выскользнул на узкий балкон, огибавший сцену с трех сторон. Внизу я услышал шепот и замер прямо на колосниках. Я лег на пол и, просунув голову сквозь перила, посмотрел вниз. Голоса доносились из первого ряда, не более чем в трех шагах от сцены. Слабый свет ночного неба, отражаясь от белой стены заднего двора, сочился через большие окна и падал на две плохо различимые фигуры. Я был готов уже окликнуть их, но услышал голос мужчины, который говорил медленно, приглушенным тоном:

– Северное море принадлежит чайкам. Миллионам чаек. Оно холодно и неприветливо, но птицы, похоже, любят его. Когда корабль взрезает серую гладь воды, они всегда рядом с палубой или кормой, как бы далеко от берега ни было.

Голос растворился в темноте. В ответ зазвучал голос девушки, тихий, но столь приученный к сцене, что я мог разобрать каждое слово:

– Расскажи мне о птицах. Разве они не боятся ветра?

Я подслушивал – неприлично, ну да... Но я начал слушать, потому что нынешней ночью это входило в мои обязанности – следить за непрошеными голосами. Теперь обволакивающие интонации мужчины, ухаживающего за женщиной, подсказывали, что это уже было не мое дело. Но тут была драма, и я хотел знать, что же будет дальше. Кроме того, в словах его была доля патетики, словно он играл роль, искренне, со страстью, но все же роль. Так что я продолжал слушать.

– Нет, ветер им нипочем; чтобы сбить их с пути, требуется буря. В море не нужен барометр – до начала бури птицы летают низко, близко к волнам, указывая клювами в сторону бури. А в тихую погоду они кружат вокруг корабля и будто дразнят

его, будто посмеиваются над его тихоходностью. Весной вдалеке они выглядят как падающий снег. Они летают огромными стаями над косяками рыб и непрерывно падают в воду и вновь взлетают, словно белые ракеты. Если судно идет через косяки рыбы, то чайки роняют серебристую рыбу прямо на палубу. А наевшись, они становятся такими тяжелыми, что и сами падают на палубу и не способны подняться в воздух. Ты можешь ловить их голыми руками и бросать ввысь. Взлетая, они кричат тебе с благодарностью, расправляют крылья, делают круг и снова ныряют за рыбой.

– А ты когда-нибудь бросал их в воздух?

– Конечно. Много раз.

– О, как я тебе завидую! Как бы я хотела так же бросать птиц в воздух, одну за другой, много-много раз. Помогать им, а потом видеть их, несущихся в синеве. Знаешь, двадцать пятого марта я по-прежнему хожу на рынок и трачу все свои деньги, выпуская птиц.

– В самом деле?

– Да, я обожаю это. Рынок переполнен, все – и взрослые, и дети – покупают птиц. У меня дыхание замирает каждый раз, когда кто-то открывает дверь клетки и выпускает из нее маленькое испуганное существо. Когда птица трепещет и улетает, я всегда чувствую восторг. Я жду этот день с нетерпением из года в год. А все надо мной смеются.

Голос другой тени дрогнул:

– Я бы не стал смеяться над тобой. Двадцать пятое марта – это действительно величайший праздник¹⁵⁹. «Птичка гнездышка не вьет, девка косу не плетет»¹⁶⁰. А ты знаешь легенду об одной птице, освобожденной в этот день?

– Нет, расскажи, пожалуйста!

Я услышал, как мужчина передвинулся, устраиваясь, чтобы начать историю.

– Жил-был в Москве безработный клоун. Он был старый и не имел ни гроша, а дочь его была больна. И двадцать пятого марта он взял все, что у него осталось, – дрессированную домашнюю птичку – и отправился на рыночную площадь. Там, помолившись Богородице, он подошел к богатому человеку и предложил ему за несколько серебряных монет освободить птицу. Богатый человек охотно согласился. Клоун стоял со слезами на глазах, когда покупатель открыл дверцу клетки, аккуратно вытащил птичку и, подбросив ее высоко в небо, самодовольно проговорил: «Во славу Непорочной Пресвятой Богородицы, Архангела Гавриила и Благовещенского голубя лети с миром, птичка божья. Аминь!»

Рассказчик рассказывал историю, словно декламируя стихи.

– С серебряными монетами, зажатыми в одной руке, и пустой клеткой в другой клоун чувствовал себя Иудой. С опущенной головой он прошел сотню шагов. И вдруг – «чик-чирик» – птица села на его плечо.

Здесь рассказчик умело симитировал тремоло птицы. Казалось, в его свисте можно было различить смысл птичьих слов.

– «Чик-чирик», – снова пропела птичка, спрыгнула с плеча и, перескакивая по рукаву, забралась обратно в клетку. «Чик-чирик», – счастливо свистнула она. «О, моя дорогая, моя малышка», – заплакал клоун от радости, закрывая дверцу клетки.

Пришел другой покупатель. И клоун снова продал птицу. А потом снова и снова – и так сто раз за день. И вернулся домой он богачом и с птичкой в клетке, и руки его были полны еды, а в карманах весело звенели деньги. И обнаружил он, что дочери

стало намного лучше. Он опустился на колени, и все трое – и он, и его дочь, и птичка – вознесли еще одну молитву к Пресвятой Богородице, благодаря ее за чудо этого дня.

Он свистнул еще раз, имитируя птичью молитву. И в тремоло его пересвиста тенью пробежала улыбка.

Девушка смеялась, как ребенок:

– О, замечательно! Как мне нравится эта история! Я хотела бы всегда быть с птицами. Я бы их понимала. Я устала слушать людей и их слова. Всегда одно и то же, снова и снова. Умение слушать – это дар, драгоценный дар, данный нам, чтобы открывать новые, никогда не слышанные звуки. Чтобы, как это делают животные, каждый раз заново слушать все звуки мира. Но мы знаем все звуки, мы понимаем все слова. Это скучно. Когда ты рассказываешь истории, в них нет слов, я не слушаю их. Ты говоришь – и я вижу, о чем ты говоришь.

– Жаль, что ты не слышала меня все то время, что я говорил с тобой... Я пытался сказать кое-что, кроме самой истории.

– Теперь я постараюсь. Продолжай. Рассказывай еще.

Я сменил позу и сел, удобно облокотившись о стену. Передо мной были плоские декорации и поручни балкона. Сквозь их проемы эти двое были видны как расплывчатые теньевые картинки. Меня они видеть не могли.

– Я обожаю тебя слушать, – продолжал женский голос, молодой и чистый. – Вероятно, я не скоро опять попаду на птичий рынок. Я это чувствую. Как будто темная ночь сошла на нас и никогда она не закончится. Но мне не спится. Боюсь, что мы будем так долго спать, жить в сумерках, бездействовать, что нет смысла делать это сейчас. Знаешь, если бы я была королевой, я бы приковала тебя к моему трону и заставила рассказывать мне истории день и ночь, день и ночь.

– Я бы не позволил себя приковать, но и без цепей я бы не отходил от тебя ни на шаг. И я рассказал бы тебе все истории, которые знаю. Я бы придумывал их для тебя еще и еще.

Настала пауза. Оба сидели так тихо, что мне показалось, будто их дыхание слилось воедино.

Затем рассказчик начал снова, сначала тихо. Но чем дольше он говорил, тем больше голос его звучал как мелодия. Он делал паузы между словами, и каждое из них наполнялось глубоким смыслом:

– Я люблю тебя. Я люблю тебя так сильно, что порой чувствую, как, призывая тебя, стучит кровь моего сердца. Мои пальцы холодеют и немеют, а когда ты не рядом со мной, мне трудно не кричать твое имя. Словно я упаду без тебя замертво. Я люблю тебя. Я люблю тебя...

Долгая пауза. Я слышал удары собственного сердца. Я попался. Прежде чем я сообразил, что делать, очередь выстрелов простучала по окнам, потом еще одна и еще. Нежный серебристый смех поплыл в темноте, заполняя весь зал. Выстрелы стали громче, смех прекратился.

Низкий голос девушки заполнил все пространство, где за минуту до того был только ее смех.

– Опять перестрелка. Я бы жизнь отдала, чтобы остановить ее. Неужели никто ничего не может сделать? Те люди, что выпускают птиц, – те же люди убивают друг друга.

– Ты слышала, что я только что сказал тебе? – голос мужчины звучал серьезно и печально.

– Я слышала, – просто ответила она. Ее тень переместилась к окну, его – последовала за ней, и оба они стояли, глядя во двор.

– Какое же оно уродливое, это здание на заднем дворе, – сказала девушка. – Сущность человечества: грязные, мертвенно-серые стены, слепые окна. Лестницы, как черви, ползут вдоль трещин в стенах и оставляют слизь.

Голос мужчины прервал ее. Было в нем что-то, напоминающее глаза собаки, когда та смотрит на хозяина.

– Ты мучаешь меня. Я приехал сюда, только чтобы быть рядом с тобой. Ты жестока. Ты не отвечаешь мне. Неужели ты не понимаешь, что мое место там, где звучат эти выстрелы? Что я офицер, и у меня есть что защищать? Но я отказался от всего, от всего, лишь бы быть рядом с тобой. Я стал актером, потому что ты была в театре. Я бросил войну в ту же секунду, как разразилась революция, потому что не мог быть далеко от тебя. Я приехал сюда, чтобы защитить тебя, чтобы убедиться, что с тобой ничего не случилось. А ты мне не отвечаешь. Как еще я могу рассказать тебе о моей любви? Как еще могу заставить тебя понять это?

– Я понимаю.

– Мы знакомы много лет, но я совершенно не знаю тебя. Ты как берега реки для лодки, плывущей по ней. Я вижу их, но не имею ни малейшего понятия, что в глубине. Чем больше красот на самом берегу, тем меньше знаешь, что же там дальше, за горизонтом. Так и твоя красота скрывает твою душу.

Девушка нетерпеливо пошевелилась.

– Подожди, подожди. Тебе не нравятся мои слова, потому что ты как монахиня...

– Монахиня? – переспросила она, взвешивая слово.

– Ты живешь по-монашески уединенно в своей спальне, прямо здесь, в Студии. Кто еще использует свою спальню как гримерку? Кто еще гримируется в спальне, а затем спускается по лестнице на сцену? Ты монахиня, которая выходит из кельи на службу.

– Я действительно хотела бы быть монахиней. – Она отвернулась от окна и посмотрела ему в лицо. – Расскажи мне другую историю.

Мужчина понизил голос:

– Ты хочешь слушать выдуманные истории, но не хочешь услышать правду о моей любви. Ты смотришь в небо и не видишь, что у тебя под ногами. Ты не от мира сего. И все же ты чувствуешь малейшее настроение каждого из нас. Почему ты мне не отвечаешь?

– Ты же знаешь, что я не люблю говорить, я люблю слушать.

– Да, широко открыв глаза и плотно закрыв рот. Ты наслаждаешься одиночеством. Ты впустую тратишь свою красоту – ты впустую тратишь свою душу. Ты, похоже, даже не знаешь, насколько ты прекрасна. Неужели ты не гордишься собственной красотой?

В ответ она лишь покачала головой – я понял это по тону его голоса, когда он вновь заговорил:

– Вот-вот, ты не меняешься, будь ты среди мужчин или среди женщин. Ты холодна и строга, как мрамор, как греческая статуя.

Она возразила:

– Но я не считаю, что я холодна или строга.

– Да, – сказал он, – ты не холодна, ты добра. Ты никогда не отказываешь в помощи. Ты думаешь о других, но ты не думаешь о себе.

– Я думаю, – сказала она упрямо.

– Нет, дорогая. Сейчас ты не хочешь говорить о себе. Ты не хочешь сказать мне, что происходит в твоём сердце. А это все, что я хочу знать. Но ты отвергаешь меня. Тебе все равно. Да, точно так же ты отвергла императорский подарок. Помнишь? Маленькие подарки, которые император вручил нам лет пять назад по случаю того памятного спектакля?¹⁶¹ Все были довольны, все польщены, даже наши социалисты. Но что ты сделала со своей брошью? Ты даже не надела ее.

– О, она просто не подошла к моим платьям, – рассмеялась она.

– В том-то и дело. Она не подошла к твоим платьям! А все выставили свои на показ. Иногда кажется, что ты не человек.

– Это правда, я не люблю реальность. Чехов для меня слишком конкретен. «Сон в летнюю ночь», «Буря», «Снегурочка» – вот там бы я могла жить вечно. Все мои хорошие роли из мира воображения. Айседора Дункан была нереальной, мимолетной, и я любила ее. Я люблю облака, музыку, все, что движется, что возникает на мгновение и исчезает в никуда.

Он откинул голову и заговорил будто сам с собой, как поющий соловей, забывающий про мир вокруг:

– Я люблю тебя... я люблю тебя... я люблю...

Она отклонилась от него к подоконнику:

– Не надо. Пожалуйста, мой дорогой, не надо.

Он мотнул головой и приблизил лицо к ее лицу.

– Ты можешь меня любить? Хотя бы немного? – моля и тоскуя, мужчина чеканил слова в темноте.

Она сказала решительно и мягко:

– Нет.

Он прижался головой к оконному стеклу.

– Я не думаю, что могу любить хоть кого-нибудь. Мне жаль, что я делаю тебе больно. Ты мне нравишься. Я люблю быть с тобой и слушать тебя. Я бесконечно могу слушать твои рассказы про птиц, про море, про чужие земли. Но когда ты говоришь мне о своей любви, я хочу убежать от тебя, убежать как можно скорее. Я не знаю почему. Я боюсь любви, я не знаю, что это такое. У меня нет желаний. Я не могу связать себя ни с кем. Иногда мне кажется, что я даже не знаю, что такое физическая близость. Словно у меня никого и не было. Когда ты говоришь мне о птицах, я могу слушать тебя до скончания века. А когда ты говоришь о любви, то это просто пустота для меня. Извини, если я делаю тебе больно. И пожалуйста, не начинай снова.

Наступила тишина.

Я подумал: «В театре мы умело разбираем любовные сцены. Но нам никак не сыграть любовную сцену в жизни. Все, что мы делаем, так это берем девушку за руку и сжимаем ее пальцы. Все слова израсходованы на сцене, там они важнее. А для жизни слов не остается. Если мы произносим их, то они звучат фальшиво, как чужие. Но все же те двое внизу играют самую красивую любовную сцену, которую я когда-либо видел».

Она снова заговорила:

– Теперь ты молчишь. Попробуй понять. Я ценю в тебе, да и в любом другом, ту частичку неба, которую ты несешь. Чего еще ты хочешь? Хочешь завтракать со мной? Хочешь со мной обедать и ужинать? Ты можешь делать это и так. Хочешь спать со мной? Я не могу победить свой ужас перед этой простой вещью. Я не боюсь, не рассуждаю, как провинциалка, не озабочена благопристойностью, и во мне нет страха разочарования. Это просто ужас для меня. Я не могу объяснить это. Когда ты говоришь, что любишь меня, что хочешь, чтобы я любила тебя, это начало неволи. Именно это – тот ужас, что заставляет меня сжиматься. Я много раз думала об этом на протяжении многих лет, и я всегда боялась этого. Если ты спишь с кем-нибудь ночью, это означает несвободу днем. Когда я говорю: «Я люблю тебя», я тут же должна сказать: «Я принадлежу тебе». Если бы я сейчас любила кого-нибудь, то не смогла бы сидеть здесь одна и беседовать с тобой. Ты бы сам этого не допустил, не правда ли? Но что в этом плохого? Нет, любовь – это необработанная, варварская форма чувств и взаимоотношений. Она совершенна лишь на сцене. Там мы управляем ею. Там она прекрасна. Она ограничена временем и пространством, как и все, что прекрасно. Мы не можем повторить ее в жизни. Это просто невозможно... Дорогой мой, дорогой, что с тобой? Ты же такой сильный.

Наверное, он плакал. Она повернула его голову к себе. Его голос стал таким, каким бывает у мужчины, слабого и нежного, отдающего себя в полную власть женщины. Он промолвил тихо:

– Я слышу, я чувствую любовь в твоих словах, в твоих пальцах, и все же я не могу убедить тебя.

Она рассмеялась. Опять это был ее тихий серебряный смех, полный жизни и веселья. Она быстро отстранилась от него и вышла из зала в фойе. На цыпочках я спустился вниз по лестнице на сцену и сел в первый ряд, почти туда же, где только что сидели они. И опять, невидимый и притаившийся, я мог следить за ними. Теперь она сидела на окне с видом на площадь, подогнув колени к подбородку, обхватив их руками, запрокинув голову. Он стоял перед ней, как Арлекин¹⁶², скрестив ноги, подбоченившись и склонив голову, и смотрел на нее. [Илл. 57.]

Позади них медленно светало. Или то плыл густой туман? Отель «Дрезден» на той стороне площади был еще не виден, но уже проступали его размытые контуры, словно на гравюре, рассматриваемой с оборотной стороны бумажного листа.

Мужчина выпрямился:

– Ну, если истории – это все, что тебе от меня нужно, тогда слушай. Пока я могу быть с тобой...

Он помолчал немного, а затем начал нежно, словно убаюкивая ребенка. И все же не совсем так – живая, трепещущая любовь окрашивала страстным теплом каждое его слово.

– В те дни городом Багдадом правил мудрый старый Визирь. Мужественный и прозорливый, он защитил свои владения от язычников, которые поклонялись Сыну плотника и носили черные кресты на белых плащах. Он защитил свой город от персов, которые поклонялись безжалостному Солнцу, и от китайцев, которые поклонялись Философу. Но его собственные люди стали нерадивы в своей вере. Они уже не останавливались и не падали ниц лицом в пыль при первом призыве

муэдзина. И не склоняли головы в молчаливом почтении, когда новая луна появлялась над наивысшим из голубых куполов.

Мудрый Визирь опечалился. Он призвал трех своих главных советников, чтобы держать совет. Первым из них был старый Карагар, начальник стражи и полиции, горячий человек, покрытый шрамами. Второй, не младше первого, но мудрее, был Сарон, главный судья всех судов, огромный муж с седой бородой, чертами лица, словно высеченными из камня, и полузакрытыми глазами – он был само правосудие. И мудрейший из всех, столетний дядя Визиря, почтенный Наздек, в юности воевавший с самим Пророком.

Все трое возложили вину на танцовщицу, баядерку¹⁶³, которая появилась словно ниоткуда. Одинокая и свободная, гуляла она по улицам и рынкам. Она не носила паранджу, предписанную Пророком, у нее не было дома, она никому не принадлежала и никому не подчинялась. «Ее платье бесстыдно и изодрано, – сказали они, – и когда она проходит мимо, плоть ее бросается в глаза всем истинным сыновьям Мухаммеда. Она зарабатывает себе на жизнь, открыто танцуя нескромные, распутные танцы. Ее не заботит время дня или ночи, и, лишь завидев компанию собравшихся людей, она бьет нежными пальцами в свой маленький барабан и танцует. Танцует прямо на улице. Перед глазами любого, кто рядом».

Тень девушки в окне была неподвижна, как загнипнотизированная она смотрела на мужчину. Казалось, его плавно переливающийся голос притягивал ее. Он отступил пару шагов назад и легко взмахнул гибкой тренированной рукой. Более чем когда-либо он был похож на Арлекина. Он слегка возвысил голос:

– «Девушка несет очарование дьявола, – обличал старый Сарон. – Правоверные останавливаются на своем пути, чтобы посмотреть на нее. Они больше не слышат голос муэдзина. Они забывают время восхода и заката. Они забывают время новолуния. Толпами они следуют за ней и пожирают глазами ее греховную красоту, будто у них нет десятка законных жен в гаремах – ждущих и покорных жен, доступных по одному лишь кивку». «Куда катится мир? Куда катится мир?» – вздыхал столетний Наздек.

– А что было потом? – нетерпеливо спросила девушка.

– «Я хочу, чтобы эта баядерка предстала предо мной», – сказал мудрый Визирь, играя бородой.

«Нет предела мудрости Аллаха и пророка его Мухаммеда», – ответили советники.

Баядерка была доставлена в самую большую комнату дворца. На полу из алебастра, посреди порфировых колонн она стояла пред четырьмя мужчинами, пред Визирем и тремя его советниками. И было долгое молчание. А потом она улыбнулась и слегка ударила в свой крошечный барабан. «Хотите, чтоб я танцевала для вас?» – спросила она кратко.

Слушавшая девушка прервала рассказ своим низким звонким смехом:

– Я вижу ее. Вижу ее открыто стоящей пред четырьмя мудрецами. Вижу, как они хмурят брови и смотрят на нее с негодованием.

– Именно так. И с негодованием отвергают ее: «Не открывай свой рот, вместилище греха, прежде чем не узнаешь судьбу свою».

«То сказал премудрый, дочь моя, – сказал Визирь. – Сперва ты должна узнать свою судьбу. Танцуй перед нами! Покажи, на что ты способна, и если твое бедное платье помеха, то сними его».

Три советника в ужасе попадали на диваны.

Я услышал тихие аплодисменты слушавшей девушки. Арлекин, разгорячившись собственным рассказом, заговорил голосами стариков:

– «О, Сын Мудрости, только не пред моими глазами!»

«О, Визирь, я не смогу смыть этот грех до конца жизни!»

«Я прожил сотню лет, но никогда не слышал ничего более отвратительного».

Но Визирь спокойно поднял руку: «Как вам судить грех, если вы не знаете его? Продолжай, дочь моя».

Баядерка начала свой танец, сначала медленно, осторожно ступая на скользкий розовый алебастр, мягко вращаясь и отбивая ритм на маленьком барабане. Она, казалось, едва поспевала за ним. И кружилась по всему чудесному полу, словно перед ней была стая колибри, а она решила поймать одну из этих птичек.

Тень девушки поднялась в огромном темном, сером фойе и стала двигаться почти в такт словам Арлекина. Ритм их менялся, следуя рассказу о танце. Слова летели, словно повинуюсь взмахам дирижерской палочки. Широко раскинув вытянутые руки, он словно вел ее, и стремительные движения покорно отзывались на каждое его слово. Фойе было широким, девушка была на другой стороне, и я больше не мог ее видеть. Я только слышал скользкие движения ее ног и видел упругую худую фигуру мужчины, гибко покачивающуюся чуть ли не с музыкальной точностью. Его слова следовали за импровизационным танцем:

– Баядерка сместилась к центру. Быстрым движением рук она вертит свой барабанчик, бросает его в воздух, ловит его, прижимает к спине, а потом и к бокам. Она поворачивается и клонится вниз, до самой земли. Она закрывает лицо, бедра ее медленно колышутся. Маленькие ступни ее трепещут, будто она готова оторваться от пола и улететь. Быстрее и быстрее кружится она, и ускользает, и возвращается вновь. Ноги ее отбивают ритм. Громче и громче звучит барабан. Вдруг она замирает как вкопанная, раскинув руки и слабо поворачивая голову, словно отдавая себя неведомой силе.

Визирь поднимается и стоя смотрит на нее. Трое его советников скрюченными пальцами закрывают лицо свое, дабы избавиться от греха, который может завладеть ими. Как от удара молнии, баядерка падает на колени, яростно бьет в барабан, вскакивает, кружится, летит широкими шагами. Как бело-розовая птица, летит она по дворцу. Еще один поворот и еще один высокий прыжок. Медленнее, медленнее. Она замирает около колонны чистого порфира и, тяжело дыша, начинает снимать с себя одежды. Сперва чадру. Затем пояс. Потом платье... Она делает это медленно, будто совершая обряд жертвоприношения, будто возлагая дары свои на алтарь. И вот уже обнаженная стоит она пред судьями.

Арлекин опустил на колени. Голос его стал хриплым от волнения:

– Долго смотрел Визирь на танцовщицу, а потом спросил, не повернув головы: «Что скажете, о Источники Мудрости?»

Начальник стражи заговорил первым: «Привязать ее нагой, как она есть, к самому высокому позорному столбу посреди рыночной площади. И оставить там в назидание народу».

Потом заговорил Судья: «После трех дней у столба ее надо сжечь на долгом жарком огне».

И последним заговорил столетний Наздек, так и не открывший глаз своих: «Прежде всего ее должно камнями закидать».

Визирь наклонил голову. Баядерка смотрела на него, как будто не понимая, что все эти страшные наказания были уготованы именно ей. Долго стоял Визирь, глубоко задумавшись. Наконец он заговорил: «Слова мудрости никуда не годятся, если они не будут выполнены. Ваш приговор, друзья мои, будет исполнен. Я сам прослежу, чтоб выполнен он был скрупулезно. Для начала, дитя мое, я закидаю тебя этими драгоценными камнями». И вырвал Визирь алмаз за алмазом из туники своей и изумруд за изумрудом из тюрбана и пояса своего. Взял он жемчуг со своего рукава и сапфиры с пальцев своих и бросил их все на баядерку.

Все эти движения рассказчик проделал и сам, и пантомима его была полна страсти. Голос его сделался горяч и печален:

– Баядерка тянула руки к Визирю, в воздухе ловила она камни, пока бросал он их. Наконец Визирь набросил ей на плечи свой бесценный плащ и притянул к себе. «Жарко и долго буду я сжигать тебя страстью своей отныне и всегда, пока в прах ты не превратишься. Я, мудрый Визирь, буду твоим столбом. Я буду пламенем. Моя рука запалит огонь». Он притянул ее еще ближе к себе. «Я – это мой народ и мой народ – это я. Нагой ты предстанешь предо мной, но не на рынке, нет, и не в течение трех дней – но навсегда, на всю жизнь, дитя мое». Еще долго смотрел Визирь в глаза девушки, а затем повернулся к советникам: «В точности ли исполнен ваш приговор, о мудрейшие?» Но мудрецы уже исчезли. Исчезли навсегда, и Визирь никогда о них больше не слышал и никогда их не искал. До конца дней своих все советы, которые только нужны ему были, находил он в своей баядерке.

Мужчина закончил и опять упал на колени, склонив голову, как певец, закончивший песню, как нищий, получивший милостыню.

И тут вдруг загремело оконное стекло. Рев сотен голосов раздался снаружи, наполнил комнату. Сказка закончилась. Наступил серый день, и тени бежали; не было ни Арлекина, ни таинственной девушки. Мне надо было обнаружить себя. Я побежал за кулисы и крикнул:

– Жили, Жили, что там? – и, развернувшись, вошел в фойе. Там были Вера и Жили [А.М. Жилинский].

Веру я хорошо знал. Жили знал меньше, он появился в Студии незадолго до войны и играл лишь маленькие роли. Он был литовец, высокий, темноволосый. Его вытянутое лицо было серьезно, как у ребенка, пытающегося быть взрослым. Он был чуть манерен, уголки рта – вечно опущены, и на мир он смотрел исподлобья. Он хотел играть героев, но, согласно порядку нашего обучения, должен был начинать с мытья полов. Делал он это с видом «посмотрите, когда придет мой час». После того как однажды он был застигнут подметающим сцену и читающим «быть или не быть», его прозвали Гамлет с метлой¹⁶⁴. До войны Жили был моряком и повидал мир. У него был дар рассказчика, и я не пожалел, что стал слушать его. [Илл. 58–60.]

Втроем мы бросились к окну. Грохот и крики становились все громче, шум шел со всех сторон. Мы выглянули в окно. Военным порядком на площадь выкатывались батареи полевой артиллерии, безбожно гремя по булыжной мостовой. Люди, лошади, пушки и патронные ящики были украшены красным ситцем, при тусклом свете казавшимся гниловато-коричневым. Полевые орудия были окружены бесчисленной

толпой солдат и рабочих-красноармейцев, они кричали приветствия и дико размахивали шапками, флагами, ружьями. Из прилегающих переулков вливались новые толпы, и казалось, каждая новая группа кричала громче и усерднее. После двух дней и ночей переговоров артиллерия наконец-то присоединилась к красным. Половину офицеров они расстреляли, другую под страхом смерти заставили сорвать погоны и заменить их красными повязками. Теперь они пришли к Штабу коммунистов, чтобы провозгласить свою верность.

Они кружили по площади. Цокот лошадей, стук колес по булыжникам, звон стали о сталь – все сплелось и превратилось в беспощадный танец. Орудия подсакивали и скользили на поворотах. Лошади прижимали уши и трясли головами. Флаги мелькали взад-вперед, раскачиваемые как маятники. Поверх всего царил непрестанный шум толпы, разрушая барабанные перепонки и раскалывая мозг.

Тишина закончилась. Ночь закончилась. Начался еще один день.

Через два дня Вера узнала, что район города, в котором жила ее мать, оказался в самом центре жестоких боев. Домá переходили из рук в руки, словно беспомощные фишки в азартной игре. Вера было бросилась спасти свою мать, но мы не пустили ее. Вместо нее пошел Жили, который пообещал, что сделает все возможное и так или иначе, но принесет новости. Шесть часов спустя его самого принесли на носилках, без сознания, с простреленной грудью. Он приходил в себя восемь недель. Когда красные подобрали его, он попросил их отнести его в наш госпиталь. Они видели, что он ранен, и знали, что он не стрелял. В его кармане была визитная карточка актера Студии, и поэтому они принесли его к нам.

В руке он сжимал записочку от матери Веры: «Моя дорогая девочка! У меня все хорошо – я в безопасности на квартире у моих друзей Р-ых, вдалеке от боев. Береги себя. Благослови тебя Бог. И поблаговари того приятного молодого человека, который принес мне известия о тебе. Твоя любящая мама».

Все дни и ночи, пока Жили был без сознания, Вера сидела у его кровати. В бреду он говорил о белых птицах, огромных серых волнах Северного моря и древнем городе Багдаде с его голубыми куполами¹⁶⁵.

Глава XVI

Дети и пушки

В тот день, когда артиллеристы прогрохотали через всю Москву к штабу красных, белые, хоть и имевшие вдоволь винтовок, остались всего лишь с парой полевых орудий. Они удерживали здание телефонной станции, часть Кремля, старый Арсенал, Александровское военное училище¹⁶⁶, Университет. Многие улицы, ведущие в центр города, были по-прежнему в их руках, но в тот момент, когда артиллерия перешла к красным, самая важная, Тверская улица, связывавшая Дворец губернатора с артиллерийскими казармами на Ходынке, в полутора милях от Москвы, была ими потеряна. За пушками из пригородов хлынули толпы рабочих, увеличивая силы красных и тесня белых все дальше на окраины. [Илл. 61.]

Мы поняли это, когда шли сквозь людской поток, до краев заполонивший площадь. Дворец губернатора уже не вмещал всех прибывших. В каждом окне было

столько народу, что казалось, разнесут рамы. Сад и задний двор превратились в лагерь походной армии. Каждые несколько минут вооруженный солдат или подпоручик с красной повязкой вместо сорванных знаков отличия выбежал из Дворца и кричал: «Взвод к Никитским воротам!», или «Десять человек в патруль!», или «Четыре взвода для атаки Манежа!». Иногда одновременно кричали двое или трое. Солдаты вставали и не спеша отправлялись к кричащему командиру, вразнобой вставая в походный строй. Они откликались в совершенно произвольном порядке. Все были добровольцами и отвечали лишь по собственному желанию, но большинство вскакивали охотно, особенно рабочие. В гражданской одежде, обвешанные оружием, они становились основой каждого отряда. Армейские солдаты, понюхавшие войны, были более рассудительны и сдержанны.

Мы с Борисом шли за Валькой. Увидев силу своих, он немного успокоился и был даже счастлив. Проходя мимо пушек, он похлопал по ним и, добродушно подмигнув мне, шепнул:

– Наша взяла, ваша честь!

– Заткнись, дурак, – взорвался я.

Валька сразу протрезвел. Он схватил меня за руку:

– Прости, я ничего не имел в виду. Это было низко с моей стороны. Пожалуйста, не сердись. Я все понял.

Его искренность и доброе сердце обезоруживали.

Мы бродили среди людей, полевых пушек, лошадей, ящиков с боеприпасами. Перед отелем «Дрезден» остановились. [Илл. 62.] Бальный зал на первом этаже теперь превратился в тюрьму, туда согнали вчерашнюю толпу заключенных – мужчин и женщин, всех вместе. У входа в гостиницу солдат предупредил нас: «Не приближайтесь, товарищи». Мы стояли на краю тротуара и смотрели на людей за оконными стеклами. Их держали там всю ночь, сбившихся в кучу, трепещущих всякий раз, когда открывалась дверь или менялись охранники. Со вчерашнего дня их не кормили. Измученные и обессиленные, они не осмеливались просить об этом. Те, у кого еще оставались силы, шагали взад-вперед от окна к окну или через весь бальный зал. Остальные сидели или лежали на полу, стульях и диванах. В последнем окне мы разглядели женщину, державшую на руках ребенка лет двух, он плакал. Женщина была довольно миловидной – в армии мы называли таких «пышечками» – полная, мягкая, привлекательная. Концами темной шали, накинутой на голову и плечи, она прикрыла ребенка и, постоянно покачивая, пыталась его убаюкать. Время от времени она наклонялась и что-то шептала ему. Ее кудрявые светлые волосы, выбившиеся из-под черной бахромы шали, свисали над белой детской головкой. Время от времени она оглядывалась в отчаянии и заплаканными глазами смотрела сквозь стекло окна.

Борис, стоявший рядом со мной, нервно закурил.

– Это ужасно... низко... ужасно, – повторял он себе под нос.

Вокруг нас бурлила толпа людей, не обращающих ни малейшего внимания на заключенных за окнами.

– Что ты сказал, Борис? – спросил Валька.

– Ничего, ничего. Я просто смотрел на этого ребенка. – Борис быстро зажег новую сигарету.

Валька кивнул:

– Черт возьми, это позор. Может, ребенок болен.

– Пойдем, – сказал я, – давай поговорим со стражей.

Втроем мы присели на ступеньку рядом с охранником. Он не шелохнулся. Поглядывая сбоку, мы рассмотрели его. Это был пожилой мужчина с желтоватыми усами и недельной небритостью. Лицо его было смуглым, с темно-красным, похожим на луковицу, носом. Он постоянно простуженно шмыгал, кашлял и пытался унять жар, положив лоб на холодное дуло винтовки, которую держал двумя руками, зажав еще и между коленей. Водянистые глаза его были пивного цвета, один чуть косил, что придавало всему лицу хитроватое выражение. Мы начали разговор издалека. Откуда он? Как здорово, что артиллерия пришла к красным! Почему он не идет в больницу со своей простудой? Сигарету? Нет? А как насчет «козьей ножки»? Козьей ножкой на армейском сленге называли самокрутку, свернутую из газеты или оберточной бумаги и наполненную табаком или любой сухой травой. Курили ее, согнув, а потом выбрасывали ножку. Это было мужское курево – для солдат да рабочих.

Козья ножка сломила его безразличие. У меня был табак. У солдата был кусок старой смятой газеты. Старая считалась гораздо лучше новой. Мастерски свернув трубку из треугольной бумажки, солдат облизнул губы и, прищурив глаз еще больше, прохрипел простуженно:

– Ничего нет лучше козьей ножки, чтоб простуду из головы выгнать. И для вшей тоже хорошо. Если запустить дым под рубашку. Вот я так и делал позавчера. Продуло к черту, вот и простужен. Никогда не знаешь, где подхватишь.

– Скажите, товарищ, что вы будете делать со всеми этими заключенными внутри? С женщинами, детьми?

– Черт, откуда я знаю. Они, – указал он внутрь отеля, – велели мне охранять окна снаружи. Мне какая разница. Буду охранять их и все. Устал воевать. Вот и сижу. Меня спросите, так нечего тут охранять.

Борис дал ему прикурить от спички и сказал, вздохнув:

– У третьего окна сидит женщина с ребенком. Кажется, он все время плачет. Можно что-нибудь сделать для ребенка?

Валька добавил:

– Не думаю, чтоб эта женщина или ее ребенок представляли какую-либо опасность.

– О, черт! Опасность! – после первого глубокого вдоха солдат сплюнул длинной струйкой. – Какая тут, к черту, опасность! Просто в чужом пиру похмелье, – сказал он словами пословицы.

– Пойдем посмотрим, что там с ней, – предложил я.

– Иди, коль хочешь. Мне лень двигаться. Да подойди ты к окну, – кивнул солдат, будучи сильно увлечен целебными качествами козьей ножки.

Мы подошли. Женщина взглянула на нас и еще крепче прижала к груди ребенка. Жестами мы предложили ей открыть окно, но, напугавшись, она стала пятиться вглубь. Валька взобрался на край цоколя, постучал по нижнему стеклу и, цепляясь одной рукой за подоконник, другой опять помахал ей, чтобы она подняла защелку. Она не понимала. Из темноты появился мужчина и стал открывать окно. Мне он не понравился, в его длинной фигуре было что-то отталкивающее. «Полицейский в штатском», – подумал я. И тут же понял, что с такой физиономией в окне и

возбужденными красными на улице у нас было мало шансов что-либо сделать для женщины с ребенком. Поэтому, как только он открыл окно, я заорал:

– К дьяволу, вон от окна, собачья морда! Отойди, Иуда, или промеж глаз получишь!

Солдаты и артиллеристы вокруг остановились и повернулись к нам. Человек в штатском исчез, словно его ветром сдуло.

Кто-то рассмеялся:

– Не нравится.

Валька, цепляясь за стену, тихо заговорил с женщиной.

Через несколько секунд за ней собралась группа заключенных. Я поднялся на цоколь. Я был выше Вальки, и мои глаза оказались на одном уровне с подоконником.

– Мужчины, держитесь подальше от окна. Держитесь подальше, говорю вам, – процедил я настолько громко, насколько смел. – Не подходите. Соберите сюда всех женщин и детей.

Заключенные повиновались, и вскоре у окна собралось примерно пятнадцать женщин и десять детей. Мы заговорили с ними. Все они были голодны; многие не ели последние тридцать шесть часов. Испуганными тихими голосами они жаловались все разом. Некоторые дети громко плакали. Маленький на руках пышной блондинки непрерывно кричал, болезненно задыхаясь. Тяжелая шаль, которой женщина прикрывала его лицо, пытаюсь успокоить ребенка, помогала мало. Солдаты внизу стали спрашивать, в чем там дело. Один взобрался рядом с Валькой. Я почувствовал, что настал момент действовать. Я поманил женщину к себе, и когда она с опаской подошла, быстро сказал:

– Дайте мне ребенка. Не бойтесь, я не причиню ему вреда. Положите его на подоконник.

Крошечный плачущий розовый мальчишка в коротких штанишках и свитере появился из-под черной шали и оказался на подоконнике, около моей руки. Через плечо я попросил солдат внизу поддержать меня за колени, ухватил его обеими руками, поднял над головой и чуть задержал в воздухе. Он неожиданно замолчал, но тут же заорал во всю глотку:

– Уа-уа... Ваня хороший...уа-а-а!

Взрыв смеха приветствовал его крик. Я спустился, передав мальчика Борису, который с удивившей меня сноровкой осторожно принял его. В руках ребенка появился кусок хлеба, но он сразу же поперхнулся им. Тогда пожилой, мрачный солдат забрал хлеб и стал кормить малыша по кусочкам, отрывая их от целого ломтя и причмокивая языком. Его лицо не было создано для улыбок и смеха, и все усилия солдата быть милым делали его еще более кислым.

В руках Бориса мальчик стал центром внимания. Даже солдат-охранник подошел вплотную и, прищурившись, стал его разглядывать.

– Здоровый щенок, – сказал он с удовлетворением и завистью.

Все другие пытались помочь изо всех сил. Один, вытирая слезы ребенка грязным носовым платком, был словно слон, пытающийся вдеть нитку в иголку. От старания он даже высунул язык.

– Ничего-ничего, рули-пули, пуджи-вуджи, – напевал он цепочку придуманных слов, которые, как ему казалось, должны были быть понятны ребенку. – Пара слез не в счет. Наплюй... Вот они есть, вот их нет. Просто вода. Шари-вари, кари-мари, – продолжал бормотать он свою абракадабру.

Другой артиллерист отыскал кусок сахара. Еще один пытался забрать ребенка у Бориса, который не хотел его отпускать, и оба спорили дружелюбно.

– Товарищ, дай мне этого птенчика. Не уроню я его.

Борис с сомнением посмотрел на двухметрового громилу:

– Думаю, ему и здесь хорошо.

– Давай-давай, товарищ, он не твоя собственность. Я его просто покачаю на руках.

Нехотя Борис передал мальчика в протянутые ладони. Малыш уселся в одной из них, как котенок в кресле, и пока Борис поддерживал его за пояс, огромная ладонь стала медленно покачиваться. И Борис, и солдат наблюдали за ребенком с глуповатой нежностью.

– Не размахивайте парнем, это вам не пистолет! – весело закричал кто-то. Солдат повернул голову, и Борис снова взял ребенка на руки. Поведение обычно холодного и сдержанного Бориса меня поразило. Он был взволнован почти так же, как и мать, которая, стоя у окна, неотрывно следила за сыном.

Валька между тем не терял времени. Он оживленно беседовал с солдатами, хлопал их по плечам, тянул за лацканы. Без труда он собрал вокруг себя целую толпу. И скоро все были убеждены, что о женщинах и детях надо позаботиться – покормить или выпустить, или еще как-то – все что угодно, но не держать их с арестованными мужчинами.

– Горя и так хватает, – сказал один солдат.

– Мы же не белые, правда? – откликнулся другой.

– У меня таких пятеро дома.

– Слыхано ли, чтоб детей сажали под арест?

– Невинные души...

– Не трать слов даром, товарищ. Решили уже.

– Давай вытащим их оттуда. Давай, женщины, выходи.

– Подождите, подождите, я должен охранять их, – закричал Козья Ножка не очень уверенно.

– Ну, ты же белых не выпускаешь. Дети и юбки не в счет.

– Давай, красotka, вылезай.

И пошло дело. Из ниоткуда появилась лестница. Женщин переносили через подоконник и передавали тем, кто был внизу. Некоторые боялись. Молодых пощипывали или щекотали, над теми, что постарше, подшучивали, дразнили их. Пышная блондинка вылезала одной из первых. Молодой артиллерист схватил ее на руки посередине лестницы и крепко прижал.

– Какая красotka! – крикнул он. – Вниз, я говорю тебе, вниз!

Женщина, защищаясь от его слишком любопытных рук, рассмеялась все еще со слезами на щеках.

Через десять минут все женщины и дети были уже на улице. Охранник сам за сунул голову внутрь и прокричал:

– Все женщины вышли? Детей больше нет?

Жестикуюлируя, к нему стал пробираться длинный в штатском. Но ничего не вышло. Солдат ударил его прямо в лицо и захлопнул окно. Затем он спустился вниз и забрал лестницу.

– Разойдись, разойдись, товарищи! – загремел голос. Сквозь толпу пробирался толстенный артиллерийский сержант. В руках у него были две солдатские фляги, а под мышкой – буханка хлеба.

В нем было что-то вакхическое, его блестящее красное лицо победно сияло. Другой артиллерист нес за ним чайник и еще хлеба. Начался целый пир, будто все солдаты стали вдруг любезнейшими хозяевами, которые развлекали близких родственников или почетных гостей. Почти все они были рекрутами, лет под сорок, вероятно у каждого были дети. Они заходились от счастья, видя, как малыши пускали пузыри и срыгивали, глотая чай или суп прямо из фляг. Выстроившись в ряд, они стояли у стены, а сержант с одного конца и солдат с другого подносили фляги к маленьким рта, давали глотнуть глоток-другой и пускали их дальше – к следующему рту. Валька, как возбужденный щенок, бегал между ними и, отламывая от буханки кусок за куском, раздавал хлеб детям. Тоненькими голосками малыши пищали в ответ: «Спасибо, дядя».

Одна девчушка ответила реверансом.

– Посмотрите на эту балерину, – рассмеялся сержант и, к безудержной радости окружающих, зашевелил ногами, подражая ее реверансу. Он снова поднес флягу ко рту девочки и дал ей еще глоток.

Больше всех внимания получал тот первый мальчишка – вероятно, благодаря своей аппетитной маме-пышечке. Усевшись верхом на ствол полевой пушки, он принимал куски сахара со всех сторон. Артиллеристы толпились вокруг и весело заигрывали с матерью. Покраснев, она время от времени поглядывала на окно балного зала. Если ее муж и был там, он не появлялся. Ребенок стал гарцевать на стволе, словно на лошади, барабаня по нему своими пухлыми ножками.

– Осторожно, Ваня, – удерживала его женщина.

– Неважно, товарищ красавица, – сказал молодой артиллерист, положив руку на ее запястье. – У тебя растет воин. Пусть он радуется. Ты белый или красный? – повернулся он к мальчику.

– Ням-ням! – ответил мальчик, облизывая сахар.

– Правильно, товарищ, вся власть Советам, – с шутилой торжественностью согласился солдат. – Теперь скажи это своей матери, и мы обоих вас запишем в Коммунистическую партию.

Тут распахнулась большая дверь гостиницы «Дрезден» и по ступеням сбежал человек в офицерской форме без знаков различия. Он был с непокрытой головой, лицо молодое и умное, светлые волосы по-военному коротко стрижены, щеки румяные.

– Кто выпустил заключенных? Что тут происходит? К стенке захотел? – закричал он на охранника, который докуривал козью ножку, похоже, и впрямь облегчавшую его простуду. – Я говорю с тобой, товарищ караульный. Что это? – Он указал на женщин и детей. – Кто дал разрешение выпустить их?

Все еще затягиваясь куревом, охранник повторил спокойно:

– Кто дал разрешение? Никто. И что с того?

– Хватит! Мне минута понадобится, чтобы тебя к стенке поставить.

– Кто сказал? – спокойно спросил охранник.

– За мной! Отставить разговоры. Я тебе покажу, кто мне сказал. Вы все, белые, – офицер обратился к женщинам, – марш обратно!

Кто-то из женщин, испугавшись, двинулся к ступенькам или попытался забрать детей из очереди, где их кормили. Но сержант с сияющим лицом не обратил никакого внимания на офицера. Он все еще был занят кормежкой и то, что осталось, делил между женщинами. Когда они потянули детей от его фляги, он замер, открыв рот.

– Что такое?.. – начал он. – Кто это, черт возьми? – спросил он, указывая на офицера, который открыл дверь и держал ее, ожидая, когда женщины войдут внутрь.

– Комендант «Дрездена», – ответил охранник, сминая козью ножку. – Раскомандовался, как старорежимный офицер.

– За мной. Отставить разговоры. Это приказ! – заорал комендант. И прикрикнул на женщин. – Поторопитесь, белоручки!

Те группой двинулись к нему.

– Эге-гей, придержи лошадей, товарищ комендант, – проревел сержант артиллерии, одной рукой поднося флягу к очередному детскому рту, а другой хватая первую ближайшую к нему женщину. – Куда торопишься? – Он выпрямился и веско сказал женщинам: – Стойте, где стояли, товарищи, и оставьте детей в покое.

Женщины растерянно замерли, не зная, кому подчиняться. Медленно и торжественно сержант двинулся к офицеру.

– Я не привык воевать с женщинами и детьми, товарищ. Моя маленькая пушка – для взрослых...

– Вы освободили этих белых? – прервал его комендант.

– Предположим, я. Что с того?

– Вы превысили свои полномочия, сержант. Вы за это ответите.

– Что-то вы меня раздражаете, товарищ комендант, – любезно отвечал сержант. – Катитесь отсюда, катитесь к черту. Вы тут бесполезное украшение. И так шума довольно, без ваших бульканий. Пока, свистулька!

Побагровев лицом, офицер спустился вниз и остановился напротив огромного шестипудового сержанта.

– Красный сержант, я красный комендант отеля «Дрезден». Заключенных поручили мне. Ты собираешься мешать мне исполнять мой революционный долг?

– Еще минута, и чтоб духу твоего тут не было, товарищ комендант. Иначе, боюсь, кости тебе переломаю, при исполнении ты или нет. Кто, черт возьми, ты думаешь я такой? – сержант говорил спокойным, ровным голосом, но теперь он слегка повернулся и возвысил голос. – Первый взвод, готовься! Возможно, придется поставить коменданта на место.

За ним уже стояли артиллеристы, они были готовы действовать, убивать. Настроение их изменилось в секунду. Они знали, что тузы в игре – они. Они – народ. И народ поднялся. А потому никто не смеет тут командовать, никто не смеет спорить с ними, если они считают, что правы. И Центрального комитета они тоже не боялись, по крайней мере пока их шестнадцать полевых орудий смотрели в окна дома, в котором этот комитет заседал.

Офицер сразу все понял. Не мешкая, он побежал вверх по ступенькам и, обернувшись, прокричал:

– Я буду звонить в ЦК.

– Звони хоть в сортир к чертовой матери, вошь, – откликнулся кто-то ему вслед прежде, чем он скрылся за дверью.

Сержант, артиллеристы и другие солдаты вернулись к детям и стали играть с ними и кормить, как будто ничего не случилось.

Я почувствовал, что кто-то толкнул меня локтем. Это был Борис – бледный, губы его дрожали, все лицо судорожно дергалось. Он изменился столь резко и странно, что я поразился. Руки его были влажными и холодными.

– Боря, что случилось?

– Отойдем, Ричард, я должен тебе кое-что сказать.

– Боря, ты весь дрожишь. Держись. Что случилось?

Увлекая меня за собой, он забился в угол между отелем «Дрезден» и соседней старинной церковью [Илл. 63]¹⁶⁷. Лицо его оказалось прямо у моего уха, он шептал, заикаясь и спотыкаясь на каждом слове, от его обычного спокойствия не осталось и следа:

– Ты этого не знаешь, Ричард, я никогда никому не говорил. Я боюсь, что он тоже голоден. У меня есть двухлетний ребенок. Я не женат, его мать... впрочем, это не важно, это не имеет значения. Они живут в том же доме, что и я. Я не знаю... может быть, он голоден. Я должен идти туда, взять что-то поесть. Ты знаешь, я не беспокоился... Но теперь... но я же не могу покинуть Студию. Вы все мне доверяете. Но ребенок... он, возможно, голодает. Я не женат... я не женат.

Я схватил его за руку:

– Хорошо. Хватит, Борис, о чем тут говорить. Мы найдем еду. Почему бы тебе не взять что-то из Студии?

– Нет, нет, – почти закричал он. – Никто не должен знать, у меня нет семьи. Студия – моя единственная семья, мой единственный дом, я не хочу другого... Но если ребенок голоден, как эти здесь? Понимаешь, он мой ребенок... мой ребенок.

– Пойдем, Борис, давай поищем еду. – Я потянул его за руку, почти такой же возбужденный, как он. – Пошли!

Это был Борис – невозмутимый священнослужитель нашей фанатичной учебы! Борис – образец нашей безраздельной преданности Театру и Студии! Любую привязанность вне сцены он полагал изменой профессии. Он всегда твердил, что нельзя делить время между семьей или романами и театром. И теперь он признавался в своем преступлении. Он открывал свою страшную тайну мне, которого всегда считал слишком ветреным и беззаботным. Он подрывал свой собственный авторитет, долгие годы создаваемый ради общего дела. С тех пор всякий раз, когда я читаю о страданиях преподобного Димсдейла в «Алой букве»¹⁶⁸, я вспоминаю Бориса.

Я подошел к сержанту, занятому освобожденными женщинами и детьми. Указывая на Бориса, я сказал ему, что дома у товарища – всего в десяти кварталах отсюда – остался ребенок, и что он не знает, есть ли там хоть крошка еды, и, может быть, мы можем помочь ему. Сержант отпускал женщин с детьми восвояси, если только они шли в районы, занятые красными, и даже давал им своих людей в качестве охраны. Две женщины как раз направлялись в сторону дома Бориса. И он пошел с ними, неся в руках полную солдатскую флягу супа и полбуханки хлеба.

Прежде чем уйти, он прошептал мне:

– Не говори никому. Я вернусь, как только смогу.

– Не волнуйся, дурачина. Иди. Пока.

Не повернув головы, он ушел за двумя женщинами и солдатом-артиллеристом.

Я думал, что этот случай свяжет нас с Борисом еще крепче, чем раньше. Но обнаружил, что это отдалило нас. На следующий день Борис вернулся спокойный и закрытый, как обычно. Он молча кивнул, когда я сказал ему, что придумал для остальных, чтобы оправдать его отсутствие. Больше я ни разу не упоминал об этой истории. Но он все больше и больше отдалялся от меня, и когда я в конце концов покинул Москву, то, думаю, он почувствовал облегчение¹⁶⁹. [Илл. 64, 65.]

Глава XVII Люди у власти

Отдачей от выстрела винтовка ударила мне в плечо. Раз. Второй. Я продолжал стрелять. Приклад стал давить плечо, потом дергаться. Я вцепился в него изо всех сил. Кто-то отнимал его у меня. Я закричал. Тогда приклад стал трепать мое ухо, он ужасно пах порохом и твердил громким противным голосом: «Вставай! Вставай!» Я проснулся. Надо мной склонилась Лида. Я проспал полдня, ужасно уставший и позабывший обо всем.

Лида пришла звать ужинать. Близоруко улыбаясь через толстые очки, она безуспешно трясла меня, пока наконец не решила растереть мне уши и пустить сигаретный дым в лицо. На мой гневный взгляд она лишь рассмеялась:

– Вставай. Ужин готов. Мы не можем его подогреть – дров для печи осталось совсем немного. А холодный суп невкусный. Вставай.

– Хорошо. Я сейчас спущусь.

– Да-да, спустишься на подушку. Ничего не получится! Ты должен что-нибудь поесть. Слушай – великолепный суп. Я сама готовила. Бульон из костей и шкурки окорока, который мы доели вчера, полно картошки, ячмень, мелко нарезанная капуста и чуть-чуть красного перца, и все это варилось в течение двух часов, да еще с долькой чеснока. Горячий и как пахнет! Правда, сметаны нет, но потом будут чай и сухофрукты. И большой кусок хлеба впридачу к супу. Ну как?

– Звучит хорошо. Ты пробовала?

– Конечно, пробовала. Никогда ничего вкуснее не ела. Пошли, вставай!

– Как там все?

Она сказала, что волнения немного утихли. Студию не тронули. Белым сейчас не подойти, все кварталы вокруг нас в руках красных.

Я проснулся, но Лида не доверяла мне. Она ждала, пока я умывался, и мы вместе спустились к столу. Все остальные уже сидели там. Ели мы молча. Суп был действительно вкусный. Каждый получил по две тарелки, Лида щедро разливала его, сияя от гордости и радости.

Маленькая простая комната возле больничной кухни была превращена в нашу столовую. Повариха больницы бросила свою комнату и свою работу в первое же утро восстания. Она была грубая, вечно ворчащая старуха, и мы обрадовались, когда она ушла. Наши девушки делали ее работу намного лучше, и даже равнодушные ко всему раненые оценили это. Кроме того, девушки создали уютную домашнюю атмосферу. В отсутствие скатерти стол был накрыт чистой белой простыней. Вместо салфеток каждый из нас получил по полотенцу, а кольцо для салфетки смастерили из вошеной бумаги, написав на ней наши имена. Складывать и стирать полотенца

мы должны были сами. Вера взяла из реквизиторской две или три вазы из папьемаше и поставила в них все искусственные цветы из наших спектаклей, которые только смогла найти. На стены она повесила несколько кусков парчи, хотя Володя, заведовавший реквизитом, возражал против ее «эстетических вывихов». Пока Лида, Маруча и Сима пытались изобрести новые блюда всего лишь из трех ингредиентов, имевшихся в достатке, – капусты, ячменя и сухофруктов, пока Надя, усевшись где-то в углу, поглощала одну книгу нашей библиотеки за другой, Вера попыталась внести шарм в наше тесное сосуществование. На стены были повешены прекрасные старомодные ярко-красные парчовые портьеры из ибсеновского «Росмерсхольма». Сняв бело-кисейные кухаркины занавесочки, Вера и Гриша соорудили над окном причудливый балдахин. Она также вытащила старое простецкое окно из «Гибели “Надежды”», которое хранилось у нас как реликвия [Илл. 6б]. В свое время из-за недостатка места мы не смогли использовать обычный задник, и Паша нарисовал подробный голландский пейзаж прямо на оконном стекле. Вот это самое окно Вера и повесила на стену. Задрапированное простой бумагой, оно выглядело как ценная фреска. И для всех нас это было полно смысла. Как последний штрих посередине стола Вера и Гриша установили два остроголовых бутафорских шлема с толстыми восковыми свечами наверху. И невзрачная холодная кухня превратилась в уютное сценическое пространство. Володя оглянулся, крякнул и, повернувшись ко мне, сказал преувеличено серьезно:

– Я подаю жалобу от лица правления Студии. Вера нарушила основополагающее правило: нельзя использовать реквизит из идущего репертуара без особого на то разрешения. Как только вернется Борис, предлагаю созвать срочное заседание правления.

Борис, Володя и я были членами правления.

Лида тоже шутя возразила:

– В таком случае тебе не стоит становиться соучастником правонарушения Веры, питаешь в помещении, украшенном «реквизитом из идущего репертуара». Ты также не должен есть на кухне больницы, да и в любом другом помещении больницы, потому что это против больничных правил, а я тут главный начальник. Так что бери свою тарелку супа и иди есть на улицу. Хотя, если подумать, я не уверена, что могу дать тебе даже суп, потому что правила гласят, что продукты больницы не раздаются частным лицам.

– Ну-ну, товарищ Володя, на чем теперь будешь настаивать? На правилах или на тарелке супа? – спросил Гриша.

– На двух тарелках супа, – засмеялся Володя.

Некоторое время ничего не было слышно, кроме звона ложек и вздохов удовлетворения¹⁷⁰.

– Робеспьер, у тебя есть еще сигареты? – не отрываясь от чтения, Надежда протянула руку к Вальке. Открытая книга лежала рядом с ее пустой тарелкой.

– Извини, Шарлотта Корде, – нет ни одной, – ответил Валька.

– У кого есть?

Выяснилось, что у всех было в обрез. У меня – всего две пачки дешевого табака для трубки, у Лиды – около пятидесяти сигарет, у всех остальных, может быть, еще пятьдесят. Мы все были заядлые курильщики, и за последние два дня выкурили

больше, чем за полжизни. Без сигарет, взаперти и в тесноте, да еще при всех эмоциональных потрясениях, которые обрушились на нас, мы скоро лишились бы душевного равновесия и не смогли бы выносить ни общества друг друга, ни того, что надвигалось на нас.

Все уже закончили есть, но никто не решался закурить. Каждый поглядывал на других. Зашевелилось чувство собственности и гнусного накопительства. Надежде пришлось просить сигаретку первой. В нормальной жизни мы бы откликнулись, не задумываясь. Даже на войне мы делились последними крохами табака. Но сейчас: «Если я дам ей свой табак, то что я буду делать, когда не смогу уснуть ночью? Что буду делать, если придется оставаться здесь еще две недели? Магазины теперь в руках красных, где же можно будет достать табак, когда все это кончится?» Мы слышали, что большинство магазинов и складов были разграблены или реквизированы. «Еды тоже не хватает, хотя тут я не против делиться. Но оказаться без этой неуловимой пустоты, без струйки дыма я сейчас не могу». Эти мысли читались в каждой руке, остановившейся на полпути к пачке, в каждом взгляде на Надежду.

– Ну, так может кто-нибудь дать мне сигаретку? – спросила она снова.

– Да, конечно, Надя, – ответила Лида, но голос ее был глух. Она курила так много, что обычно носила с собой серебряную пепельницу, держа ее в одной руке, а сигарету – в другой. Она дала пять сигарет.

– Вот все, что могу, Надя. Мне где-то надо еще найти. Не думаю, что смогу бросить курить прямо сейчас.

– Мы должны найти их, иначе мы будем болтать без умолку и сойдем с ума, – возвала Надежда. – Говорю не про себя, а про всех. Спасибо, Лида.

Она кивнула, прикурила и снова уткнулась в книгу. Все тоже закурили и вздохнули с облегчением. [Илл. 70–72.]

В наступившие дни лишений с перебоями в скудных поставках чувство собственности обострилось до крайности. Навещая родственников или друзей, люди брали с собой собственный сахарин и чай, иногда хлеб. Как ни странно, это чувство проявлялось куда чаще в таких мелочах, как сигареты, сахарин, зажигалки, пуговицы для воротничков, карандаши и в прочих пустяках, нежели в заботе о состояниях, домах и усадьбах. Последние просто отобрали, и люди легко позабыли о них. Но просьба одолжить сковородку стала почти невозможной. А если ее брали без спроса, то шум и гвалт были такими, как если б в былые времена украли невероятные драгоценности. Люди пришивали к одежде дополнительные карманы и тайно хранили в них все, что могли назвать своей собственностью, все, что хотели постоянно чувствовать рядом и охранять. Впервые мы столкнулись со всем этим, когда обнаружили нехватку сигарет.

Валька предложил выход:

– Я пойду во Дворец губернатора и попробую поискать там. Уверен, что товарищи дадут нам сигарет или хотя бы табаку.

Я пошел с Валькой. Мне хотелось еще раз увидеть центр коммунистов изнутри. Хотелось увидеть тех, кто управляет восстанием. Я знал, что все, кто на улице, это не те, кто действительно у власти, не те, кто рулит боями.

Было шесть вечера. Небо прояснилось, и лучи заходящего солнца словно красным кумачом покрыли окна и купола, только более ярким и радостным, чем

настоящий кумач. На площади осталось лишь две полевые пушки. Рядом у костра сидела группка артиллеристов. Не считая охранников и спешащих связных, улица была пуста. Около главной двери Дворца губернатора я посмотрел направо и увидел знакомую Тверскую – пустую и прямую, как линейка. Я никогда не видел ее такой пустой. Казалось, смотришь на модель города без фигурок и теней или на рисунок карандашом, безмолвный и пустой.

В двух кварталах отсюда из-за угла появились три фигуры. Они неуверенно шли к нам прямо посередине улицы. Один был в черно-белом, другой – в золотой парче, третий тоже в парче, но фиолетовой. В скрещенных на груди руках тех, кто был в парче, сверкало по серебряному кресту. Фигура в черном несла черный ковчег, покрытый белым полотенцем. Это были три священника: православный, католический и раввин – при всех регалиях их конфессий. Они шли отрешенные, полные страха, чтобы вступить за свои храмы перед Центральным комитетом. Они уже ходили к белым. Не знаю, какой ответ они получили там, но, упорно пробираясь к площади перед Дворцом губернатора, они прошли через все зоны боев, ежеминутно рискуя получить шальную пулю. Вероятно, они шли сюда целый день.

Когда они приблизились, я увидел, что православный священник был грузный пожилой человек с длинными седыми волосами с пробором посередине. Лицо его осунулось; брови, веки, морщины, прямой острый нос, линия рта, маленькая бородка клинышком – все словно устремилось вниз, к земле. Он был бледен как мел и, семена, с трудом передвигал ногами. Католический священник – тоже грузный мужчина – был моложе и выше, он, казалось, вел эту троицу. Его крупная голова опиралась на тощую шею; бритое лицо, одутловатое, с множеством мясистых неровностей, напоминало лицо римского императора. Из-под фиолетовой мантии виднелось чистейшее белье. Поразительней всех был раввин, одетый в черное, с талитом¹⁷¹ на плечах и в черной шляпе. Напряженная осанка и склоненная вперед голова выдавали волнение, даже большее, чем у двух других. В то время как оба священника цеплялись за свои кресты напряженными пальцами, раввин словно летел вслед за увлекавшей его Торой, заключенной в старинную маленькую коробочку¹⁷². Разглядеть лицо я не мог, но его длинная темная ниспадающая борода все время была в движении, будто он непрестанно говорил или будто дуновения ветра шевелили ее.

Они вошли прямо в дверь Дворца губернатора. Охранник, говоривший с Валькой, замер, широко открыв рот, и пропустил их, словно то были призраки. Вход посторонним был запрещен, но охранник оказался совершенно ошеломлен, и когда он пришел в себя и забормотал бессмысленно: «Кто такие? Подождите, вы...», священники были уже внутри. За ними проскользнули и мы с Валькой, охранник последовал за нами, и все вместе мы оказались в желтом мраморном зале, из которого две широкие, грациозно изогнутые лестницы вели в верхний этаж. И зал, и лестницы, и перила, и балкон наверху – все было заполнено людьми. Они сидели, стояли, лежали, спали, говорили, курили. Священники, сбившись вместе в центре зала, смотрели на загаженные, в пятнах грязи красные ковровые дорожки лестницы так, как если бы они стояли перед вратами ада. Постепенно шум начал спадать, и в полной тишине все глаза повернулись на них. Два мира стояли лицом к лицу. Из-за письменного стола в углу зала встал лысый мужчина. Он был чисто выбрит, китель расстегнут, за каждым ухом по карандашу.

– Что вам нужно, товарищи? – спросил он священников.

Католический священник объяснил. Его голос не дрожал, но сам он был на грани срыва. Они представляют все церкви Москвы. Они должны защитить дома Божии от разрушительных действий дьявола, вселившегося в души людей. Некоторые церкви стали убежищем для женщин и детей. Бог послал это братоубийство как наказание человечеству, но невинные не должны пострадать. Алтари и купола не должны быть осквернены кровью. Оружью не место в церквях.

– А что белые? – быстро спросил человек с двумя карандашами.

Православный священник ответил взволнованно, тряся крестом почти перед самым его носом:

– Они обещали, они обещали, что уйдут. Они все еще люди. Они верят в Бога и в кару небесную.

– Знаю, товарищ. Я все это знаю, но сейчас мы штурмуем церковь Николая Чудотворца¹⁷³. И на колокольне там два белых пулемета. Можете пойти и попросить их снять пулеметы?

– Как насчет Спасских ворот? – послышался голос с лестницы.

Посыпались другие голоса, называя множество разных церквей. Солдаты вступились и придвинулись поближе. Священники съежились. Лысый мужчина печально посмотрел на них.

– Я доложу о вас в ЦК, товарищи. Ждите здесь.

Он повернулся и пошел вверх по лестнице.

Из-за письменного стола в углу раздался резкий хриплый голос:

– Да вышвырнуть их! Вон! За бороды – и вон отсюда!

Невысокий человек протиснулся сквозь толпу и почти вприпрыжку засеменял к служителям культа. Тряся кулаками над головой, он прокричал истерически:

– Прочь, прочь этих лицемеров! Не слушайте их, не слушайте этих хитрых лис, этих вампиров, которые плачутся вам и всю душу переворачивают. – Он танцевал вокруг троих священников, как собака, лишь выжидающая момента, чтобы укусить. Он говорил быстро, захлебываясь словами и ненавистью. Она была столь сильна, что вряд ли могла накопиться в человеке за одну его жизнь. Ненависть эта, должно быть, росла и копилась поколениями, словно страшное богатство. Человек был одет в солдатские сапоги и штаны, а свитер и пальто были штатскими. Казалось, он не стригся несколько месяцев, густая рыжеватая борода и усы местами были серыми, целая прядь на виске – седой. Он побагровел от волнения. Острые черты его напряженного лица ходили ходуном. Болезненный пот поблескивал в лучах автомобильных фар, установленных в зале.

– Вы пришли сюда, чтобы поговорить об убийствах, вы, падальщики? Вы – те, кто чуть не убили меня.

Он поднялся на цыпочки и ударил себя в грудь кулаком. Не останавливаясь ни на мгновение, ловя воздух после каждого слова, он продолжал свои горестные стенания:

– И я уже был убит, я был убит! Один раз я почти умер. Я был приговорен к смерти, потому что сам не хотел убивать. Девятнадцать дней я ждал, когда придет конец. И каждый из этих девятнадцати дней один из вашей породы приходил и оплакивал меня. Они заполнили мои уши словами о смерти, когда я хотел жить,

жить и жить! Один из ваших все утверждал, что петли вокруг шеи бояться не нужно. Но я боялся. Я чуть не выплакал глаза от страха. Но он твердил о славе Царства Небесного, о верности закону.

Человек согнулся пополам, как от боли в животе, но сразу же выпрямился и продолжил, еще более горько:

– Я не мог ходить. И один из таких, как вы, вел меня из камеры на виселицу. Я был уже мертв. Но меня тащили к петле, а он все продолжал говорить мне о милости небесной. Они накинули мне на шею петлю, и тогда он протянул мне для моего последнего взгляда... да, для моего последнего взгляда на земле, когда я думал, что умираю уже в миллионный раз, он принес мне – уже мертвому – вот это, вот это... – он выбросил руку в сторону троих стоящих, и его маленький кулак словно заморозил их.

– И после этого – слушайте, слушайте, вы все, – они сказали, что смертный приговор заменен на пожизненное лишение свободы. И снова, о-о, снова, – человек ударил кулаками по коленям, – эта толстая собака – такая как вы! – рассказывала мне о милости Небес, а они потащили меня вниз с виселицы – такого же мертвого, как и раньше. Он знал, знал все время, что меня не повесят, и он не сказал мне... Ни разу, ни разу... – Он страшно выматерился и плюнул в троих молчащих.

– Брось это, – крикнул он раввину, – брось это! Видеть это не могу, – и он потянулся к Торе в руках раввина, который отдернул ее от двух бьющихся рук и быстро сунул под пальто и талит.

– Еврей? – раввин заговорил впервые, голос его был глубоким и полным силы. – Еврей? – повторил он.

– Человек, человек, человек! – маленький еврей пытался перекричать его.

– Бог Авраама и Исаака, ты, чье имя не должно произноситься! Ты, сын Израиля! Ты, кто отвернул свое лицо от Яхве! – прогремел раввин и, простирая вперед руки с Торой, стал наступать на маленького человека с такой истовостью, что даже этот полупомешанный человек отступил перед ним на несколько шагов. Раввин чеканил речитатив молитвы, произносимой на иврите, так, что его мощный голос покрывал зароптавшую толпу. Маленький человек без сил упал на руки ближайших солдат, и раввин навис над ним, безжалостно обрушивая слова молитвенного иврита. Истовость его веры словно придала новые силы двум другим священникам. Подняв кресты, они громко вознесли свои молитвы на латыни и древнеславянском. Три языка, все мертвые, три мелодии – и одна безнадежная вера. Толпа ревела вокруг, но не приближалась, как будто боясь двух крестов и маленькой пергаментной коробочки¹⁷⁴.

В этот момент, тихо прокладывая путь среди солдат, вниз по ступенькам медленно сошел высокий мужчина. Чуть поодаль за ним следовал лысый со своими двумя карандашами. В середине лестницы мужчина остановился и поднял руку. Он открыл рот и, казалось, сказал что-то, но из-за гула ничего не было слышно. Лысый закричал:

– Тихо, товарищи! Тишина, пожалуйста! Будет говорить товарищ Муралов. Тишина, товарищи!

Голоса медленно затихли. Священники остановили пение, и внезапная тишина, нарушаемая лишь приглушенными голосами в остальной части здания, подчинила себе всех, как новая неведомая сила. В ту минуту я, как и все, не смог бы произнести и слова.

Высокий мужчина с трудом прошептал:

– Спасибо, товарищи.

Его надтреснутый голос страшно сипел. Уже в течение трех дней Комитет работал без сна и отдыха. Это был Муралов, первый красный комендант Москвы [Илл. 68]¹⁷⁵. Он подошел к трем священникам.

– Товарищи, – прошептал он, – идите туда, откуда пришли, и скажите везде, что коммунисты не звери, что мы не допускаем ненужного кровопролития.

Он говорил медленно, трудясь над каждым словом, они звучали как шорох листьев, падающих друг на друга тихим осенним днем в лесу.

– Но скажите им, что мы должны повременить с гуманизмом любой ценой.

«Ура!» из сотен солдатских глоток ударило в потолок и страшно захлопотало.

Муралов поднял руку и болезненно, но терпеливо стал оглядываться вокруг. Шум затих снова, и он снова начал цедить слово за словом напряженным шепотом:

– Мы не верим в вашего Бога, но мы пытаемся достичь того, за что Богу вашему не будет стыдно. Ваш Бог не побоялся умереть, и мы не побоимся. Но вашему Богу повезло, ему не пришлось никого убивать. Он предпочел умереть сам. Мы же должны убивать, потому что мы не можем все умереть. Нас миллионы, миллионы. Уходите отсюда и скажите каждому из белых, что чем раньше они сложат оружие, тем быстрее мы забудем все и начнем жизнь заново. Это все, что я хочу сказать. Товарищи, отпустите священников. Пусть идут.

Не говоря больше ни слова, он развернулся и медленно пошел вверх по лестнице. Некоторое время три священника стояли, озираясь и как будто к чему-то принимаясь, потом один за другим пошли прочь. В мрачном молчании толпа пропустила их. Валька и я вышли вслед за ними на улицу, мы видели, как они уходили в темноту, все еще тревожно оборачиваясь. [Илл. 67.]

Мы ждали, пока они совсем не исчезли, затем побежали в Студию – нам не терпелось рассказать остальным, что видели и слышали¹⁷⁶.

У входа в Студию стоял человек, по платью рабочий. На рукаве – красная повязка, в руках – ружье. Возбужденным голосом Валька что-то громко говорил, почти в восторге от слов и личности Муралова. Я взглянул на человека у двери и почти замер. Это был Алек. Изможденный, грязный, он пронзил меня сияющим лихорадочным взглядом. Я прикусил язык, чтобы не называть его по имени. Вместо этого я покачал головой и скосил глаза на Вальку. Алек понял. Он продолжал стоять молча, неподвижно. Я пришел в себя и сказал Вальке:

– Валька, мы же забыли сигареты.

– О, черт, да. Ну, давай вернемся.

– Пойди ты, Валька, я едва стою на ногах. Ты и один справишься.

– Хорошо, я вернусь через минуту. – Он развернулся на каблуках и, напевая «Интернационал», побежал ко Дворцу губернатора.

Я подошел к Алеку:

– Алек, друг, что ты здесь делаешь?

– Я хочу поговорить с тобой. В безопасном месте.

– Обойди весь квартал. Там маленькая деревянная дверь. Я впущу тебя.

Он поднял винтовку и быстрым, широким шагом ушел. [Илл. 73, 74.]

<...>¹⁷⁷.

Глава XXVIII

Новый комиссар

– Где ты был? – резко спросил Валька, когда я вернулся в Студию¹⁷⁸.

– Теперь-то какая разница? – нашелся я.

– Где ты был? – спросил он снова, почти крича на меня.

Я взглянул на него пристальнее. Казалось, он стал выше и стройнее. Его староватое с мелкими чертами лицо было полно решимости, губы застыли в вызывающей усмешке. Руки он держал в карманах, но я видел, что кулаки его сжаты. Смотрел он на меня исподлобья.

– Не будь дураком, – сказал я. – И не кричи на меня, как истеричный полицейский.

– Ты обманул меня, ты обманул меня! Мы договорились оставаться в Студии. А ты куда-то исчез. Ты не имел права!

– Заткнись!

– И не подумаяю. Как все белые, ты – лжец и обманщик. Ты ушел тайком.

– Ну, будь как все красные, пойди и донеси на меня. Давай, давай. Если хочешь, я скажу, где я был. Я ездил в Тверь и пытался привести сюда юнкеров, вот и все. Иди и донеси.

– Ты привел кого-нибудь? – спросил он угрожающе, сжавшись от волнения.

– Нет. Ваши люди и так поубивали многих из них.

– А ты хотел, чтоб убили еще больше. Так? Какое право ты имел?

– Имел. Не раздражай меня сейчас, Валька, я не знаю, что могу сделать...

– Стыдно, тебе должно быть стыдно за...

– Заткнись, ради бога, заткнись – тебе никогда не понять.

– Я никогда не прощу тебе...

– Можно подумать, я прощу об этом...

– Да не в этом дело, не в этом... – вдруг жалобно сказал Валька. – Почему ты обманул меня?

– Да никого я не обманывал.

– Мы оба обещали не предавать Студию.

– Я и не предавал. В Студии я ничего не затевал. И теперь вернулся сюда...

– Надолго?

– Да кто, черт возьми, ты такой, чтоб допрашивать меня?!

– Я революционный комиссар Студии, – сказал Валька просто. – Теперь в мои обязанности входит следить за происходящим здесь. Следить, как Студия служит пролетариату и обеспечивает народ тем, что ему необходимо. И чтоб никаких ножей в спину.

Сердце мое ухнуло. Я почувствовал себя как в ту ночь, когда шел по Тверской во время первых часов перестрелок, – одиноким и брошенным, меж двух огней. Я был в Студии, которую создавал вместе с людьми, дорогими моему сердцу, где я знал каждый гвоздь, каждый предмет мебели, каждую книгу, любую декорацию и реквизит. Но теперь я чувствовал, что все это не мое, все оказалось в руках тех, кому я не хотел сдаваться. Под контролем тех, кого я ненавидел. Правильно то было или нет, но я ненавидел их. Они были силой. Они стали боссами. Они начали диктовать, контролировать, вести следствие, приказывать.

Хуже всего было то, что эта ненавистная власть оказалась в руках человека, которого я знал и любил. Что ж, отныне мне и его ненавидеть? А он что сделает? Он мог донести на меня. Если я выкажу хоть малость дружелюбия, он может увидеть в этом трусость или малодушие. И все же это был тот человек, с которым до сих пор меня связывали самые теплые чувства.

Какое-то время мы с Валькой смотрели в глаза друг друга. Наконец я сказал:

– Ну, я полагаю, ты знаешь, что будешь делать дальше. А я, Валька, буду здесь, в Студии, пока не обрету себя где-либо еще.

Он вынул руки из карманов, сцепил пальцы и начал щелкать ими.

– Если б ты знал, как мне тяжело – и все это из-за тебя...

– Вздор, Валька, тут ничего не изменишь. Если бы только ты и твоя партия могли хоть иногда ставить себя на место другого.

– Мы всегда это делаем.

– Да, но вы выбираете того, кого хотите понять, а не пытаетесь понять того, кто перед вами.

Валька положил руку мне на плечо.

– Так случилось, что передо мной оказался ты. И я хочу, чтобы ты знал – если бы ты не был необходимой частью Студии, если бы ты не был в первую очередь мастером своего дела, специалистом, которые нам так нужны сейчас, я бы говорил с тобой по-другому.

– Вот-вот, Валька. Вот именно это я и хотел сказать. Именно поэтому я ненавижу вашу братию. Я ненавижу не тебя лично – я ненавижу твой способ мышления. Вы нуждаетесь во мне, и поэтому вы заставите меня работать на вас. Вы готовы брать из моих рук все, что вам нужно, но хотите постоянно следить и шпионить за мной. Ваш противник господствовал, потому что люди должны были продавать себя по цене куска хлеба с маслом. А вы будете командовать, управлять и контролировать, покупая каждого по цене страха, страха потери его жизни, единственной жизни.

– Не волнуйся, это ненадолго... Наши люди быстро научатся.

– Это неважно, Валька. Дело в принципе. Вы верите, что результат оправдывает средства, а я – нет. Я останусь здесь и буду работать, не думая о том, на кого работаю, – только потому, что я делал это дело прежде, чем ты стал комиссаром. Я буду работать ради самого дела. Может быть, я действительно совершил ошибку, не сказав тебе пару дней назад, куда и зачем еду. Но здесь, в Студии, я только и делал, что каждый вечер старался дать людям – самым разным людям – немножко счастья. Я делал это и только это. И я продолжу делать то же, что и раньше. Можешь следить за мной, если хочешь. И давай об этом больше не говорить.

Я повернулся и пошел вверх по лестнице. В актерском фойе всюду шла репетиция. Я сел в углу и стал молча наблюдать. За мной пришел и Валька. Надежда Бромлей репетировала написанную ею пьесу. Рядом с ней сидел Борис. Это была символистская драма, разворачивавшая конфликт между любовью и гражданским долгом¹⁷⁹. Лида играла роль старой крестьянки. Она репетировала сцену с Верой, игравшей королеву, которая скрывала свой сан, чтобы расспросить подданных. Сцена развивалась постепенно, от реплики к реплике конфликт становился острее. Королева, считавшая себя справедливым и добрым монархом, обнаруживала, что подданные думают совсем иначе. Она сталкивалась с жалобами старухи,

с доказательствами людских страданий. Королева пытается защититься, оправдаться, но в разгар спора выдает себя. И старуха понимает, кто перед ней.

Сцена не клеилась. Вера и Лида пробовали несколько раз. Но переход от королевы таящейся к королеве царствующей не получался. Надежда стала заново анализировать сцену. Она изменила несколько строк, вычеркнула некоторые из них. Борис просмотрел рукопись и почесал затылок.

– Надя, тут что-то не так, – сказал он наконец.

Валька шагнул в центр комнаты и, заикаясь от волнения, обратился к Борису:

– Я знаю, что не так. Я знаю, Борис. Я сейчас объясню. Тут слишком много слов, слишком много объяснений. Поэтому-то сцена и вялая. Сейчас это просто разговор двух персонажей. А должна быть борьба двух сил...

– Но они не «силы», – прервала его Надежда. – Они два живых человека.

– Подожди, подожди, Надя. Живые люди на сцене больше не нужны.

– Что-о-о? – медленно протянула Лида.

– Именно то, что я сказал, – не нужно больше людей. Неужели вы думаете, что сможете переиграть людские проявления, которые мы видели за последние тринадцать дней? Неужели вы думаете, что сможете заинтересовать зрителя логикой диалога или мыслями отдельного человека, его индивидуальными умозаключениями, его личными взглядами? Нет, Надежда, довольно этого! Необходимо выявить общую классовую позицию. А потом другую, противоположную. И надо прояснить зрителю, на какой стороне он должен быть. Драматург и актеры должны вести аудиторию к цели. Вы должны использовать один аргумент за другим, не отвлекаясь на личные или индивидуальные чувства. Вы должны вести их с абсолютной уверенностью, что выбранная вами цель – единственно правильная. Ваши слова должны кричать, как огромные плакаты, сотни плакатов, каждый из которых доказывает всему свету, что рекламируемые им товары – лучшие, единственные в мире...

– Как можно играть такую чушь? – спросила Лида. – Может быть, я глупая, но я не смогу.

– Придется. Теперь и навсегда – придется. Я знаю это точно. Понимаете, в буржуазном мире театр – это средство стимулировать переваривание ужина. В нашем мире он должен стать легко усваиваемой пищей для ума. Пролетариат пока еще в детском возрасте. И пока он растет, он должен получать пищу для мозга в ясной и понятной форме, то есть в театре. И эта пища должна дать уму подкормку, в которой пролетариат нуждается более всего. Это подкормка из классового сознания, классовых убеждений, классовых задач. Вы меня понимаете? Простая молочная смесь для той половины мира, которой до сегодняшнего дня отказывали в праве думать...

Все смотрели на него в изумлении. Валька громогласно открывал новую эру в нашем деле. Я понимал, о чем он говорит. Давно догадывался. Мы все думали об этом, когда порывали с Московским Художественным театром. И если актеры не решались сразу последовать за Валькой, то только потому, что слова его звучали как команда.

Я встал.

– Валька прав, Надя. Да, Лида, нам придется делать именно так. На самом деле, интуитивно вы это и делали все время существования Студии. Забудьте драму отдельного человека. Зовите на сцену драму лозунгов, драму классовых проблем, брызги бурлеска и всплески гротеска, клоунаду и пародию. Не прикасайтесь к

человеческим чувствам, сейчас они так болят. Они жгут, каждое сердце надорвано ими. Если вы выходите на сцену, чтобы рассказать, как вы себя чувствуете, кого любите, что видите в других, то выглядите глупо. В сравнении с жизнью вы будете как канарейка среди духового оркестра.

Валька подскочил ко мне и потряс меня за рукав:

– Это то, что я имел в виду, именно то. Я знал, что ты поймешь. О, как здорово будет теперь работать... Слушайте его, слушайте, – крикнул он. – Он прав.

Я продолжил:

– Валька, позволь мне закончить... Я рад, что в чем-то мы согласны... Понимаешь, Надя, интимность или нюансы не пройдут перед зрителем, которого мы завтра увидим в театре. Вчера репликой для них становились винтовочный выстрел или труп брата, или стена, пробитая пулями расстрельной команды. А сейчас вы хотите, чтобы они волновались за Машу, Аню или Лизу с их любовными переживаниями?¹⁸⁰ Они хотят знать, что бросает толпу на толпу, что толкает массы вперед, что воспаляет их. Они хотят оправдать свои собственные действия в этой толпе – вчерашние и завтрашние. Они хотят осознать свое место в движении тысяч масс. Понять, что ждет их. Они ждут отображения единого биения тысяч сердец¹⁸¹.

– А еще чего?

Хриплый голос прозвучал от дверей. Все обернулись. На пороге стоял Гриша, бледный, прямой, с побитым и поцарапанным лицом. Рубашка его была порвана, воротник и лацкан пальто висели. Он сделал несколько шагов к нам.

– О Боже! Что с тобой? – воскликнула Лида.

– Не берите в голову, – криво улыбнулся он опухшими губами. По крайней мере двух его сияющих белых зубов не хватало.

Он отер кровь с брови.

– Вы хотите знать, как чувствуют себя массы? А я хочу рассказать вам, как чувствую себя я, как чувствую себя прямо сейчас...

– Гриша, пожалуйста, пожалуйста, – Валька хлопотал вокруг него как наседка. – Скажи, что случилось? Я этого так не оставляю. Бить тебя никто права не имеет.

– Никто и не бил, Валька. – Григорий качался, словно пьяный.

Кто-то принес стакан воды. Он жадно выпил. Мы поддержали его, посадили на стул. Лида выбежала и вернулась с йодом и марлей. Валька держал Гришу за руки и продолжал спрашивать, что же случилось. Тот качал головой, словно пытаясь вытрясти что-то из ушей, и продолжал бессмысленно улыбаться.

– О чем вы спорили? – спросил он упрямо.

– Неважно, Гриша. Что с тобой случилось?

– Со мной? Ничего, я не скажу тебе. Ничего.

Он замолчал, а затем сказал с той же кривой улыбкой:

– Я убил своего брата. Надеюсь, что убил.

Никто не сказал ни слова. Во все глаза мы смотрели на него и ждали. Казалось, он сошел с ума. Гриша начал плакать, прикрывая рот ладонью и размазывая слезы по всему лицу. Он не мог сказать больше ни слова. Рыдания душили его, он начал истерически вздрагивать, словно человек в приступе эпилепсии. Нам пришлось держать его.

– Что он сказал? – спросил меня Володя. – Он, должно быть, с ума сошел.

– Валька, ты знаешь, где Гриша был сегодня?

– Я думаю, утром он ходил домой. Когда я сказал, что белые капитулировали¹⁸², он схватил плащ и побежал. Он так волновался о Фаине.

Услышав имя жены, Гриша вцепился ногтями в подлокотники кресла и, выпрямив ноги, попытался унять судороги. Лицо его было ужасно: бледная кожа, темные волосы, черные и синие пятна, царапины и следы йода. Глаза выкатились, слезы текли непрерывно. Он стиснул зубы.

– Что-то случилось с Фаиной? Расскажи нам, Гриша, пожалуйста. – Вера держала его за плечи, пытаясь получить ответ. [Илл. 75, 76.]

Гриша оттолкнул ее и сделал усилие, чтобы встать. Мы не позволили. Лида, сама готовая разрыдаться, держала его голову и гладила по волосам.

– Пожалуйста, Гриша, пожалуйста, расскажи нам. Что случилось с Фаиной? Может быть, мы сможем помочь. Она дома?

Гриша глубоко вздохнул, отрывисто глотая воздух, и сказал, постанывая и ломая слова пополам:

– Фаина... и мой брат... Я нашел их спящими... в постели... вместе.

Он разразился плачем:

– Надеюсь, я убил его. Надеюсь, что он мертв... мертв...

Лида влила успокоительное ему в рот. Зубы стучали о стакан, он пил с трудом и неохотно.

Через пять минут мы с Валькой уже подбегали к дому Гриши. Мы знали, где он жил – в небольшом отдельном доме во дворе. Мы взбежали по четырем ступенькам и позвонили. Никто не ответил. Мы дернули дверь. Она открылась сама. Первая комната была большая гостиная. Шторы спущены, темно. Слева была спальня, справа – столовая и кухня. Мы знали, что брат Григория, Антон¹⁸³, жил в комнате горничной за кухней.

Я крикнул:

– Фаина!

В ответ раздался женский крик. Хлопнула дверь спальни, и щелкнул замок. Я подошел ближе к двери.

– Фаина, это Валька и я. Где Антон?

– Уходите! Уходите! Пожалуйста! – умолял голос из-за двери.

– Мы уйдем. Только скажи нам, что с Антоном все в порядке. Гриша думает, что убил его.

Вдруг раздался истеричный голос Антона:

– Убирайтесь отсюда! И скажите Грише, что, если он еще хоть раз покажется здесь, я убью его. Я действительно убью его. Убирайтесь сейчас же, идите!

Мы вышли из квартиры во двор. Некоторое время постояли у ворот.

– Пойдем обратно, – сказал я.

– Давай, – кивнул Валька.

Он заговорил лишь через несколько кварталов.

– Гриша все время волновался о Фаине. Он так сильно любил ее. Что же с ним теперь будет? К тому же его родной брат. Родной брат¹⁸⁴.

Мы проходили мимо морга Университета. Очередь пришедших искать родственников среди погибших дважды опоясывала квартал. Могильщики, одетые в черное, двигались мягко и говорили тихими сладкими голосами; они раздавали свои визитки ожидающим мужчинам и женщинам.

У ворот студийного двора мы встретили Павла с двумя ведрами, завернутыми в газету. Он весело подмигнул нам и, улыбнувшись, заговорил дурашливо.

– Как, прогулялись, товарищи?

– Что ты раздобыл, Паша? – Валька серьезно показал на ведра.

Павел продолжил свою буффонаду.

– Красная краска, комиссар, красная краска. Я скупил всю красную краску, что была в городе. Отныне я буду красить все свои декорации в красный... Общее направление, тенденция времени, товарищи. Кстати, комиссар, – он обратился к Вальке, – ты знаешь, что красная краска уже в два раза дороже, чем две недели назад? И мне сказали, что через неделю она будет в четыре раза дороже. «Спрос превышает предложение» – так, что ли, Валька? Черт знает, что это значит? Ну-ну, умный, как я, понимает все без слов. Я обеспечил себя запасами на полгода вперед.

– Паша, надо обеспечить себя красной краской на всю оставшуюся жизнь. Привыкай к этой мысли, – весело воскликнул Валька.

– Мы привыкаем только к тому, чего хотим, Учитель, и не более того, – ответил Паша, подмигнув.

Мы помогли ему затащить ведра вверх по лестнице.

<...>¹⁸⁵.

КОММЕНТАРИИ

Вступительная статья

- 1 Bolesław Ryszard Szrednicki вошел в историю театра под именем Ричард Болеславский (польск. Ryszard Bolesławski; америк. Richard Boleslavsky / Boleslawski). Польская фамилия Szrednicki по-русски транслитерируется как Сржедницкий (так – Сржедницкий – значитесь в документах Тверского кавалерийского училища 1915–1916 гг., где Болеславский проходил курс). В советской театроведческой литературе распространилось ошибочное написание этой фамилии как Стржезницкий (например, см.: *П. М. [П.А. Марков]. Болеславский Ричард // Театральная энциклопедия: В 6 т. / Гл. ред. С.С. Мокульский. М.: Сов. энцикл., 1961–1967. Т. 1. 1961. Стлб. 633; И.С. [Соловьева И.Н.], Сенелик Л. Болеславский // Московский Художественный театр: 100 лет: В 2 т. / Под ред. А.М. Смелянского (глав. ред.), И.Н. Соловьевой, О.В. Егошиной. М.: МХТ, 1998. Т. 2. С. 28). В последнее время стало принято давать не транслитерацию, а транскрипцию фамилии и, поскольку «gz» звучит как «ж», пишут Сжедницкий (так в: Болеславский // Большая российская энциклопедия: В 35 т. / Науч.-ред. совет. Ю.С. Осипов (пред.) [и др.]; Отв. ред. С.Л. Кравец. М.: РОССПЭН, 2005. Т. 3. С. 713).*
- 2 После первой крупной роли – студента Беляева в «Месяце в деревне» И.С. Тургенева (1909) – Болеславский сыграл Левку в «Miserege» С.С. Юшкевича (1910), Лаэрта в «Гамлете» У. Шекспира (1911), художника Тепловского в «Екатерине Ивановне» Л.Н. Андреева (1912), Альсида в «Браке поневоле» Ж.-Б. Мольера (1913), Фабрицио в «Хозяйке гостиницы» К. Гольдони (1914), Барановского в «Осенних скрипках» И.Д. Сургучева (1915). А кроме того – вводы: Татарин и Сатин в «На дне» М. Горького, Блуменшен в «У жизни в лапах» К. Гамсуна.
С 1909 по 1915 г. – именно в этот период укладываются премьеры основных его работ в театре – МХТ поставил 17 новых спектаклей. Болеславский был занят в 14 из них, сыграв 16 ролей, половина из которых или главные, или большие роли. Причем в десяти постановках Болеславский играл премьеру, а в пяти из них оставался единственным исполнителем все время жизни спектакля. Редко кто из актеров МХТ его поколения имел такой репертуарный лист.
- 3 В «Качаловской группе» Болеславский создал редакцию крэговского «Гамлета», которая, по существу, стала новой постановкой (Прага, 1921); в том же 1921 г. работал в различных берлинских театрах; выпустил две программы «Спектакль русского искусства» в Театре Марии Кузнецовой (Париж, 1922); в Лондоне создал ремейк своей на шумевшей бродвейской постановки – мюзикла Р. Фримла, Б. Хукера, У. Поста «Король-бродяга» (1927).
- 4 *Boleslavsky R. Acting: The First Six Lessons. New York: Theatre Arts Books, 1933.* Эта книга стала первым в мире литературным изложением Системы, опередившим даже публикацию «Работы актера над собой» Станиславского (1936 – на английском, 1938 – на русском), и, выдержав огромное количество переизданий, остается востребованной по сей день.
- 5 Из Лабораторного театра Болеславского вышли ведущие педагоги американского театра XX в. – Ли Страсберг, Стелла Адлер, Гарольд Клерман, определившие актерскую школу трех поколений американских актеров – игру по Методу (the Method acting), который составил славу и обеспечил мировой авторитет сегодняшнего американского актерского искусства.
- 6 *Черкасский С.Д. Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг: История. Теория. Практика. СПб.: РГИСИ, 2016. 816 с. 403 фото.* Этой книге предшествовали всего лишь две содержательные статьи о Болеславском – см.: *Литаврина М.Г. Американская игра и «русский метод»: попытка интеграции: (Ричард Болеславский и его нью-йоркский*

- «Лабораторный театр») // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века / Ред.-сост. В.В. Иванов. М.: УРСС, 2000. Вып. 2. С. 374–391; *Иванова М.С.* Болеславский Ричард Валентинович // Русское зарубежье: Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века: Энциклопедический биографический словарь. М.: РОССПЭН, 1997. С. 98–100.
- 7 Термин «система» впервые появился в работе Станиславского «Программа статьи: моя система», написанной в июне 1909 г. (см.: Музей МХАТ. Ф. К.С. № 628. Л. 46–48). Однако и сам Станиславский, и другие авторы в разные годы писали слово «система» по-разному: «*система*», *Система* или просто *система*. В настоящей публикации этот термин пишется, согласно нормам современного языка, так: система Станиславского или Система, при этом в цитатах сохраняется форма написания цитируемого автора.
- 8 Серия лекций Болеславского под общим названием «Творческий театр» (The Creative Theatre), прочитанная им на Бродвее в 1923 г., стала, по оценкам американцев, «словно приходом новой веры, новой религии, которая могла освободить и пробудить американскую культуру» (*Stockton M.K.* Report and Synopsis of Growth of the Laboratory Theatre from June 1, 1920 – June 1, 1928. P. 2 // Weinberg Memorial Library, University of Scranton. J.W. Roberts Collection. Box 2. Number JR-076. Cit. at: *Roberts J.W.* Richard Boleslavsky: His Life and Work in the Theatre. Michigan: UMI Research Press, 1981. P. 108).
- 9 *Смышляев В.С.* Теория обработки сценического зрелища. Ижевск, 1921; Техника обработки сценического зрелища. 2-е изд., испр. и доп. М., 1922.
- 10 *Чехов М.А.* О системе Станиславского // Горн. М., 1919. Кн. 2–3. С. 72–81; *Чехов М.А.* Литературное наследие: В 2 т. / Общ. науч. редакция М.О. Кнебель; Сост. И.И. Аброскина, М.С. Иванова, Н.А. Крымова; Коммент. И.И. Аброскиной и М.С. Ивановой. М.: Искусство, 1995. Т. 2. С. 31–47; *Чехов М.А.* О работе актера над собой // Горн. М., 1919. Кн. 4; *Чехов М.А.* Литературное наследие. Т. 2. С. 47–58.
- 11 В «Двенадцатой ночи» У. Шекспира, ставшей последней постановкой Станиславского в созданной им Студии, Болеславский репетировал и играл Сэра Тоби. Спектакль, в котором «буффонада заглушала лирические ноты и захватывала зрителя яркостью положений и намечающимся гротеском образов» (*Марков П.А.* О театре: В 4 т. М.: Искусство, 1974. Т. 1. С. 382), согласно воспоминаниям Алексея Дикого, «был, по существу, уроком действия (курсив мой. – С.Ч.)» (*Дикий А.Д.* Повесть о театральной юности. М.: Искусство, 1957. С. 290).
- 12 *Boleslavski R.* Way of the Lancer. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1932; *Boleslavski R.* Lances Down: Between the Fires in Moscow. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1932; *Болеславский Р.В.* Путь улана: Воспоминания польского офицера 1916–1918. М.: Центрполиграф, 2006.
- Стоит прокомментировать семантику названий книг Болеславского. Заглавие первой книги «Way of the Lancer» переводится на русский как «Путь улана». Этот дословный перевод абсолютно точен – действительно, именно в полку кавалеристов, уланов (lancers) служил Болеславский. Но стоит вспомнить и широко распространенное в театральной среде слово freelancer, обозначающее «свободного художника», внештатного сотрудника (фрилансера), – учитывая творческий характер деятельности Болеславского и добровольность его записи в Польский уланский полк ради идеи служения Польше, это дает дополнительный объем названию.
- Название второй книги – «Lances Down: Between the Fires in Moscow» – содержит слово lance (кавалерийское копьё, пика всадника), обеспечивающее привязку второй книги к первой.
- 13 *Тверское кавалерийское училище* было открыто в 1866 г. как Тверское юнкерское училище, в 1910 г. преобразовано в Тверское кавалерийское училище. В строевом отношении

училище представляло собой эскадрон со штатным составом в 150 юнкеров. С началом Первой мировой войны училище перешло к практике ускоренных выпусков – курс обучения Болеславского длился год. Ричард Сржедницкий (Болеславский воевал не под театральным псевдонимом, а под своим именем) поступил в Тверское кавалерийское училище в октябре 1915 г. и 1 октября 1916 г. был выпущен корнетом в Польский уланский дивизион. В ноябре 1917 г. училище было расформировано, в его здании открыли 1-е советские Тверские кавалерийские командные курсы. Под разными названиями эта военная школа просуществовала до 1932 г., ныне здесь находится Военная академия воздушно-космической обороны имени Маршала Советского Союза Г.К. Жукова.

- 14 *Бокова В.М.* Предисловие // Болеславский Р.В. Путь улана: Воспоминания польского офицера 1916–1918. С. 7–8. Стоит обратить внимание на неточность добавленного русскими издателями подзаголовка «Воспоминания польского офицера 1916–1918», отсутствующего в американском издании. «Путь улана» охватывает период 1915–1917 гг. – как ясно из второй книги Болеславского «Пики вниз», к лету 1917 г. он уже покинул армию и вернулся к работе в театре.
- 15 *Виноградов Павел Гаврилович* (1854–1925) – историк и правовед, специалист по средневековой истории Англии, профессор Московского и Оксфордского университетов, в 1917 г. посвящен в рыцари Британской империи, с 1918 г. – британский подданный.
- 16 *Дорофеев Константин Константинович* (1874–1920) – полковник, участник Первой мировой войны, с 26 октября 1917 г. начальник штаба Московского военного округа, организатор сбора офицеров в Александровском военном училище. С ноября 1917 г. – в Добровольческой армии и ВСЮР, погиб на Северном Кавказе.
- 17 *Кучин Дмитрий Алексеевич* (1862–1931) – полковник (с 1917 г. – генерал-майор), начальник Тверского кавалерийского училища. После революции служил Советской власти, арестован в 1931 г., данные о расстреле отсутствуют. Поскольку Болеславский учился в Тверском кавалерийском училище, когда Д.А. Кучин был еще полковником, то в книге «Пики вниз», действие которой происходит 1917 г., он по-прежнему называет его Полковником (Colonel).
- 18 Несколько страниц книги посвящено подвигам *Алексея Дурова*, который, по Болеславскому, был капитаном Ахтырского гусарского полка и георгиевским кавалером всех четырех степеней. Болеславский называет его сыном «самого известного клоуна России», неоднократно позволявшего себе вышучивать власти (в качестве примера приводится шутка циркового артиста в адрес оскорбившего его губернатора Одессы П.А. Зеленого – дрессированная свинья отказывалась есть траву, а Дуров комментировал это: «Даже свинья не хочет зеленого»).

В этих воспоминаниях Болеславского есть неточность. Ни у одного из основателей цирковой династии Дуровых – братьев В.А. Дурова (1863–1934, известен как дедушка Дуров) и А.А. Дурова (1864–1916) – сына Алексея не было. Но у В.А. Дурова был сын Евгений Владимирович Дуров (1893–1917), который, по сведениям музея московского Театра «Уголок дедушки Дурова», служил в кавалерии и погиб, как и пишет Болеславский, в последний день октябрьского вооруженного восстания 1917 г. А историю осмеяния губернатора Зеленого, произошедшую в 1891 г., чаще рассказывают про А.А. Дурова (см.: *Дмитриев Ю.А.* Цирк в России. М.: Искусство, 1977. С. 207–220, 301–307).

- 19 *Сушкевич Борис Михайлович* (1887–1946) – актер, режиссер, педагог. Сотрудник МХТ с 1908 г., в Студии – с момента ее основания в 1912 г., был членом ее правления (дирекции) до ухода из МХАТа 2-го в 1932 г. В «Гибели «Надежды»» играл бухгалтера Капса (1913), поставил «Сверчка на печи» Ч. Диккенса (1914), ставшего «Чайкой» Первой студии. С 1933 г. работал в Ленин-

- граде – сначала главным режиссером Театра драмы им. Пушкина, с 1937 г. – Нового театра, преподавал в Ленинградском театральном институте с 1933 г., с 1936 г. был его директором.
- 20 *Готовцев Владимир Васильевич* (1885–1976) – актер, педагог. После окончания Московского университета учился на Курсах драмы Адашева. В 1908 г. поступил в МХТ, играл Алешу в «Братьях Карамазовых» (1910). В Первой студии – с момента ее основания, и, по мнению Михаила Чехова, был, наравне с Б.М. Сушкевичем, «истинным создателем студии как молодого театра, как учреждения» (Чехов М.А. Путь актера // Чехов М.А. Литературное наследие. Т. 1. С. 60). Был помощником режиссера в «Гибели “Надежды”» и в других спектаклях, поставленных Болеславским; играл Прокопия в «Каликах перехожих» (1914) и Грабеца в «Балладине» (1920), а после отъезда Болеславского к Готовцеву перешла его роль сэра Тоби в «Двенадцатой ночи». Член совета Студии и правления МХАТа 2-го.
- 21 *Узунов Павел Григорьевич* – театральный художник, актер. В Первой студии оформлял «Гибель “Надежды”» (1913), «Сверчка на печи» (1914, в сотрудничестве с М.В. Либакковым) и др. В США работал под именем Пол Ровер (Paul Rover), в 1925–1928 гг. сотрудничал с Лабораторным театром Болеславского («Алая буква», 1926, и др.).
- 22 *Либков Михаил Владимирович* (1889–1953) – актер, театральный художник. Учился в Витебске, где входил в круг молодых художников, включавший М. Шагала, О. Цадкина, И. Мазеля. С 1913 по 1929 гг. работал художником-декоратором и актером в Первой студии и МХАТе 2-м. Оформлял (часто в сотрудничестве с И.Я. Гремиславским, П.Г. Узуновым) многие студийные спектакли, среди них – «Гибель “Надежды”» и «Сверчок на печи», а позже – этапные спектакли М.А. Чехова – «Гамлет» Шекспира (1924) и «Петербург» А. Белого (1925).
- 23 *Хмара Григорий Михайлович* (1882–1970) – актер. В МХТ с 1910 г., в Студии – со дня основания: Герд в «Гибели “Надежды”», Пирибингл в «Сверчке на печи», Шольц в «Празднике мира», О’Нейл в «Потопе». Начал сниматься в кино в 1915 г. («Сверчок на печи», «Мысль» по А.Н. Андрееву, 1916), до своего отъезда снялся в двадцати фильмах. Играл в «Качаловской группе», окончательно покинул Россию в 1923 г. и сделал блистательную карьеру в немом кино. В фильмах Роберта Вине сыграл Раскольникова («Раскольников», 1923) и Христа («Иисус Назаретянин, Царь Иудейский», 1923). Играл и ставил в русских театрах Парижа.
- 24 *Соловьева Вера Васильевна* (1892–1986) – актриса и педагог. Поступила в школу МХТ в 1907 г., с 1910 г. играла в МХТ, но ее основная деятельность проходила в Первой студии и во МХАТе 2-м. В «Гибели “Надежды”» сыграла Ио, в «Сверчке на печи» – слепую Бертю, в «Гамлете» – Королеву. В 1930 г. вслед за мужем Андреем Жилинским переехала в Литву, а затем в 1935 г. – в Америку, где много преподавала и долгие годы руководила Актерской студией Веры Соловьевой.
- 25 *Дейкун Лидия Ивановна* (1889–1980) – актриса, режиссер, педагог. Окончила Курсы драмы Адашева в 1910 г., с того же года в МХТ. В Первой студии с 1913 г., в «Гибели “Надежды”» сыграла вдову Книртье, роль, начавшую важную для актрисы тему материнства; в течение последующих двадцати лет Дейкун сыграла Книртье более 600 раз. Кроме того, играла мать в «Балладине», в сезон 1918/1919 г. вместе с Н.Н. Бромлей поставила «Дочь Иурио» Г. Д’Аннунцио. Во МХАТе 2-м с 1924 г. до его закрытия в 1936 г. Впоследствии много занималась педагогикой (профессор ГИТИСа, Театрального училища им. М.С. Щепкина и др.).
- 26 *Попова Анна Игнатьевна* (1886 или 1889 – 1959) – актриса. Училась на Курсах драмы Адашева. В МХТ и в Первой студии с 1908 по 1924 гг., далее во МХАТе 2-м.
- 27 *Успенская Мария Алексеевна* (1887–1949) – актриса, педагог. В труппе МХТ и в Первой студии с 1911 по 1924 гг. Играла девочку-няньку Тилли в «Сверчке на печи» (1914), эльфа Хохлика в «Балладине» (1920). После американских гастролей МХТ осталась

- в Нью-Йорке, в Лабораторном театре Болеславского вела актерские классы. В 1930-х и 1940-х гг. преподавала в собственной школе. Играла на Бродвее, много снималась в Голливуде, дважды была номинирована на премию «Оскар». В Студии ее звали Маручей – так, по воспоминаниям С.В. Гиацинтовой, «в юности выговаривал имя Маруси знакомый итальянец, за ним и все мы стали ее так звать» (*Гиацинтова С.В. С памятью наедине / Лит. запись Н.Э. Альтман. 2-е изд. М.: Искусство, 1989. С. 175*).
- 28 *Бирман Серафима Германовна* (1890–1976) – актриса, режиссер. В 1908 г. поступила на Курсы драмы Адашева, где застала первые опыты Л.А. Сулержицкого по преподаванию системы Станиславского. Принята в сотрудники МХТ в 1911 г., в Первой студии – со дня ее основания (в «Гибели “Надежды”» остроготесково сыграла г-жу Бос), но продолжала много играть и в МХТ. Как режиссер дебютировала в 1924 г. во МХАТе 2-м («Любовь – книга золотая» А.Н. Толстого), после закрытия этого театра работала в театрах им. МОСПС (1936–1938), им. Ленинского комсомола (1938–1958) и снова в Театре им. Моссовета (с 1958 г.).
- 29 *Бромлей Надежда Николаевна* (во втором браке Сушкевич; 1884–1966) – актриса, режиссер, драматург. Окончила Музыкально-драматическое училище при Филармонии. Принята в МХТ в 1908 г., но играла мало. В Первой студии с 1918 г., поставила здесь вместе с Л.И. Дейкун «Дочь Иурио» Г. Д’Аннунцио, играла русалку Гоплану в «Балладине» Ю. Словацкого (1920). В 1922 г. ее трагифарс «Архангел Михаил» начал репетировать Е.Б. Вахтангов. Играла во МХАТе 2-м, писала фантастические рассказы, где причудливо сочетались фантазмагория (кентавры, пришельцы) и быт. В 1934 г. уехала вслед за Б.М. Сушкевичем в Ленинград, была актрисой и режиссером Театра драмы им. А.С. Пушкина, в 1944–1956 гг. – режиссером Нового театра.
- 30 *Смышляев Валентин Сергеевич* (1891–1936) – актер, режиссер, теоретик театра. Учился в Московском университете, с 1913 г. – сотрудник МХТ, в Первой студии – с 1915 г. Режиссерскую деятельность начал в театрах Пролеткульта («Восстание» Э. Верхарна, 1918; «Мексиканец», 1921), продолжил во МХАТе 2-м («Гамлет» Шекспира, сорежиссеры – В.Н. Татаринов, А.И. Чебан, 1924; «Орестея» Эсхила, 1926; «Взятие Бастилии» Р. Роллана, 1927). Его книга «Теория обработки сценического зрелища» (1921) была одной из первых попыток изложить систему Станиславского, хотя сам создатель Системы выступал резко против этого. После ухода из МХАТ 2-го в 1931 г. руководил театром «Семперанте» и Московским драматическим театром.
- 31 *Жилинский Андрей Матвеевич* (Голяк, в Литве известен как Андриус Олека-Жилинскас; 1893–1948) – актер, режиссер, педагог. В Первой студии с 1913 г., первая большая роль – ввод на Герда в «Гибели “Надежды”» (1919). С 1929 г. работал за пределами России – в Литве (руководил театром в Ковно) и Франции, с 1935 г. – в Америке (преподавал вместе с В.В. Соловьевой). Автор книги «The Joy of Acting» («Радость актерской игры»), изданной только в 1990 г.
- 32 *Шевченко Фаина Васильевна* (1892–1971) – актриса. С 1909 г. – сотрудница МХТ, с 1911 по 1914 гг. одновременно училась в школе МХТ; работала во МХАТе до 1959 г. «Ослепительная по простоте, яркая, внутренне наполненная, с могучим темпераментом и открытым сердцем», – так описал ее П.А. Марков (*Марков П.А. Книга воспоминаний / Общ. ред. О.М. Фельдмана; Сост. З.П. Удальцовой. М.: Искусство, 1983. С. 251*). Событием стала ее роль в «Ведьме» А.П. Чехова в Первой студии (1916). Облик Фаины Шевченко запечатлен в картине Б.М. Кустодиева «Красавица» (1915), многие узнавали ее черты в его же «Купчихе».
- 33 См.: *Смелянский А.М. Михаил Булгаков в Художественном театре. М.: Искусство, 1986. С. 360.*
- 34 *Дневники В.С. Смышляева [1917–1918] // И вновь о Художественном: МХАТ в воспоминаниях и записях: 1901–1920 / Сост. М.Ф. Полканова. М.: Авантитул, 2004. С. 40–119.*

- 35 *Boleslavsky R. Stanislavsky – The Man and His Methods // Theatre Magazine. 1923. No. 37. P. 27, 74, 80.*
- 36 *Ibid. P. 27.*
- 37 *Boleslavsky R. An Artist of the Theatre // Theatre Arts Monthly. 1924. Vol. 8. No. 8. P. 572–573.*
- 38 *Ibid. P. 573. Койранский Александр Арнольдович (1884–1968) – писатель, художник, театральный деятель. В эмиграции с 1919 г. (Франция, Германия), с 1922 г. – в США. Редактор американского издания книги Станиславского «Моя жизнь в искусстве», написавший за Станиславского ряд ее страниц.*
- 39 *Дневники В.С. Смышляева // И вновь о Художественном: МХАТ в воспоминаниях и записях. С. 104.*
- 40 *Там же. С. 106.*
- 41 *Книппер-Чехова О.Л. Письмо М.П. Чеховой от 6 января 1918 г. Цит. по: Чехов М.А. Литературное наследие. Т. 1. С. 286.*
- 42 *Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства: В 2 т. / Ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Индрик, 2011. Т. 2. С. 176, 177.*
- 43 *Захава Б.Е. Вахтангов и его студия. Л.: Academia, 1927. С. 71–72.*
- 44 *Иванов В.В. Комментарии // Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства. Т. 2. С. 177.*
- 45 *Чехов М.А. Путь актера // Чехов М.А. Литературное наследие. Т. 1. С. 60.*
- 46 *О творческой и человеческой конкуренции Вахтангова и Болеславского см.: Черкасский С.Д. Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг: История. Теория. Практика. С. 135–147.*
- 47 *Гастроли актеров МХТ со спектаклем «На дне» М. Горького состоялись в Харькове, Ростове-на-Дону, Екатеринославле после 29 мая 1917 г. Согласно дневнику В.С. Смышляева, 19 июня группа актеров выехала через Тифлис и Батум на Кавказский фронт, где они играли перед солдатами в окрестностях боевых позиций у Трапезунда. Даты выступлений, упомянутые Смышляевым, – с 28 июня по 6 июля, но когда точно группа закончила выступления, из дневника понять невозможно.*
- 48 *Точно установить дату мхатовского собрания, о котором Болеславский рассказывает в главе V, вряд ли возможно; не исключено, что в его описании суммируются детали многих внутритеатральных дискуссий, ведь вопрос об отделении Студии от МХТ поднимался за годы ее существования не раз. Причем во многом это было спровоцировано исходной позицией Станиславского, который в 1912 г., с одной стороны, создавал Студию как лабораторию для экспериментов по Системе, а с другой – нацеливал студийцев на создание нового молодого театра. Первая цель декларировалась широко, вторая была известна Сулержицкому и студийцам. Тем самым «конфликт театра со своей Студией был заложен в самом ее создании», что и определило процесс ее отделения от театра, «длвшийся годами и годами выражавшийся в ряде драматических столкновений и горячих обсуждений внутри Художественного театра» (Радищева О.А. Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных отношений: 1909–1917. М.: АРТ, 1999. С. 148). Так, уже в апреле 1915 г. – еще до ухода Болеславского в армию – при обсуждении будущего Студии в самом театре высказывался весь спектр мнений от необходимости «полного прекращения» работы Студии, которая «вредно отозвалась на деятельности Театра», до возможности ее «расширения» или «полного отделения» (см. запись В.В. Лужского (апрель–май 1915 г.) в кн.: Виноградская И.Н. Жизнь и творчество К.С. Станиславского: Летопись: В 4 т.: 1863–1938. 2-е изд., доп., уточн. и испр. М.: МХТ, 2003. Т. 2. С. 474). Следующий всплеск дискуссий о реорганизации МХТ*

- и отделении Студии произошел в декабре 1917 г., когда Станиславский предложил проект по реорганизации МХТ, включающий частичное отделение Студии от Театра. При этом Станиславский всегда болезненно относился к крепнущей самостоятельности Студии и сам «открыл возможность усматривать в этих отношениях модель отцовства и прежде всего модель отцовства как драмы. Уподобление себя королю Лиру он повторял настойчиво» (Соловьева И.Н. Станиславский // МХАТ Второй: Опыт восстановления биографии / Под ред. И.Н. Соловьевой, А.М. Смелянского, О.В. Егошиной. М: МХТ, 2010. С. 495).
- 49 «Десять дней, которые потрясли мир» – знаменитая книга американского журналиста Джона Рида об Октябрьской революции 1917 г. в России. Первое издание: *Reed J. Ten Days that Shook the World*. New York: Boni and Liveright, 1919.
- 50 Здание *Московской городской думы* было построено в 1892 г. по инициативе городского головы Н.А. Алексеева, двоюродного брата К.С. Станиславского. В 1930-е гг. переоборудовано под Музей В.И. Ленина, в постсоветский период передано в распоряжение Государственного Исторического музея. В 2012 г. здесь открылся Музей Отечественной войны 1812 г.
- 51 *Висковский Антон Иванович* (1861–?) – полковник артиллерии, с 1913 г. – старший адъютант Московского окружного артиллерийского управления.
- 52 *Станиславский К.С.* Моя жизнь в искусстве // Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 1 / Подгот. текста, вступит. ст. и коммент. И.Н. Соловьевой. М.: Искусство. 1988. С. 459.
- 53 Запись И.М. Москвина в Дневнике дежурств членов Товарищества МХТ // Советский театр: Документы и материалы. Л.: Искусство, 1968. С. 117–118. То же: *Виноградская И.Н.* Жизнь и творчество К.С. Станиславского: Летопись. Т. 2. С. 564.
- 54 Там же.
- 55 *Горький М.* В Москве // Горький М. Несвоевременные мысли: Заметки о революции и культуре 1917–1918 гг. М.: Сов. писатель, 1990. С. 226 (впервые опубликовано: Новая жизнь. 1917. № 175. 8 (21) нояб.).
- 56 Цит. по: *Виноградская И.Н.* Жизнь и творчество К.С. Станиславского: Летопись. Т. 2. С. 565.
- 57 Цит. по: Там же.
- 58 Цит. по: Художественный театр: Творческие понедельники и другие документы. 1916–1919 / Ред.-сост. З.П. Удальцова. М.: МХТ, 2006. С. 574–575.
- 59 Запись Вл.И. Немировича-Данченко в Дневнике дежурств членов Товарищества МХТ // Музей МХАТ. № 210. Цит. по: *Виноградская И.Н.* Жизнь и творчество К.С. Станиславского: Летопись. Т. 2. С. 567–568.
- 60 Дневник В.В. Лужского. Цит. по: *Виноградская И.Н.* Жизнь и творчество К.С. Станиславского: Летопись. Т. 2. С. 565.
- 61 См.: Летопись жизни и творчества М.А. Чехова // Чехов М.А. Литературное наследие. Т. 2. С. 462.
- 62 Художественный театр: Творческие понедельники и другие документы. 1916–1919. С. 575.
- 63 Поместный собор Православной российской церкви начал свою работу 15 августа 1917 г. Решение о восстановлении патриаршества в Русской церкви было принято 28 октября 1917 г., когда на улицах Москвы уже начались полномасштабные бои между силами ВРК и КОБ. 30 октября был выработан двухэтапный порядок избрания патриарха. 5 ноября в храме Христа Спасителя перед Владимирской иконой Божьей Матери произошло таинство жеребьевки из трех предварительно отобранных тайным голосованием кандидатур и было оглашено имя нового патриарха – им стал митрополит Тихон. После этого Поместный собор продолжил работу и после ряда перерывов закончил ее 7 (20) сентября 1918 г. – уже совсем в другой стране, чем начинал.

- 64 Большие фрагменты отчета митрополита Платона Собору о его походе в ВРК 2 ноября 1917 г. см.: *Васильева О.Ю.* Сокрушение совести: Из истории церковно-государственных отношений в 1917 году. [Электронный ресурс] URL: <http://www.pravoslavie.ru/973.html>.
- 65 *Болеславский Р.* Путь улана. С. 231; *Boleslavski R.* Way of The Lancer. P. 255.
- 66 См.: Приказ Тверского кавалерийского училища от 1 марта 1916 № 61 // РГВИА. Ф. 725. Оп. 52. Д. 198. Л. 47.
- 67 Музыкально-издательская фирма «А.Б. Гутхейль», созданная еще в середине XIX века, опубликовала большинство произведений С.В. Рахманинова, ряд сочинений М.А. Балакирева, А.С. Аренского, А.Т. Гречанинова, сборники русских народных песен, собрания романсов и сочинения многих других композиторов.
- 68 Московский Художественный театр: 100 лет. Т. 2. С. 203.
- 69 Копия Высочайшего приказа от 1 октября 1916 г. в приказах по ТКУ от 6 октября 1916 г. № 280 // РГВИА. Ф. 725. Оп. 52. Д. 198. Л. 313. Позже Александров-Гутхейль получает звание поручика в том же Чеченском конном полку.
- 70 *Долгоруков Павел Дмитриевич* (1866–1927) – один из лидеров Конституционно-демократической партии, член II Государственной думы. С 1920 г. – в эмиграции, дважды переходил советскую границу – в 1924 г. и 1926 г. (в первый раз арестован и выслан, во второй – арестован и расстрелян).
- 71 *Долгоруков П.Д.* Великая разлука: Воспоминания основателя партии кадетов. 1916–1926. М.: Центрполиграф, 2007. [Электронный ресурс] URL: <http://www.dk1868.ru/history/dolgorukov/dolgorukov2.htm>.
- 72 См.: *Волков С.В.* Офицеры армейской кавалерии: Опыт мартиролога. М.: Русский путь, 2004. С. 38.
- 73 Текст некролога, опубликованного в «Новом слове» (Берлин, 1940. № 42. 13 окт.): «6 окт. с. г. Волею Божией тихо скончался в Берлине поручик Чеченского и Ген. Дроздовского Конных полков Александр Кириллович Александров, о чем сообщают жена и сестра покойного». Фото могилы на сайте проекта «Погост Тегель», <http://pogost-tegel.info/index.php?id=29>.
- 74 *Поиски документов продолжаются.* – Повесть Болеславского дает еще ряд фактов о семье Алека, которые могут помочь точнее установить подробности его жизни после революции. Так, договариваясь с Болеславским о рейде в Тверь, Алек рассказывает, как, вернувшись с фронта, он узнал, что отец умер шесть месяцев назад (т. е. в апреле 1917), а мать, услышав о гибели всех офицеров полка, где служил Алек, сочла убитым и сына. Заказав мессу за упокой его души, она бумажку за бумажкой, предмет за предметом медленно сожгла все вещи из его кабинета. Но все же оставила записку, поразившую Алека своей бесстрашностью: «Алек Гутхейль. На случай, если ты получишь это – Софи и я уехали в Одессу. Мы наверно будем жить у дяди Карла. Молюсь за тебя. Мама» (*Boleslavski R.* Lances Down. P. 215).
- 75 В том же 1932 г., когда меж напряженных съемок в Калифорнии Болеславский пишет «Пики вниз», он публикует статью с красноречивым названием «Pro Domo Sua» (лат., букв.: за свой дом, в защиту себя и своих дел). Здесь, прошедший мясорубку войны и гражданской смуты режиссер-улан формулирует свой главный опыт войны, который, по сути, перекликается со смыслом писем Алека: «Я научился разделять страдания, презирать лжецов, осознал, что и враги, и друзья – просто люди. Я понял, что военная наука на практике недалеко уходит от шекспировской формулировки “поле битвы” и что увлечение войной – это такая же болезнь, как и другие, – лихорадка или бред, расстройство сознания, что политические убеждения к войне никакого отношения не имеют, что единственное, к чему готов человек даже в разгар боины и агонии смерти, – это смех и радости жизни. Что все

- происходящее на войне должно быть понято, прощено и забыто по обе стороны как можно скорее» (*Boleslavsky R. Pro Domo Sua // Wings. March 1932. Vol. 6. No. 3. P. 13–14*).
- 76 *Полканова М.Ф.* Вступление // И вновь о Художественном: МХАТ в воспоминаниях и записях: 1901–1920. С. 20. П.А. Марков был руководителем дипломной работы М.Ф. Полкановой «Творчество В.С. Смышляева во МХАТе, Первой студии и МХАТе Втором» (1975).
- 77 Наст. публ. С. 165.
- 78 *И. С. [Соловьева И.Н.]*, *Сенелик Л.* Болеславский // Московский Художественный театр: 100 лет. Т. 2. С. 28. Документально эта версия причины отъезда Болеславского из России не подтверждена.
- 79 Наст. публ. С. 166.
- 80 Наст. публ. С. 167.
- 81 К.С. Станиславский – Вл.И. Немировичу-Данченко. 7 октября 1922 г. // Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 9: Письма. 1918–1938 / Сост. И.Н. Виноградская, Е.А. Кеслер; коммент. И.Н. Виноградская, З.П. Удальцова; ред. И.Н. Виноградская; вступит. статья А.М. Смеянского. М.: Искусство, 1999. С. 59.
- 82 См.: *Черкасский С.Д.* Валентин Смышляев – актер, режиссер, педагог. СПб.: СПбГАТИ, 2004. С. 11–21.
- 83 *Schiller L.* Gdy Boleslawski przyjechal do Warszawy // *Scena Polska*. 1937. № 14. S. 88–89. Перевод с англ. по: *Roberts J.W.* Richard Boleslavsky... P. 94.
- 84 См.: *Маркович М.* Смышляев и Рейнгардт: Театральные параллели // Зрелища. 1923. № 33. С. 6; *Арватов Б.И.* Театр как производство // О театре. Тверь, 1922. С. 120–121.
- 85 Публикации Евы Униевской подробно воссоздают варшавские спектакли Болеславского 1920–1921 гг., ею же сделан перевод англоязычных статей Болеславского на польский. *Uniejewska E.* Boleslawski i Molierowski jarmark wesołości // *Aspiracje*. 2014. № 1. S. 48–53; *Uniejewska E.* “Trzy urojone chwile, wysnute z głowy poety” // *Aspiracje*. 2014. № 3. S. 26–31; *Boleslawski R.* Lekcje aktorstwa. Teksty z lat 1923–1933. Warszawa: Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, 2015.
- 86 Наст. публ. С. 167.
- 87 *Fergusson F.* The Human Image in Dramatic Literature. Garden City, NY: Doubleday Anchor Books, 1957. P. 110–111.
- 88 Подробнее об этом проекте см.: «Надежда» на Моховой – 100 лет спустя: Опыт реконструкции театральной педагогики Первой студии МХТ / Авт.-сост. С.Д. Черкасский. СПб.: Балтийские сезоны, 2016. 104 с. 195 цв. ил.

Пики вниз: Меж огней в Москве

- 89 Болеславский, как и большинство работавших в МХТ, применительно к Художественному пишет слово «театр» с прописной буквы – Театр, как имя собственное.
- 90 Речь идет о фон Фессинге Леониде Александровиче (1847–1920), который был инспектором Художественного театра с его основания до конца своих дней. «Его связь с молодым театром отчасти объясняется тем, что здесь начинал под сценическим именем Загаров его сын Александр Леонидович – выпускник Филармонического училища, класс Вл.И. Немировича-Данченко. Нарочитая строгость, подчеркнутая порядливость делала Фессинга фигурой столь же полезной театру, сколь и легко становящейся предметом актерского фольклора» (*И. С. [Соловьева И.Н.]*. Леонид Александрович фон Фессинг // Московский Художественный театр: 100 лет. Т. 2. С. 183).

Вот что вспоминает о Фессинге М.В. Добужинский: «За порядком и строжайшей дисциплиной, которая царила в театре, наблюдал отставной полковник фон Фессинг, называвшийся очень грозно – полицмейстер театра. Это был чрезвычайно прямой и сухощавый невысокий офицер с большими усами, всегда не только корректно, но торжественно вежливый, который не входил ни в какие посторонние разговоры. “Потрудитесь, пожалуйста, с этим вопросом обратиться к господину директору Константину Сергеевичу Станиславскому”, – отчеканивал он. Изредка его белый драгунский воротник с пуговицей мелькал и в буфете, через который он безмолвно проходил, позванивая шпорами. Но обычное место его, вооруженного очками, было за конторкой в приемной театра. Ему подчинен был большой штат сторожей или капельдинеров театра, одетых в коричневую форму» (*Добужинский М.В. Воспоминания / Подгот. Г.И. Чугунов. М.: Наука, 1987. С. 248*).

- 91 «Свод законов Российской империи» – официальное издание действующих законодательных актов Российской империи в 15 томах, подготовленное Вторым отделением под руководством М.М. Сперанского (опубликован в 1832 г., вступил в силу в 1835 г., переиздавался полностью или частично вплоть до 1917 г.).
- 92 *...неугомонных бунтарей.* – В англ. тексте: dissenters (от лат. dissentio – не соглашаюсь) – диссентеры (распространенное в XVI–XVII вв. в Англии название протестантов, не согласных с вероучением и культом официальной Англиканской церкви).
- 93 *...их принимали во вкладчики.* – В англ. тексте: co-proprietors, т. е. совладельцы. Московский Художественно-общедоступный театр был юридически организован договором 13 учредителей от 10 апреля 1898 г., при этом новое театральное предприятие принадлежало не труппе, а пайщикам Товарищества во главе с С.Т. Морозовым, в котором только Станиславский и Немирович-Данченко были людьми самого театра. 1 июля 1902 г. была произведена реформа – спасая театр от финансового краха, С.Т. Морозов скупил паи у членов первого Товарищества и совместно со Станиславским и Немировичем сформировал новое Товарищество на паях в составе 15 человек. Теперь пайщиками стали актеры труппы, сотрудники и люди, близкие к театру (включая, например, пайщика-мецената А.А. Стаховича). Начиная с сезона 1906/1907 г. в структуре Товарищества, кроме пайщиков, появились вкладчики (пайщики получали дивиденды с дохода театра, а вкладчики – только проценты с вложенного капитала). В такой форме деятельность Товарищества регулярно продлевалась вплоть до 1917 г., а число пайщиков – творческих работников в нем увеличивалось (вкладчиками стали 23 актера МХТ). Подробнее см.: Орлов Ю.М. Московский Художественный театр. 1898–1917 гг.: Творчество. Организация. Экономика. М.: ГИТИС, 2011; Орлов Ю.М. Экономика Московского Художественного театра 1898–1914 годов: К вопросу о самоокупаемости частных театров // Отечественные записки. 2005. № 4 (25). [Электронный ресурс]. URL: <http://www.strana-oz.ru/2005/4/ekonomika-moskovskogo-hudozhestvennogo-teatra-1898-1914-godov-k-voprosu-o-samookupaemosti-chastnyh-teatrov>.
- 94 Пытаясь приблизить реалии российской жизни первого десятилетия XX века к американскому читателю 1932 г., Болеславский приводит московские цены то в рублях, то в долларах. Сделаем попытку перевести сумму в 12 долларов в месяц, упомянутую Болеславским, в рубли. После финансовой реформы Витте 1897 г. курс золотого рубля к доллару составил 1,94 и до 1914 г. оставался неизменным. После военной инфляции и обвала рубля в годы революционных потрясений в 1924 г. произошла денежная реформа и золотое обеспечение советской валюты было приравнено к обеспечению царского золотого рубля. Тем самым восстановился предреволюционный курс – 1,94, который практически не менялся

до 1934 г. Таким неожиданным образом курс рубля и в первые годы работы Болеславского в МХТ, и в годы написания книги в Америке одинаков – 1,94. А значит, месячная зарплата Болеславского в начале работы в МХТ составляла около 23 руб. в месяц. В 1911 г. он получал уже 50 руб. в месяц, а Вахтангову Немирович-Данченко предложил лишь 40 руб. (*Вахтангов Е.Б.* Из записной книжки 1911 г.: Запись от 4 марта 1911 г. // Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства. Т. 1. С. 215).

Для сравнения: минимальный оклад актера труппы в сезон 1911/1912 гг. был 75 руб. в месяц, более половины труппы имели оклад свыше 200 руб. в месяц. О.А. Книппер-Чехова получала 5400 руб. в год (450 руб. в месяц), В.И. Качалов – 10 000 руб. в год (830 руб. в месяц). Годовые оклады профессоров Московского университета того времени – 3 000 руб.; оклад губернатора – 10 000 руб.; уездные врачи получали всего 465 руб. в год, т. е. менее 40 руб. в месяц. (См.: *Орлов Ю.М.* Московский Художественный театр. 1898–1917 гг.: Творчество. Организация. Экономика. С. 42–44, 122–123.)

- 95 Впервые Станиславский обратился к драматургии *Льва Николаевича Толстого* (1828–1910) еще в Обществе искусства и литературы, где поставил «Плоды просвещения» (1891), в 1893 г. произошло их личное знакомство. В 1900 г. Толстой, не бывавший в театре уже более десяти лет, посмотрел в МХТ «Дядю Ваню» (24 января) и «Одиноких» Г. Гауптмана (16 февраля). Впечатления от чеховской пьесы заставили писателя оканчить свою пьесу «Живой труп», права на постановку которой МХТ получил лишь в 1911 г., после смерти Толстого. В 1902 г. МХТ ставил (а Станиславский согласовывал с Толстым переделки 4 акта) «Власть тьмы». Документальных данных о посещении Толстым театра после этих дат не сохранилось. Однако вся жизнь Студии цементировалась «толстовством» Л.А. Сулержицкого, от которого Болеславский, как и все студийцы, постоянно слышал рассказы о Толстом, а мысли Толстого об искусстве оказали определяющее воздействие на этику системы Станиславского.
- 96 С *Максимом Горьким* (Пешков Алексей Максимович; 1868–1936) МХТ сотрудничал не только в связи с постановкой его пьес (до революции были поставлены «Мещане», 1902; «На дне», 1902; «Дети солнца», 1905). После посещения Максима Горького на Капри в 1911 г. Станиславский загорелся идеей создания текста пьесы в ходе импровизаций актеров на заданную тему. Создавая Первую студию, «одной из ее основных задач он считал проведение опытов “по горьковскому методу”» (*Виноградская И.Н.* Комментарии // Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство, 1991. Т. 4. С. 389). Литературное наследие А.М. Горького сохранило несколько сценариев для этой экспериментальной работы (см.: А.М. Горький – К.С. Станиславскому. 29 сентября 1912 г. // Горький А.М. Собр. соч.: В 30 т. М.: Худож. лит., 1955. Т. 29. С. 259–270; *Горький А.М.* Сценарий «Сцена пьяного» // Русские классики и театр. Л.; М.: Искусство, 1947. С. 372–374). Когда в 1913 г. после амнистии по случаю 300-летия дома Романовых Горький вернулся в Россию, его московские театральные интересы сосредоточились на опытах Первой студии – он смотрел «Гибель “Надежды”», «Праздник мира», затеял с актерами импровизации на предложенный им гротескно-фантастичный сюжет. Позже, 23 октября 1917 г. Горький читал в Студии свою пьесу «Старик».
- 97 С *Сергеем Васильевичем Рахманиновым* (1873–1943) Станиславского связывали долгие годы творческой дружбы (они сблизились у А.П. Чехова в Ялте в апреле 1900 г.). Композитор бывал на спектаклях и капустниках МХТ, вместе со Станиславским принимал участие в различных концертах. В декабре 1908 г. Станиславский ходатайствовал перед М. Метерлинком о предоставлении Рахманинову прав на написание оперы по сюжету его «Монны

Ванны» (опера осталась незавершенной, ее премьера состоялась лишь в 1984 г. в Америке и в 1993 г. в России). На десятилетний юбилей Художественного театра Рахманинов прислал Станиславскому музыкальное письмо-шутку «на церковный мотив “Многие лета”, с игривым аккомпанементом польки И.А. Саца из “Синей птицы”», которое Ф.И. Шаляпин исполнил на праздничном торжестве 14 октября 1908 г. (см.: *Станиславский К.С.* Собр. соч. Т. 1. С. 577).

Во время американских гастролей МХТ 1923–1924 гг. Рахманинов, покинувший Россию в 1918 г., всемерно поддерживал мхатовцев – встречал труппу МХТ на пристани в Нью-Йорке (среди встречавших был и Р.В. Болеславский), посещал спектакли, организовывал встречи мхатовцев с деятелями американского искусства. Станиславский часто бывал в доме С.В. и Н.А. Рахманиновых в Нью-Йорке. «...К Станиславскому Сергей Васильевич относился с каким-то особым восхищением, я бы даже сказал с нежностью. Поэтому легко понять, как он обрадовался, когда любимые его москвичи появились в Нью-Йорке, и он, и вся его семья, конечно, стали ходить на спектакли Художественного театра и по много раз смотрели каждую пьесу нашего репертуара» (*Бертенсон С.Л.* Вокруг искусства. Холливуд, 1957. С. 382. Цит. по: *Виноградская И.Н.* Жизнь и творчество К.С. Станиславского: Летопись. Т. 3. С. 284).

- 98 *Шаляпин Федор Иванович* (1873–1938) смотрел многие спектакли МХТ, не раз принимал участие в совместных со Станиславским и мхатовцами общественных и благотворительных акциях. Известно, что Станиславский полагал Шаляпина идеалом оперного артиста. В 1915 г. Шаляпин дебютировал в кино в заглавной роли фильма «Царь Иван Васильевич Грозный», где также снимались Р.В. Болеславский и Б.М. Сушкевич.
- 99 *Сальвини Томмазо* (1829–1915) – итальянский актер. В 1880, 1882, 1885, 1900–1901 гг. приезжал в Россию. В 1903 г. ушел со сцены. Данные о его посещении России после этой даты отсутствуют. Но образ Сальвини жил в рассказах Станиславского, постоянно приводившего студийцам примеры из актерского творчества Сальвини.
- 100 *Дункан Айседора* (1877–1927) гастролировала в России в 1904–1905 гг. (ее первая встреча со Станиславским состоялась 24 января 1905 г., после чего, пишет Станиславский, «я уже не пропускал ни одного концерта Дункан»), в 1907–1908 гг. (три спектакля этих гастролей прошли на сцене МХТ, в том же 1907 г. в России была издана книга Дункан «Танец будущего»), в январе 1913 г., когда Станиславский познакомил Дункан с работой Студии (это происходило в момент выпуска спектакля «Гибель “Надежды”», показ которого состоялся 15 января, а 16 января Дункан смотрела в МХТ «Гамлета» – ведь именно она организовала знакомство Г. Крэга со Станиславским и тем самым способствовала возникновению этого спектакля). Об организации в России школы-студии танца под руководством Айседоры Дункан Станиславский ходатайствовал еще в 1908 г.; школа была открыта в Москве в 1921 г.
- 101 *Крэг Эдвард Гордон* (1872–1966) впервые приехал в Москву в октябре 1908 г. для переговоров о постановке «Гамлета». Премьера этого спектакля, состоявшаяся после двух с половиной лет работы, 23 декабря 1911 г., выявила существенные противоречия между Крэгом и Художественным театром. Р. Болеславский играл Лаэрта, и диаметрально противоположные отзывы о его исполнении отражают в том числе и противоборство режиссуры Станиславского и Крэга.

Кроме того, в письме Болеславского к Крэгу (1927) содержится трагикомический рассказ о том, как режиссер, почти не глядя, отверг огромный макет второго акта «Гамлета», который молодой актер Болеславский изготовил по заданию Сулержицкого. В 1928 г. состоялась еще одна, правда заочная, встреча Болеславского и Крэга: посылая свои эскизы

- «Макбета» для реализации на Бродвее, Крэг письмом попросил Болеславского осуществить надзор за изготовлением декораций, кроме того, Болеславский создал световое оформление этого спектакля (подробнее см.: *Черкасский С.Д.* Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг: История. Теория. Практика. С. 306–312).
- 102 *Бенуа Александр Николаевич* (1870–1960) некоторое время входил в дирекцию МХТ. Поставил и оформил здесь спектакли по пьесам Ж.-Б. Мольера («Мнимый больной» и «Брак поневоле», 1913), «Хозяйку гостиницы» К. Гольдони (1914) и Пушкинский спектакль (1915). Р.В. Болеславский играл во всех этих спектаклях (Альсида в «Браке поневоле», Фабрицио в «Хозяйке гостиницы» и Дона Карлоса в «Каменном госте»).
- 103 *Никиш Артур* (1855–1922) – венгерский дирижер, один из основоположников современной школы дирижирования. Никиш был тесно связан с Россией, где в течение ряда лет (с 1895 по 1913 г.) почти ежегодно концертировал, и являлся горячим пропагандистом русской музыки (главным образом Чайковского) за рубежом. В марте 1906 г. смотрел спектакль МХТ «На дне» на гастролях театра в Лейпциге.
- 104 *Рерих Николай Константинович* (1874–1947) – живописец, философ, театральный художник, общественный деятель. Оформил около 30 спектаклей, среди них спектакли «Старинного театра» и «Русских сезонов» С.П. Дягилева в Париже. В МХТ был художником лишь одного спектакля – «Пера Гюнта» Г. Ибсена (1912, режиссер – К.А. Марджанов).
- 105 *Скрябин Александр Николаевич* (1871–1915) – композитор, педагог, представитель символизма в музыке. Скрябин ввел понятие «цветомузыки», проводил опыты по одновременному импровизационному сочинению музыки и танца – известны его совместные импровизации с Алисой Коонен (их знакомство состоялось в 1911 г., в этот период Скрябин часто смотрел «Синюю птицу» в МХТ – см.: *Коонен А.Г.* Страницы жизни. 2-е изд. М.: Искусство, 1985. С. 123–124) и с Айседорой Дункан (о танцах Дункан под игру Скрябина сообщала газета «Утро России» от 20 января 1913 г.).
- 106 *Далькроз Жак-Эмиль* (1865–1950) – швейцарский композитор и педагог, создатель системы развития музыкальных и ритмических способностей – ритмической гимнастики. Его идеи были необычайно популярны в России, и в частности в Художественном театре. В 1913 г. С.М. Волконский, страстный пропагандист системы Далькроза, организовал его приезд в Россию с шестью дипломированными ученицами, они выступали в Михайловском театре в Петербурге и в Консерватории в Москве (см.: *Гринер В.А.* Мои воспоминания о С.М. Волконском / Публ. Вяч. Нечаева // Минувшее: Исторический альманах. Paris, 1990. № 10. С. 333–334).
- 107 *Грассо Джованни* (1873–1930) – выдающийся сицилийский трагический актер. В России Грассо и его труппа гастролеровали в 1907 г. и в конце 1908 – начале 1909 г. 6 ноября 1907 г. на утренней встрече труппы МХТ с сицилийскими артистами гости исполнили итальянскую народную драму «Maguzza», а Станиславский вышел на сцену в роли Фамусова в третьем акте «Горя от ума».
- 108 ...*Серов рисовал портрет Станиславского.* – Известны два портрета Станиславского работы Валентина Александровича Серова (1865–1911) – 1908 и 1911 гг. Здесь, вероятнее всего, речь идет о портрете 1908 г.
- 109 Речь идет о *Ликуардопуло Михаиле Федоровиче* (1883–1925) – переводчике, критике, журналисте, который в 1910–1917 гг. был секретарем дирекции МХТ (он редактировал сводный текст мхатовского «Гамлета» 1911 г.). Активный переводчик и пропагандист творчества О. Уайльда, ряд переводов выполнил непосредственно с рукописей писателя, до их публи-

- кации на английском. В Полное собрание сочинений Оскара Уайльда (В 4 т., 8 кн. / Под ред. К.И. Чуковского. СПб.: Т-во А.Ф. Маркс, 1912), над которым работало около двадцати переводчиков, вошло 13 переводов Ликиардопуло (включая переводы «Портрета Дориана Грея», «Кентервильского приведения» и пьесы «Как важно быть серьезным»), часть из них – под псевдонимом М. Ричардс. С 1916 г. М.Ф. Ликиардопуло жил в Стокгольме и Лондоне.
- 110 *Москвин Иван Михайлович* (1874–1946) – один из основателей МХТ, ведущий актер театра, состоявший в его труппе до конца жизни. Был сорежиссером ряда постановок («Синяя птица», 1908; «Ревизор», 1908; «Месяц в деревне», 1909; «Смерть Пазухина», 1914 и др.), активно поддерживал молодых актеров театра, входил в состав художественного совета Студии (см.: *Гиацинтова С.В.* С памятью наедине. С. 226).
- 111 *...господин гробовщик!* – В англ. тексте: *embalmer* – работник сферы похоронных услуг, который, бальзамируя тело усопшего, готовит его к погребению.
- 112 К.С. Станиславский заболел в августе 1910 г. и отсутствовал в МХТ до марта 1911 г.
- 113 *Стахович Алексей Александрович* (1856–1919) – адъютант московского генерал-губернатора великого князя Сергея Александровича; вышел в отставку в 1907 г. в чине генерал-майора. Пайщик-меценат Художественного театра, член его дирекции с 1907 г., актер труппы с 1911 г. Вел в школе театра класс манер, выправки, светского поведения (*maintien*). Покончил самоубийством после революции (см.: *И. С. [Соловьева И.Н.]*. Стахович Алексей Александрович // Московский Художественный театр: 100 лет. Т. 2. С. 166).
- 114 *Хламис* (хламида) – мужская одежда у древних греков: короткий плащ, надеваемый поверх хитона.
- 115 *...по три гроша...* – В англ. тексте: *three coppers*. Соррег – мелкая монета (обычно из меди или бронзы). Грош – старинная денежная единица, до 1917 г. равная половине копейки.
- 116 В англ. тексте: *Shura, a youngster almost a boy, т. е. Шура* – юноша, почти мальчишка. Этот персонаж упомянут в книге только один раз, и с краткостью характеристики трудно понять, кого именно имеет в виду Болеславский. Александр Александрович Гейрот (1882–1947) и Александр Иванович Чебан (1886–1954) на роль «Шуры» не подходят по возрасту.
- 117 *Попова Анна Игнатьевна* далее в тексте Болеславского не упоминается. Серафима Бирман так вспоминает ее роль в «Гибели “Надежды”», первом спектакле Студии: «Веселая вдова Саарт – Анна Попова. Смеялись ее иссиня-черные волосы, смеялся рот жемчугом зубов. Вся ее слегка коренастая фигура дышала здоровьем. Не хотелось, чтоб Попова–Саарт уходила со сцены: уйдет, и что-то будто кругом погаснет» (*Бирман С.Г.* Путь актрисы. 2-е изд. М.: ВТО, 1962. С. 79).
- 118 *...о применении йоги к искусству актера.* – О влиянии философии и практики йоги на работу Первой студии и формирование системы Станиславского, а также на дальнейшую судьбу многих первостудийцев см.: *Черкасский С.Д.* Станиславский и йога. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: РГИСИ, 2018. С. 23–29.
- 119 *...проспорили о старом Ленском из Императорского театра, который только что умер...* – Ленский (Вервициотти) Александр Павлович (1847–1908) – актер и режиссер, театральный педагог. С 1876 г. до конца жизни работал в московском Малом театре (в 1882–1884 – в Александринском театре). С 1907 г. был главным режиссером Малого театра. Роль Гамлета (1871, 1877) считалась одной из лучших ролей Ленского. Актер скончался 13 октября 1908 г., а на следующий день, 14 октября, были намечены торжества по поводу десятилетнего юбилея Художественного театра. Поэтому после утреннего «семейного» праздника театра и последовавшего за ним официального чествования МХТ вечером вся труппа во главе со Станиславским и Немировичем провожала прах А.П. Ленского на Брянском вокзале. И, как

- пишет Станиславский, «после печального обряда мы все вернулись в театр, и там молодежь экспромтом устроила “Вечер забавы и смеха”...» (Станиславский К.С. Собр. соч. Т. 1. С. 577). Разумеется, контрасты этого дня не могли не вызывать обостренного внимания молодых актеров не только к факту смерти Ленского, но и ко всем ее обстоятельствам.
- 120 Перевод А. Кронеберга. «Гамлет» шел в Малом театре в сезон 1867/1868 г. именно в его переводе. См.: Сайт Малого театра [Электронный ресурс]. URL: <https://www.maly.ru/pages?name=repertuar186070>.
- 121 Текст песни дается в подстрочном переводе. В результате такого обратного перевода с англ. на рус. установить, какую именно русскую песню или романс поет Григорий Хмара, не удалось. В англ. тексте:
- My dying word, beloved,
Will be thy holy name.
My dying gaze, adored.
Will be into thy heart.
- 122 Русский текст этой песни также не идентифицирован и дается в подстрочном переводе. В англ. тексте:
- Life and death – life and death
My only two exquisite jewels.
The first I wear in Spring and Summer
In Autumn also and in Winter
Every night and every day.
The second I'll wear but once
Just once – just once
Before the dawn.
- 123 Премьера «Месяца в деревне» И.С. Тургенева (режиссеры – К.С. Станиславский, И.М. Москвин, художник – М.В. Добужинский) состоялась 9 декабря 1909 г. В этом дебютном для себя спектакле (до этого он был лишь введен на роль Офицера в «Трех сестрах») Р.В. Болеславский (Беляев) партнерствовал с О.А. Книппер-Чеховой (Наташей Петровной) и К.С. Станиславским (Раkitиным).
- 124 ...мы прошли миль десять... – Так в англ. тексте: *about ten miles* – около десяти миль, т. е. почти 15 километров. На самом деле расстояние пешком от МХТ до Новодевичьего монастыря составляет пять с половиной – шесть километров. Новодевичий монастырь – православный женский монастырь на Девичьем поле в Москве, основанный в 1524 г. в честь Смоленской иконы Божией Матери; на расположенном рядом Новодевичьем кладбище похоронены А.П. Чехов, К.С. Станиславский и многие мхатовцы.
- 125 Выше Болеславский пишет, что он «стал одним из трех принятых» в МХТ в 1907 г. в возрасте восемнадцати лет (см.: Наст. публ. С. 109). Год же поступления Б.М. Сушкевича в сотрудники МХТ везде значится как 1908-й (см.: [Б.л.]. Сушкевич Борис Михайлович // Московский Художественный театр: 100 лет. Т. 2. С. 170).
- 126 Первым спектаклем Студии стала пьеса голландского драматурга Германа Гейерманса «Гибель “Надежды”», написанная в 1900 г. и шедшая во многих театрах России. К ее репетициям в Студии приступили 16 октября 1912 г. (Запись от 16 октября 1912 г. В.П. Базилевского // Студия [Дневник Студии, сезон 1912/1913 г.]. Музей Театра им. Евг. Вахтангова. См.: *Черкасский С.А.* Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг: История. Теория. Практика. С. 107). Станиславскому и «старикам» МХТ (среди них были Немирович, Качалов, Москвин, Книппер, Лилина) спектакль был показан 15 января 1913 г., в канун пятидесятилетия К.С. Станиславского.

- 127 Роль судовладельца Боса на показе старейшинам МХТ должен был играть *Иван Васильевич Лазарев* (1877–1929), который впоследствии и играл эту роль. Актер МХТ в 1902–1903 и 1909–1922 гг., эмигрировал в Америку вместе с женой Марией Астровой.
- 128 *...ботинки Бранда...* – Спектакль «Бранд» Г. Ибсена (режиссеры – В.И. Немирович-Данченко, В.В. Лужский, художник – В.А. Симов) был выпущен 20 декабря 1906 г., роль Бранда исполнял В.И. Качалов, который присутствовал и на показе 15 января 1913 г.
- 129 *...платок Фру Росмер*. – Спектакль «Росмерсхольм» Г. Ибсена был выпущен 5 марта 1908 г. (режиссер – В.И. Немирович-Данченко, художник – В.Е. Егоров). Болеславский имеет в виду не платок Фру Беаты Росмер, которая к началу сценического действия уже умерла, а большой белый платок Ребекки, трижды упомянутый в авторских ремарках. Именно его вяжет Ребекка, сидя у стола в начале первого действия, он висит на спинке дивана в начале четвертого действия. А в конце пятого действия Ребекка набрасывает его на голову – и в символично-мистическом контексте финальной сцены пьесы Ибсена этот платок становится и саваном, и подвенечной фатой, и крестильным покрывалом (см.: *Юрьев А.А. Мистерияльная традиция в театре Хенрика Ибсена*. СПб.: СПбГАТИ, 2013. С. 147).
- 130 *...стол из Толстого...* – До 1913 г. МХТ ставил две пьесы А.К. Толстого («Царь Федор Иоаннович» в 1898 г. и «Смерть Иоанна Грозного» в 1899 г.) и две пьесы Л.Н. Толстого («Власть тьмы» в 1902 г. и «Живой труп» в 1911 г.). Поскольку в 1913 г. «Живой труп» был еще в идущем репертуаре, то, вероятнее всего, «стол из Толстого» студии взяли из спектакля «Власть тьмы».
- 131 *...стул из Метерлинка*. – Поскольку в 1913 г. «Синяя птица» М. Метерлинка была еще в идущем репертуаре МХТ, то, вероятнее всего, упомянутый «стул из Метерлинка» был взят из спектакля 1904 г., объединившего три одноактные пьесы Метерлинка: «Слепые», «Непрошенная», «Там, внутри» (режиссеры – К.С. Станиславский, Г.С. Бурджалов, Н.Г. Александров, художник – В.Я. Суреньяц).
- 132 Изложение Болеславским истории возникновения Студии МХТ не совсем точно. Студия была задумана К.С. Станиславским совместно с Л.А. Сулержицким в 1911–1912 гг., занятия начались в сентябре 1912 г. Первое помещение Студии было нанято лично В.И. Немировичем-Данченко летом 1912 г. и располагалось над кинотеатром «Люкс» в доме Заславского на углу Тверской и Гнездииковского переулков. Показ «Гибели «Надежды»», поставленной Болеславским, состоялся 15 января 1913 г., и с тех пор этот день стал считаться днем рождения Студии (ее десятилетие в 1923 г. праздновали именно 15 января). Осенью 1913 г. Студия переехала в дом Варгина на Скобелевской площади, здесь были сыграны все последующие спектакли Студии вплоть до 1922 г., когда после работы в здании театра «Альказар» на Триумфальной площади она в 1924 г. переехала в новое помещение (бывш. Театр Незлобина, ныне Российский академический Молодежный театр), история которого уже связана с существованием Первой студии МХТ в качестве МХАТа 2-го.
- 133 *Студия Московского Художественного театра обрела независимость*. – На самом деле процесс отделения Студии от МХТ длился еще много лет. Невозможность возвращения в Москву «Качаловской группы», выехавшей на гастроли в июне 1919 г. и находившейся за пределами России до 1922 г., оставила Художественный театр без значительной части репертуара. В этой ситуации возникла необходимость объединения всех сил театра, находящихся в Москве. 30 ноября 1919 г. Первая студия впервые сыграла «Двенадцатую ночь» на сцене МХТ, далее ее спектакли составляли значительную часть репертуара. В июне–сентябре 1922 г. Студия совершает самостоятельные гастроли по Европе. Но лишь в 1924 г. происходит окончательное размежевание, и Первая студия становится МХАТом 2-м.

- 134 Эти события подробно освещены в первой книге Болеславского «Путь улана».
- 135 *Губернаторской площадью* Болеславский называет Тверскую площадь, которая не раз меняла свое название (1912–1918 гг. – Скобелевская площадь, 1918–1993 гг. – Советская площадь). С 1912 г. в центре ее находился памятник генералу Скобелеву (с 1918 по 1941 г. – монумент со статуей Свободы, с 1954 г. – памятник Юрию Долгорукому).
- 136 Дом Варгина на углу Тверской улицы и северной стороны Тверской площади, в котором в 1913–1922 гг. размещалась Студия, отодвинутый в сторону ради расширения Тверской улицы, надстроенный и слитый воедино с соседними зданиями, существует и поныне, в его части, обращенной на Тверскую улицу, находится книжный магазин «Москва». Вход в Первую студию был со стороны Тверской площади справа от конного памятника Скобелеву.
- 137 Отель «*Дрезден*» находился на южной стороне Тверской площади, в доме Черткова, построенном на основе каменных палат XVII века. В 1820-х гг. этот одноэтажный дом был надстроен вторым этажом, здесь находился отель «Север», где останавливался А.С. Пушкин. В 1879 г. у дома Черткова появился третий этаж; к тому времени это уже была гостиница «Дрезден», которая и далее продолжала расти вверх, добавляя этажи. В разные годы в ней останавливались И.С. Тургенев, Н.А. Некрасов, А.Н. Островский. В конце октября – декабре 1900 г. и в мае 1901 г. в гостинице жил А.П. Чехов, здесь он встречался с М. Горьким и К.С. Станиславским. В советское время этот дом был известен рестораном «Арагви», излюбленным местом и мхатовских артистов.
- 138 Дворец московского генерал-губернатора З.Г. Чернышева (арх. М.Ф. Казаков, 1782) был официальной резиденцией генерал-губернаторов вплоть до 1917 г., после чего в нем находился Моссовет. Передвинут вглубь на 13 метров на новую линию Тверской улицы в 1937–1938 гг., надстроен двумя этажами в 1946 г. с изменением фасада и цвета здания.
- 139 *...трудно смотреть в глаза Вацеку...* – Болеславский рассказывает о своем ординарце Вацеке, прошедшем с ним весь фронтной год, в обеих книгах – и в «Пути улана», и в «Пиках вниз». После объявления об отречении императора и отмены чинов Болеславский попытался отказаться от услуг ординарца, но Вацек решительно возразил: «...Я отлично чувствую себя за вашей спиной и не понимаю, зачем что-то менять. Вот если подвернется нечто лучшее, тогда посмотрим. Пока я доволен своим хозяином. Еще вопрос, каким будет новый». Болеславский продолжает: «Честно говоря, я позавидовал ограниченному Вацеку, который так просто сформулировал свою позицию: “Пока я доволен своим хозяином. Еще вопрос, каким будет новый”. Вся проблема заключалась в том, что я не осознавал, что раньше у меня был хозяин, а теперь я не хотел иметь хозяина. В то же время я понимал, что тот, кто не признает хозяина, погибнет в приближающейся катастрофе» (*Болеславский Р.В. Путь улана. С. 77–78*).
- 140 О необычном, запоминающемся голосе Веры Соловьевой писали многие – первым, пожалуй, был Вл.И. Немирович-Данченко, который отметил ее голос еще на вступительных экзаменах в школу МХТ в 1907 г. (*Немирович-Данченко Вл.И. Заметки на экзамене. Музей МХАТ. Архив НД. № 7633. См.: И. С. [Соловьева И.Н.], Л. Сенелик. Соловьева Вера Васильевна // Московский Художественный театр: 100 лет. Т. 2. С. 162*).
- 141 Портретная галерея московских градоначальников во Дворце губернатора была организована великим князем Сергеем Александровичем (1857–1905), братом императора Александра III, московским генерал-губернатором (1891–1905). После революции 1917 г. портреты были спрятаны в музейные запасники, в 1994 г. их вернули в здание, которое теперь занимает мэрия Москвы.

- 142 ...коммунисты устроили... свой штаб. — Московский Военно-революционный комитет (ВРК) — орган Советов рабочих и солдатских депутатов по руководству вооруженным восстанием в Москве 25 октября — 2 ноября 1917 г. (после победы восстания действовал в качестве высшего органа исполнительной власти в Московском регионе до 14 ноября 1917 г.).
- 143 ...в один из октябрьских вечеров 1917 года в Театре было особенно многолюдно. Играли «У жизни в лапах» Кнута Гамсуна. — Спектакль «У жизни в лапах» К. Гамсуна (премьера — 28 февраля 1911 г., Р.В. Болеславский играл в нем Блуменшена с сезона 1912/1913 г., будучи вторым после Л.М. Леонидова исполнителем этой роли) шел вечером 24 октября 1917 г., т. е. накануне вооруженного восстания в Петрограде, начавшегося в ночь с 24 на 25 октября 1917 г.
- Вечером 25 октября 1917 г. на сцене МХТ шло «Горе от ума», 26 октября — «У царских врат», а на сцене Театра Совета рабочих депутатов (театр Зимина) — «Вишневы сад», 27 октября — снова «У жизни в лапах». С 28 октября по 21 ноября 1917 г. спектаклей в МХТ «не было вследствие политических событий» (запись А.Б. Велижева в Дневнике спектаклей. Цит. по: Художественный театр: Творческие понедельники и другие документы. 1916—1919. С. 247).
- 144 *Модль (Modl) Владимир Францевич (1871—?)* — жандармский офицер, из дворян. Окончил Московское пехотное юнкерское училище, служил в лейб-гвардии Литовском полку, с 1899 г. — в Отдельном корпусе жандармов. Произведен в полковники в 1910 г. В 1908—1915 гг. — помощник московского градоначальника. В 1915 г. по высочайшему разрешению принял фамилию Марков и отчество Александрович. С июля 1915 г. — Керчь-Еникальский градоначальник, после Февральской революции 1917 г. смещен с должности. По некоторым сведениям, в 1918—1919 гг. был градоначальником Одессы. Дальнейшая судьба неизвестна. (См.: Павлов Д. В.Ф. Модль // Немцы России: Энциклопедия: В 3 т. Т. 2 / Под ред. В. Карева и др. М.: ЭРН, 2004. С. 533; В. Хазан. Пинхас Рутенберг. От террориста к сионисту. Иерусалим, М.: Мосты культуры, 2008. Т. 2. С. 925—926.)
- 145 ... взглянул вверх на почти стодевяностосантиметрового Стаховича. — В англ. тексте рост обоих указан в футах и дюймах: рост Болдина — четыре фута десять дюймов (1,47 м), Стаховича — шесть футов и два дюйма (1,88 м).
- 146 *Великая война (The Great War)* — распространенное англоязычное название Первой мировой войны (1914—1918).
- 147 Главы VII—XIII, пропущенные в настоящей публикации, рассказывают о дороге Болеславского домой. Путь от МХТ до Арбата занял у него всю ночь. Стреляли со всех сторон — и красные, и белые, и порой неизвестно кто. В три часа ночи в поисках возможного пути Болеславский застревает у костра, где греются задержанные прохожие (глава VIII. «Охотный ряд»). Тут же вертятся уличные женщины, торгуют пирожками, трется маленький человек в черном пальто, который приносит солдатам коньяк. Седовласая дама просит, чтобы ее со спутниками пустили перейти через Красную площадь домой в Замоскворечье. Неожиданно вспыхивает конфликт, и в ответ на хамство в адрес пожилой женщины срывается ее муж: «Подонки, красные подонки!» Красноармеец хватается за грудки, под пальто обнаруживается офицерская форма, Георгиевский крест. Его бьют, но оказать сопротивление он не может — фронтовой офицер слеп. Арестованных увозят, через пару часов вернувшийся солдат бросит: «Расстреляли. Всех, кроме юбок» (глава IX. «Ненависть»). А через пару минут выстрелами в спину перебьют уже красных — подозрения Болеславского, что маленький в черном был шпионом, оправдываются... (глава X. «Человечек в черном пальто»).

Болеславский прорывается в сторону Петровки. Мучительное осознание своего бездействия угнетает, пронизывает все его существо. Недаром одна из глав так и

называется – «Стыд» (глава VII). Напрасно Болеславский твердит себе: «Я не воюю. Я – нейтрален!» – горечь невольного предательства (кого? чего?) не выходит из головы. И возвращающаяся мысль «я же поляк, все это – не моя битва» тоже не помогает.

Под утро, загнанный перестрелкой в проулок у Кузнецкого моста, Болеславский становится свидетелем еще одного «революционного эпизода». Юнкера держат оборону перекрестка, раскалившийся от стрельбы пулемет требует охлаждения. Вокруг по стеночкам, словно зрители, стоят жители дома, но прийти на помощь никто не хочет, боятся. Вдруг с ведром долгожданной воды врывается десятилетний мальчишка и, салютуя своим защитникам, запекает «Марсельезу». Обезумевшая от страха мать кричит: «Серж, домой, Боже мой, домой!». Но поздно – московский Гаврош с милыми ямочками на щеках и подбородке падает от рикошетной пули (глава XI. «Три ямочки»).

Уже утром на глазах Болеславского на перекрестке сталкиваются два грузовика – один с юнкерами, другой с красноармейцами. Грохот искореженного железа, крики раненых, сбегаются жители окрестных домов. Водитель белых яростно ругается с шофером красных – кто кому должен был уступить, кто не вписался в поворот... Стоны из-под машин заставляют осознать – там под двумя перевернутыми грузовиками – те, кого еще можно спасти. Офицер командует своим, красноармейцы берутся за другой борт. С бурлацкой «Дубинушкой» усилия объединяются, каждый рывок на сильную долю помогает сдвинуть тяжеленный грузовик вверх. На последних строках песни подсказывают двое из зрителей, и все вместе они – и красные, и белые, и прохожие – переворачивают страшную тяжесть. И – о счастье – из-под машины вылезает человек, совсем невредимый! Ликование, шуточки. И вдруг команда офицера: «Обезоружить пленных!» – «Да, кто тут пленный, твою мать! Это вы – пленные!» Те, кто проворнее, хватаются за ружья, промедлившие падают от выстрелов почти в упор. Их добивают, не щадя (глава XII. «Дубинушка»).

И тут же новая опасность – слева идет отряд красных, белые отступают. Но перед этим, в чем-то заподозрив Болеславского, его обыскивают... Потом отпускают.

Заметим здесь же, что на грани расстрела в эти дни оказывался не один Болеславский – Софья Гиацинтова вспоминает, как на пути из Студии домой чуть не расстреляли ее и Бориса Сушкевича. Описываемая ею сцена относится к началу ноября 1917 г.: «Мне было по дороге с Сушкевичем, пошли вместе. Темнело. Мы быстро шагали, проходя то через красных, то через белых – все пропускали. Вдруг нас остановила группа молодых людей. Они спрашивали, мы отвечали, но что-то их не удовлетворяло – они долго нас разглядывали.

– К стенке, к тем воротам! – отчетливо произнес один из них.

Нас повернули за плечи и толкнули лицом к железной решетке – я надолго запомнила ее узор.

– По-моему, нас хотя бы расстрелять, – тихо сказал Сушкевич.

– По-моему, тоже.

Тут я сорвалась и побежала к неизвестным судьям, Борис Михайлович – за мной. Что-то мы им говорили, объясняли про театр. Почему-то они слушали очень внимательно и так же внезапно, как решили нас убить, сказали, что можем идти» (*Гиацинтова С.В.* С памятью наедине. С. 166–167).

148 ...товарищ Смаков подписал пропуск... – Когда наутро после ночи блужданий по Москве Болеславский добирается до дома, он обнаруживает, что его квартиру занял новоиспеченный партийный босс – «полит. уполномоченный Красной армии по Арбатскому району тов. Смаков». Сам Смаков вальяжно восседает за обеденным столом, уставленным

принесенными им деликатесами. Он флиртует с горничной Дашей, отбивая ее у Вацка, дарит ей золотые часы, высокомерно поучает «товарища актера». И, почти не глядя, элегантно двойным росчерком подписывает расстрельный список.

Болеславский, покинувший Россию в 1920 г., вряд ли был хорошо знаком с советской литературой. Но сатирический образ Смакова, бывшего полкового клерка, который дорвался до красивой жизни и разлагольствует о «праве мужчины распустить павлиний хвост» (глава XIII. «Элегантный»), перекидается с персонажами Бугакова или Маяковского («сделайте нам красиво!»). Болеславский сумел разглядеть появление нового социального типажа уже в первые дни революции.

- 149 ...думать о наших ребятах, которые могут прийти сюда. – После роспуска полка Болеславский оставил адрес своей московской квартиры как явочный для польских уланов, все еще старавшихся держаться вместе. И в то время, когда он всецело отдался работе в Театре (в том числе и репетициям «Двенадцатой ночи», премьеры которой состоялась 25 декабря 1917 г.), ординарец Вацек был занят не менее своего бывшего поручика. «Он должен был оставаться и заботиться о квартире, и об уланах и белых, которым могли понадобиться уют или деньги, – пишет Болеславский в XIII главе книги. – <...> Он выполнял эту работу гораздо лучше, чем мог бы сделать ее я. Однажды он пришел в Театр, сияя. За шесть дней с ним связались два офицера и около дюжины уланов. Он помог им всем. Он подружился с дворником дома, который был красным, и сказал ему, что организует польскую коммунистическую ячейку и что делает это тайно, потому что все поляки – белые из принципа. Он рассказывал мне все это возбужденным шепотом в углу моей гримерки сразу после спектакля, и я слушал его, медленно снимая грим сэра Тоби Белча. “Почему не я делаю все это? – спросил я самого себя. – Потому что не могу больше. Мне все это теперь безразлично”» (*Boleslawski R. Lances Down. P. 134*).
- 150 Думается, не случайно из всех революционных песен Г. Хмара поет для поляка Болеславского именно «Варшавянку».
- 151 В англ. тексте: stand by (приготовились) – типичная театральная команда для подготовки к началу действия или реплики.
- 152 Воспоминания Серафимы Бирман, впрочем написанные в советское время и, безусловно, несущие его печать, по-иному рассказывают о Смышляеве в октябре 1917 г.:

«Мы недоумевали: почему восстание? еще одна революция? Ведь царь свергнут, так для чего же революция?! Один из нас, быть может, как-то разбирался в происходящем – Валентин Сергеевич Смышляев. В те дни он зашел на несколько минут в студию, где мы застряли в разгар вооруженного восстания. Красный бант на груди так изменил всего Смышляева. Новое, решительное звучало в нем, раньше всегда таком тихом, незаметном. Валентин Сергеевич никогда не был похож на “актера” – в те дни будто навсегда позабыл он о вымыслах сцены. Он попытался нам разъяснить свершающееся. Конечно, мы не были уж совсем глухи к жизни, но все же, несмотря на все старания Смышляева, не могли вполне осмыслить происходящее.

Над крышей студии проносились снаряды: когда кто-нибудь из женщин особенно пугался, то успокаивали, что в верхних этажах “передвигают мебель”. Вряд ли это успокаивало.

С московских улиц, на которых стреляли, продолжали прибывать в студию студийцы. Хорошо помню Фаину Васильевну Шевченко. Она пришла к нам и испуганная, и оживленная: она была красивая и, пока шла в студию, наслушалась похвал своей красоте от красногвардейцев. Compliments под выстрелами – это ценно!

- Вновь пришедшие студийцы тоже усиленно разъясняли происходящее...» (*Бирман С.Г.* Путь актрисы. 2-е изд. М.: ВТО, 1962. С. 132).
- 153 Премьера спектакля «*Двенадцатая ночь*» У. Шекспира в Первой студии МХТ состоялась 21 ноября 1917 г. (руководитель постановки – К.С. Станиславский, режиссер – Б.М. Сушкевич, декорации А.В. Андреева).
- 154 В МХТ В.С. Смышляев играл Слепого старика в «Моцарте и Сальери», Алешку в «На дне». В Студии участвовал в «Каликах перехожих» (1914, режиссер – Р.В. Болеславский), играл Чарли в «Потопе» (1915, режиссер – Е.Б. Вахтангов), Эндрию Эггючика в «Двенадцатой ночи» (1917, режиссер – Б.М. Сушкевич). В сезоне 1916/1917 г. он заменил А.Д. Дикого в роли Баренда в «Гибели “Надежды”».
- 155 В англ. тексте: *Police Headquarters* (Главная полицейская управа). В октябре 1917 г. Дом московского обер-полицейстера (Дом градоначальства) на Тверском бульваре, 22, был центром сопротивления большевикам: там укрепились отряды, состоявшие из гимназистов, чиновников, студентов. Но 29 октября 1917 г., после организации «отряда особого назначения» для штурма и орудийного обстрела здания, большевикам удалось занять ненавистное им учреждение. (Известный дом Кологривовых, где с 1830 г. размещалась канцелярия московского обер-полицейстера, не раз становился местом террористических актов – в 1905 г. здесь был убит градоначальник П.П. Шувалов, в 1906 г. те же эсеры пытались убить градоначальника А.А. Рейнбота.) Здание было снесено в 1937 г., теперь на его месте находится МХАТ имени Горького.
- 156 ...из *Центрального комитета штаба красных*. – Имеется в виду ВРК – Военно-революционный комитет.
- 157 Юнкеры и офицеры, погибшие в ходе Московского вооруженного восстания, отпевались 13 ноября 1917 г. в церкви Большого Вознесения у Никитских ворот. Под впечатлением этих похорон Александр Вертинский написал песню «То, что я должен сказать»:
- Я не знаю, зачем и кому это нужно,
Кто послал их на смерть недрожавшей рукой,
Только так беспощадно, так зло и ненужно
Опустили их в Вечный Покой!
- 158 ...словно пытаюсь избавиться от тайной мысли. – Содержание тайной мысли Б.М. Сушкевича раскрывается в дальнейшем тексте книги (глава XVI).
- 159 ...величайший праздник. – 25 марта по старому стилю православная церковь празднует Благовещение Пресвятой Богородицы.
- 160 «Птичка гнездышка не вьет, девка косу не плетет». – Здесь воспроизводится народное поверье, по которому в Благовещение «птица гнезда не завивает, девица косы не заплетает», т.е. в этот день всякая работа считается грехом.
- 161 ...лет пять назад по случаю памятного спектакля. – О каком именно спектакле, состоявшемся около 1912 г., идет речь, установить не удалось.
- 162 Он стоял перед ней, как Арлекин... – Появление образа Арлекина на страницах мемуаров Болеславского неслучайно. За три года до их написания, в 1928 г., руководимый им Лабораторный театр выпустил пантомиму А. Шницлера «Брачное покрывало» (постановка Е. Андерсон-Иванцовой), где сказался опыт работы Болеславского над музыкальными пантомимами в парижском Театре Марии Кузнецовой и над бродвейским спектаклем-пантомимой Рейнхардта «Миракль». Подробнее см.: *Черкасский С.Д.* Союз балета и драмы: Пантомима «Брачное покрывало» Шницлера в Лабораторном театре

Ричарда Болеславского // Вестник Академии русского балета имени А. Я. Вагановой. 2011. № 2 (26). С. 253–269.

- 163 В англ. тексте: dancing girl, т. е. профессиональная танцовщица, баядерка (от португальского bailadeira – танцовщица) – индийская храмовая танцовщица, обученная сакральному искусству танца.
- 164 ...его прозвали Гамлет с метлой. – А.М. Жилинский все-таки сыграл Гамлета. Произошло это через полтора десятка лет после описываемых событий, в 1932 г., в руководимом им Литовском государственном театре в Ковно. Режиссер спектакля Михаил Чехов так писал о работе Жилинского, своего давнего товарища-первостудийца: «Его Гамлет был удивительным существом. Как будто над событиями окружающей его жизни проходила, пронеслась его душа. И вместе с тем весь он, с его пламенным, страдающим сердцем, острым умом и все пронизывающим взглядом, был здесь, на земле, с королем, королевой, Офелией, Горацио и старым Полонием. Как делал это Жилинский? Как достигал он такого удивительного эффекта? Это тайна его творческой души. И внешние данные его зачаровывали публику: красивое, правильное лицо, стройная высокая фигура и глубокий, проникающий в душу голос – все было к услугам этого замечательного актера. <...> Жилинский, сам драматический и оперный режиссер, играл с тем особенным “охватом целого”, какое не всегда доступно даже талантливому актеру, если он не переживал режиссерских волнений. Не свою только роль чувствовал и играл Жилинский, но весь спектакль в целом. Весь своеобразный мир “Гамлета” излучался из его существа» (Чехов М.А. Литературное наследие. Т. 1. С. 232).
- 165 Воспоминания С.В. Гиацинтовой сообщают ситуации, воссозданной в этой главе воспоминаний Болеславского, дополнительный объем: «В Студии, а потом в МХАТ 2-м Вера Соловьева сыграла много ролей. Талант ее всеми был признан, и театральная карьера могла сложиться как нельзя лучше. Но жизнь судила иначе. После недолгого и, конечно, несчастливой брака с Болеславским она вышла замуж за нашего актера Андрея Жилинского. Союз их оказался прочным, длился много лет» (Гиацинтова С.В. С памятью наедине. С. 105–106).

А дневник В.С. Смышляева рассказывает о первых днях романа Веры Соловьевой и самого Болеславского. Если верить Смышляеву, он развивался в июне 1917 г. (см.: Дневники В.С. Смышляева // И вновь о Художественном: МХАТ в воспоминаниях и записях. С. 62, 64, 67). Кстати, сам Смышляев этим же летом тоже был тайно влюблен в Соловьеву (Там же. С. 56); он вообще слыл необыкновенно влюбчивым, в театре его называли Синей Бородой, потому что он все время влюблялся и женился, всего он был женат четыре раза (см. свидетельство С.В. Гиацинтовой, процитированное М.Ф. Полкановой. Там же. С. 29–30).

Болеславский тоже был женат несколько раз. Во время сезона 1913/1914 г. он женился на Марии Ефремовой, актрисе МХТ (в «Гибели “Надежды”» она играла Маритье, на заменах – Матильду), но этот брак распался во время армейской службы Болеславского 1915–1917 гг. Брак с Верой Соловьевой, о котором пишет С.В. Гиацинтова, оформлен не был. А в июле 1918 г. Болеславский женился на актрисе Наталье Платоновой (Наталья Валентиновна Болеславская, урожденная Шимкевич, по первому мужу Платонова, в Америке – Natasha Boleslavski, 1887–1992), работавшей до того в петербургском театре С.Ф. Сабурова и в московском Свободном театре К.А. Марджанова; их брак продлился до 1929 г. (см.: Roberts J.W. Richard Boleslavsky: His Life and Work in the Theatre. Ann Arbor: UMI Research Press, 1981. P. 80).

Что касается Веры Соловьевой и Андрея Жилинского, то в 1920–1922 гг. они уехали в Литву, где пытались создать свой театр в Ковно, недолго работали в Париже в «Летучей мыши» Никиты Балиева, потом в «Качаловской группе» в Праге. Вернувшись в Москву к началу

сезона 1922/1923 г., продолжили работу в Первой студии и МХАТе 2-м. В 1929 г. они окончательно уезжают в Литву, а в 1935 г. вместе с театром Михаила Чехова переезжают в США.

- 166 *Александровское военное училище* – военно-учебное заведение, готовившее офицеров пехоты, основано в 1863 г. Его здание занимало целый квартал между Пречистенским (ныне Гоголевским) бульваром, улицей Знаменкой и Большим Знаменским переулком. В октябрьские дни 1917 г. в помещении училища находился оперативный штаб Московского военного округа, здесь собрались офицеры и юнкера, на подступах к училищу были сооружены баррикады и вырыты окопы. 3 ноября 1917 г. после артиллерийского обстрела училища красными его защитники сдались.
- 167 *...в углу между отелем «Дрезден» и соседней старинной церковью.* – Слева по южной стороне Скобелевской площади к гостинице «Дрезден» примыкала колокольня церкви Космы и Дамиана (церковь известна с 1368 г., закрыта в 1929 г., колокольня снесена в 1933 г.).
- 168 *«Алая буква»* («The Scarlet Letter») – роман классика американской литературы Натаниэля Готорна. Один из главных героев романа – священник Артур Димсдейл. Его прихожанка Эстер Прин родила ребенка вне брака и осуждена пуританским судом вечно носить на груди знак своего позора – алую букву «А» (adulteress – прелюбодейка). Эстер отказывается признаться, кто был отцом ее ребенка, и лишь в конце романа преподобный Димсдейл прилюдно признается в своем отцовстве.

Болеславский ставил спектакль в нью-йоркском Лабораторном театре. Премьера – 7 января 1926 г. Инсценировка – Мириам Стоктон, художник – Пол Ровер (под таким псевдонимом работал в Америке Павел Узунов).

- 169 *...и когда я в конце концов покинул Москву...* – Болеславский уехал из России в 1920 г. После описываемых событий он сыграл сэра Тоби в «Двенадцатой ночи», режиссером которой был Борис Сушкевич, и продолжал играть с ним бок о бок во многих студийных спектаклях. Последний раз они могли видаться в Берлине летом 1922 г. во время первых зарубежных гастролей Студии, когда Болеславский смотрел «Эрика XIV». Информация о ребенке Б.М. Сушкевича отсутствует.
- 170 Рассказ Болеславского о жизни в «осажденной» Студии дополняют воспоминания Софьи Гиацинтовой:

«...Я пробываю со всеми на Скобелевской площади дней пять-шесть. Выходить из здания нам запретили. Только успели сообщить близким, чтоб не ждали, как отключили телефон. Было страшновато и любопытно. Напротив Студии, в гостинице «Дрезден», находились пленные юнкера. Они, толкаясь, смеясь, выходили на балкон и слали нам в окна воздушные поцелуи. Вчерашние гимназисты, они тоже ничего не понимали. Мальчишки шныряли по улицам, не зная страха, – их, раненых и убитых, часто провозили мимо нас на грузовике. <...>

К нам прислали симпатичного коменданта, интересующегося театром. Мы ему читали, играли, он нам рассказывал, что происходит за стенами Студии.

Две комнаты были выделены для женской и мужской «спален», в которых мы прекрасно устроились в ряд на полу. Немедленно возникла игра. Стоило нам улечься, завернувшись в шубы, как раздавался стук и вваливались мужчины – на головах чалмы из полотенец, тряпки плащами перекинута через плечо. Напевая нечто восточное, они с восточными жестами обходили нас, после чего главный шах Болеславский простирал руку к какой-нибудь шубе и томно произносил: «Заверните мне эту!» Когда однажды его палец обратился в сторону Серафимы, она, презиравшая вольные шутки, завизжала так, что «гости» бежали с поля боя, не дожидаясь, как обычно, нашего приказа выметаться» (*Гиацинтова С.В. С памятью наедине. С. 166*).

- 171 *Талит* (или талес) – молитвенное облачение в иудаизме, представляющее собой особым образом изготовленное прямоугольное покрывало.
- 172 ...словно летел вслед за увлекавшей его Торой, заключенной в старинную маленькую коробочку. — В англ. тексте: *following the Thora in his ancient little round parchment box*. Дальнейшие действия раввина с предметом, названным Болеславским *parchment box*, выявляют, что он один держит в руках это хранилище с Торой. Но Тора представляет собой объемный пергаментный свиток на двух осях, поэтому хранящий ее футляр (синагогальный ковчег) не может быть маленького размера. Возможно, Болеславский имеет в виду тифлин, важный элемент молитвенного облачения – две маленькие коробочки из кожи кошерных животных (батим, букв.: домики), содержащие написанные отрывки из Торы, которые при молитве надевают на лоб и на руку. Однако тифлин имеют квадратную форму (в некоторых ответвлениях иудаизма размеры коробочки строго фиксированы – два пальца) и содержат лишь четыре отрывка Торы. Таким образом, однозначно установить, какой именно священный предмет в руках раввина, содержащий в себе Тору, имеет в виду Болеславский, не представляется возможным.
- 173 В Москве несколько церквей Николая Чудотворца – церковь Николая Чудотворца на Болвановке, храм Николая Чудотворца в Хамовниках и др.
- 174 ...как будто боясь двух крестов и маленькой пергаментной коробочки. См. коммент. 172.
- 175 Это был Муралов, первый красный комендант Москвы. – Муралов Николай Иванович (1877–1937) – революционер, с 1914 г. по февраль 1917 г. – солдат пехотного полка. В октябре 1917 г. член Московского военно-революционного комитета и революционного штаба, один из руководителей вооруженного восстания в Москве. Солдаты сочинили о нем частушку: «Нам не нужно генералов, у нас есть солдат Муралов». После победы над юнкерами 2 ноября 1917 г. Муралов подписал приказ Московского ВРК о победе революции в Москве и в тот же день был назначен комиссаром Московского военного округа с правами командующего войсками. Впоследствии был сторонником А.Д. Троцкого, исключен из партии в 1927 г. после его речи на XV съезде ВКП(б), расстрелян в 1937 г.
- 176 Рассказ о посещении Военно-революционного комитета во Дворце губернатора представителей духовенства есть и в воспоминаниях Серафимы Бирман:
- «Однажды из окон студии мы выглянули на площадь... Человек высокого духовного сана пешим переходил ее.
- Шел медленно... Лица было не разглядеть (расстояние все же порядочное), но высокая фигура в черном и белый клобук с черным крестом видны были вполне отчетливо. Духовное лицо медленно направлялось к цепи красногвардейцев, которые стояли около дома тогдашнего генерал-губернатора. Красногвардейцы ждали его терпеливо.
- Он приблизился к их шеренге, протянул к ним правую руку: не то просил, не то предостерегал. Слов, конечно, на таком расстоянии и через двойные стекла окон слышно не было, но, по времени судя, их было немного. Красногвардейцы отрицательно качнули головами.
- Опять рука – на этот раз выше – указала на небо. И опять отрицание у красногвардейцев. Отрицание категорическое, хотя в отказе все же чувствовалась какая-то особая деликатность. Человек отвернулся и на этот раз быстро пошел через площадь. Пешком он дошел до того места, где сейчас фонтан, в котором летом купаются мальчишки. Его ждала карета, запряженная парой очень высоких вороных лошадей. Захлопнулась дверца. Карета тронулась...» (Бирман С.Г. Путь актрисы. С. 132–133).

177 Главы XVIII–XXVII, пропущенные в настоящей публикации, рассказывают о попытке Алека и Болеславского привести в Москву юнкеров их альма-матер – Тверской кавалерийской школы. Сперва Болеславский отказывается идти с Алеком, ссылаясь на слово, данное в Студии, но долг фронтовой дружбы все же заставляет его дать согласие (глава XVIII. «В туннеле»). Двое товарищей пробираются через посты красных – Болеславский отмечает неумелость их организации с военной точки зрения и вынужден согласиться, что эскадрон хорошо обученных людей может изменить ход борьбы. Они оказываются на тайном собрании белых (глава XIX. «Либералы»). Многих из собравшихся Болеславский узнает в лицо – это обычные «зрители второй премьеры», часто кичащиеся своими либеральными взглядами. Их выспренные разговоры о России, особенно бессмысленные сейчас, в момент боев, переданы в книге не без горького сарказма.

В Александровском училище (глава XX. «Белые») Алек и Болеславский становятся свидетелями, как собираются в бой белые волонтеры, как переодетый Алексей Дуров (см. коммент. 18) привозит снаряды, обманом захваченные у красных. На грузовике Красного Креста, полном трупов, они едут на Николаевский вокзал (глава XXI. «Горящий дом»). Кружат по районам Москвы, проезжая и белые, и красные районы. Не выдержав, вмешиваются, чтобы остановить жестокую расправу полицейских над фабричными рабочими (глава XXII. «Ледяная фабрика»). После ночи в товарном вагоне поезда они приезжают в Тверь и на подводе добираются до заветной цели (глава XXIII. «Учитель»).

Но начальник Тверского кавалерийского училища Д. А. Кучин (см. коммент. 17) отказывается послать курсантов на бойню в Москву: «Я не могу отправлять своих ребят умирать за то, что даже для меня самого толком не ясно – как, в сущности, не ясно ни для одной из противоборствующих сторон» (*Boleslavski R. Lances Down. P. 276*). После тяжелого и безрезультатного для Болеславского и Алека разговора Кучин приглашает их на обед, где недавних выпускников приветствуют 250 нынешних юнкеров, а восторженный первокурсник приносит Болеславскому его саблю курсантских времен (глава XXIV. «Тверское кавалерийское училище»).

На обратном пути на станцию Болеславский и Алек заходят в домик крестьянки Алены. Во времена учебы они, как и многие юнкера, проводили здесь воскресные увольнения, находили домашнее тепло и уют, слушали ее дивные песни под гитару (глава XXV. «Воспоминания»), полна забавных историй курсантской жизни). В красавицу Алену были влюблены многие, но лишь Алеку она тогда ответила взаимностью.

Новая встреча решает судьбу Алека – он остается с Аленой. Мне 25 лет, – объясняет он Болеславскому, – я учился в Университете, учился музыке, прошел войну. Но все, за что я сражался, погибло. Все, кого я люблю, уверены, что я умер. Я должен умереть и родиться заново (глава XXVI. «Алек и Алена»).

Болеславский возвращается в Москву один. Белые уже капитулировали. Но по дороге он видит трех юнкеров с пулеметом, засевших на крыше недостроенного пятиэтажного дома на углу Петровского бульвара и Петровки (глава XXVII. «Последний пост сопротивления»). Красные привозят пушку и наводят ее на троих мальчишек, которые, израсходовав все патроны, встают перед смертью во весь рост.

А рядом в толпе юнкер с сорванными погонами и в штатской шляпе рассказывает Болеславскому о последних днях сражений, о предательской капитуляции Рябцева и тихо твердит: «На юг... на юг...»

Болеславский возвращается в Студию.

- 178 ...когда я вернулся в Студию. – Путь в Тверь и обратно занял у Болеславского три дня и две ночи.
- 179 ...символистская драма, разворачивавшая конфликт между любовью и гражданским долгом. – Какую пьесу Н.Н. Бромлей, которую она могла репетировать в 1917 г., имеет в виду Болеславский, не ясно. В феврале 1919 г. Н.Н. Бромлей совместно с А.И. Дейкун поставила в Студии «Дочь Йорико» Г. Д'Аннунцио. 5 декабря 1921 г. в Студии состоялась читка ее пьесы «Легенда о Симоне-аббате», вызвавшей самые полярные отзывы: Вахтангов в своем выступлении высоко оценил ее, а Чехов резко не принял (см.: Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства. Т. 2. С. 519; Чехов М.А. Литературное наследие. Т. 1. С. 303). В 1922 г. трагифарс Н.Н. Бромлей «Архангел Михаил» репетировал Е.Б. Вахтангов, но публике спектакль показан не был.
- 180 О схожем изменении восприятия мхатовского репертуара, отражающего личные драмы людей, писал и Станиславский. См. вступит. статью, с. 106.
- 181 О том, как и Болеславский, и Смышляев смогли реализовать свои творческие декларации, высказанные в этом разговоре в Студии, см. вступит. статью, с. 106.
- 182 Белые капитулировали 3 ноября 1917 г.
- 183 У Григория Хмары было восемь братьев, как минимум двое из них тоже связали свою жизнь с театром и были отменными гитаристами. Александр Михайлович Хмара (1894–1987) учился в школе при Театре им. Евг. Вахтангова (1925–1928), играл в МХТ (1915–1920, 1942–1943) и Театре им. Евг. Вахтангова (1925–1956). Семен Михайлович Хмара (1901–1989) учился в школе при Театре им. Евг. Вахтангова (1925–1929), актер и гитарист Театра-студии Рубена Симонова (1928–1937) и Театра им. Евг. Вахтангова (1925–1928; 1937–1989). Информация об Антоне Хмаре отсутствует, не исключено, что Болеславский неточно приводит имя брата Григория Хмары и речь идет не об Антоне, а об Александре.
- После недолгого брака с Григорием Хмарой Ф.В. Шевченко вышла замуж за Александра Хмару, с которым прожила всю жизнь. По сведениям ее внучки, познакомились они в Полтаве, откуда братья Хмара были родом. Она же рассказывает, как во время парижских гастролей МХТ Александр Хмара приревновал, и не без оснований, Фаину к Ф.И. Шаляпину и бегал в поисках его с пистолетом по всему Парижу (см.: Как Фаина Шевченко разбила сердце Федору Шаляпину // Вечерняя Москва. 2012. 8 нояб.). Так что сцен ревности вокруг соблазнительной Фаины Шевченко всегда хватало. Остается только предполагать, повлияли ли описанные события на репертуарное предложение Вахтангова, который в октябре 1919 г. решил ставить «Отелло» с Григорием Хмарой в заглавной роли (см.: Из протокола заседания малого художественного совета Первой студии 9 октября 1919 г. // Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства. Т. 1. С. 516).
- 184 Несколько слов о дальнейшей семейной жизни Г.М. Хмары. Он уехал из России в 1920 г.; в 1923–1930 гг. его партнером в кинематографе и женой была звезда немого кино 1910–1930-х гг. датчанка Аста Нильсен. Далее Хмара последовательно был женат на актрисе Елизавете Кедровой (1909/1918?–2000), на балерине Александре Балашовой (1887–1979), на журналистке и кинокритике Вере Вольман (1908?–1995). (См.: Российское зарубежье во Франции. 1919–2000: Биографический словарь: В 3 т. / Под общ. ред. А. Мнухина, М. Авриль, В. Лосской. М.: Наука; Дом-музей Марины Цветаевой, 2008–2010. Т. 3. С. 447.) В Вольман издала книгу “Gregory Chmara, l’homme expressif”. Paris: La Table ronde, 1979 («Григорий Хмара – экспрессивный человек»).
- 185 Этой главой заканчивается основной текст книги Болеславского, описывающий события октября 1917 г. (о лирическом эпилоге, действие которого происходит в 1929 г.,

рассказано во вступительной статье). Но завершить публикацию логично фрагментом главы XIII, написанной Болеславским в 1931 г.:

«Сегодня, четырнадцать лет спустя, некоторым людям все представляется ясным и понятным. Они говорят мне: “Старый мир рушился на куски, на его останках поднимается новый мир. Ты просто упустил свой шанс”. Замечательные слова. Для меня они ровным счетом ничего не значат.

Я слышал их, эти самые слова, на улицах, заваленных трупам. Слова выкрикивали в экстазе убежденности. Слова неслись, словно пыль во время песчаной бури. Словами давали себе пышные имена. “Пламенные посланники, несущие счастье людям!”, “Рука рабочего, создающая будущее!”, “Голодные великаны, пропалывающие землю!”, “Шесть миллионов человек, уставших от крови, идут на смерть, чтобы остановить все будущие кровопролития!” Ниагара слов! И дураки с другой стороны: “За свободу!”, “За демократию!”, “За справедливость!”.

Считалось, что правительство Керенского состояло из социалистов; часть белых была социалистами, другая – либералами, монархистов почти не было слышно. Но красные тоже клялись Марксом, справедливостью, гуманизмом. Где были мы? Кто был кем? И кто нес зло? Все произошло слишком внезапно. Наш ум молчал, затаив дыхание.

Я был одним из тридцати тысяч офицеров, которые находились в Москве, но не принимали участия в уличных боях. У меня было оправдание. Я – поляк. Тридцать тысяч были русскими. Когда через три недели коммунисты приказали всем бывшим офицерам зарегистрироваться под страхом расстрела, тридцать тысяч пришли и зарегистрировались. Позже треть из них бежала на Юг и присоединилась к Белой армии. В октябре они могли разгромить коммунистов. Два месяца спустя все они были обречены.

Почему не сражался Брусилов? В начале войны Брусилов открыто разъезжал на белом коне на глазах неприятеля. Одного его слова было достаточно, чтобы повести тысячи, как оно вело царскую армию через Галицию к вершинам Карпат и почти до венгерских равнин. Почему же все это время он сидел в своей спальне, пока случайная, глупая пуля не нашла его, ранив рикошетом? Позже я видел, как он идет по Москве. На серой полевой форме были видны следы снятых орденов. Он шел, словно по скользкому льду, но его безукоризненная выправка выдавала главнокомандующего; он шел, ни на кого не глядя, никого не видя, светло-голубые глаза устремлены к горизонту. О чем он думал? О черных имперских орлах, которых он пригвоздил к карпатским скалам? Или о красном кумаче, который не сорвал с московских башен и куполов? Он был блестяще умен, все еще молод и страстен, но, как и тридцать тысяч других, он не сделал ничего» (*Boleslavski R. Lances Down*. P. 132–134).

Думается, что Болеславский не случайно вспоминает здесь выдающегося военачальника и военного педагога *Алексея Алексеевича Брусилова* (1853–1926), чья судьба так болезненно точно отразила все зигзаги и проблемы времени. Брусилов вошел в историю военной тактики после успешного наступления Юго-Западного фронта в июне 1916 г., во время которого применил неизвестную ранее форму прорыва позиционного фронта («брусиловский прорыв»). Он поддержал Февральскую революцию, в мае 1917 г. был назначен Верховным главнокомандующим, в июне 1917 г. заменен А.Г. Корниловым и отправлен в отставку. Во время октябрьских боев 1917 г. был ранен случайным осколком снаряда в своей московской квартире, в Мансуровском переулке на Остоженке. После почти годового лечения служил в Красной армии, оставил «Мои воспоминания» (опубликованы в 1929 г.). Авторство второго тома воспоминаний Брусилова (переданного его вдовой в русский эмигрантский архив в 1932 г.), который носит резко антибольшевистский характер, до сих пор документально не подтверждено.

«...САМ БЫ ПОЕХАЛ ТОЛЬКО В РОССИЮ»

Письма В.И. Качалова периода гастролей МХАТа в Европе и Америке 1922–1924 гг.

Публикация, вступительная статья и комментарии М.В. Львовой

На подступах к четвертьвековому юбилею (1923) Московский Художественный театр в лице своих руководителей, а также ведущих актеров осознал глубокий кризис всего предприятия, прирастающего студиями и школами. Идейный, да и материальный, тупик дела попытались разрешить или хотя бы сгладить давно планируемой зарубежной поездкой основной части труппы МХАТа. Долгожданное и мучительное возвращение «Качаловской группы»¹ открыло возможность организации больших официальных гастролей.

Двусмысленным по отношению к революционным властям положение театра оставалось на всем протяжении почти трехлетнего незапланированного и непредсказуемого путешествия «качаловцев», уехавших на летнюю подработку из полуголодной Москвы в относительно сытый Харьков (в тот момент казавшийся твердо советским) и в военно-революционной неразберихе, в стремлении прокормиться, сохранить семьи и единство группы оказавшихся на грани эмиграции. Скитания по территории, подконтрольной белой армии, поставили «качаловцев», а вместе с ними и весь театр, в опасное противоречие с советской властью. Всегда подчеркивавший свою аполитичность, видевший в ней единственный шанс сохранить себя, МХТ неожиданно превратился чуть ли не во врага Советов: часть труппы под вывеской МХТ играла спектакли в «белых» городах, не говоря уже о сыне В.И. Качалова – В.В. Шверубовиче, вступившем вольноопределяющимся в Добровольческую армию и вернувшимся к родителям лишь из-за сыпного тифа, от которого он чудом не умер. Алла Тарасова, покинувшая Москву и МХТ в 1918 г. вслед за мужем, офицером белой армии А.П. Кузьминым, в Крыму присоединилась к «качаловцам», вошла в их труппу в 1919 г. А.П. Кузьмин путешествовал вместе с ними, усиленно участвовал в работе – таким образом в кочевой семье «качаловцев» появился еще один белогвардеец.

Так личные – и зачастую трагические – перипетии актерских и человеческих судеб в мясорубке Гражданской войны сыграли роль в судьбе всего МХАТа. Мнимое предательство части труппы поставило театр в сложное политическое положение, усугублявшее трудности, связанные с отсутствием в Москве ряда первых актеров МХАТа.

Усилия, предпринятые «метрополией», т. е. руководством МХТ и его «комиссаром» Н.А. Подгорным, а также блудной «Качаловской группой», позволили вернуть в Россию большую часть уехавших.

Едва ли не более болезненными и сложными, чем политические, оказались в начале 1920-х гг. обстоятельства внутритеатральные. Накануне столь

трудно планировавшихся гастролей К.С. Станиславский пишет Вл.И. Немировичу-Данченко в Висбаден:

«Я уезжаю с твердым намерением вернуться в Москву “иль со щитом, иль на щите”.

Или удастся сплотить первую группу, и тогда можно будет пытаться продолжать дело; или это не удастся, и тогда надо его кончать. По крайней мере я – едва ли останусь на сцене.

С падением группы я не вижу более никаких горизонтов»².

Особенно остро стояла перед МХАТом – и в лице путешествующих во главе со Станиславским, и в лице оставшихся под началом Немировича-Данченко – необходимость обновления, в частности проблема несоответствия репертуара текущей ситуации:

«Если же МХТ – совершенно обособленная труппа, то куда же девались все те соображения, которые столько лет повторяются, что старики уже не могут работать по-прежнему, что все устали, истрепались и что язык не поворачивается говорить слова “На дне” или “Дяди Вани”?.. Или все письма, что я получал от Лужского, Качалова, Грибунина и даже Станиславского (или именно особенно Станиславского) о полном распаде старых спектаклей, – были случайны? <...>

Откуда же это вдруг оказалось прекрасной мечтой играть старый репертуар, да еще 4–5 раз в неделю?! Какой репертуар?! – хочется кричать через океан. Нельзя же играть “Три сестры” в настоящем возрасте. Нельзя же в современной России оплакивать дворянские усадьбы “Вишневого сада”. Нельзя же играть “Дядю Ваню”. Нельзя же жевать “На дне”. Нельзя же играть “У жизни в лапах”»³.

Данная публикация предлагает взглянуть на двухлетние зарубежные гастроли театра глазами одного из основных участников – Василия Ивановича Качалова; здесь представлены его письма разным лицам, написанные в период с сентября 1922 по август 1924 г. (всего 31 письмо). В отличие от скитаний «Качаловской группы», не входящих в признанный список выступлений театра, эти гастроли широко освещены в театроведческой литературе: опубликованы и прокомментированы письма этого периода К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, а также секретаря последнего О.С. Бокшанской, сделан подробный анализ влияния искусства МХАТа на американский театр, имеется также обзор отзывов американской прессы⁴.

По сравнению с перечисленными материалами подборка писем В.И. Качалова сужает угол зрения читателя и исследователя и направляет его несколько иначе: Качалов пишет о том, что его волнует, – о бытовых, личных проблемах, откровенно высказывает свои (временами наивные) воззрения на судьбу родного ему МХАТа, на собственную актерскую карьеру. Он не связан, как Станиславский, Немирович-Данченко или даже Бокшанская, административными и организационными обязательствами, политическими и репутационными ограничениями, его мысль легко перескакивает с ролей на туристические впечатления, с переживаний об оставшихся в Москве сестрах на легкомысленные парижские похождения.

Взгляд Качалова на общую театральную ситуацию предвзят и временами эгоистичен, он выступает с позиции слегка избалованного премьера, «первача», привычной ему и по работе в театре, и, особенно, по трем годам путешествия «Качаловской группы», в которой он был несомненным лидером, камертоном и звездой. В первом

же письме Немировичу-Данченко он высказывает нежелание ехать за границу: «...не скрою, что лично мне как артисту уже многое в Москве показалось увлекательным и соблазнительным. Мне показалось интересным и волнительным иметь дело с новой публикой, я чувствовал, что даже в легкой халтуре ее можно победить. Но ей-богу, я не о себе, а обо всем театре говорю: не хорошо, не хорошо, что мы поехали». И позднее, по дороге из Европы в Америку, Качалов пишет: «...я так устал за те три года, так всем пресытился, что и отсюда идет мое расхождение со многими. И Москва, и Россия – я их увидел в коротеньком сне, только начал убеждаться, что это явь, а не сон, – тянут меня к себе с возрастающей силой».

В дальнейшем, обсуждая в пылких, но обдуманых письмах к Станиславскому и Немировичу-Данченко судьбу театра и неразделимо связанную с ней собственную актерскую судьбу, ревниво пересчитывая свои заслуги и смиренно признавая грехи, иногда явственно кокетничая, он ни на секунду всерьез не допускает мысли о расставании с ним.

В первый, европейский, период гастролей театр двигался по городам, где совсем недавно выступала «Качаловская группа», связанные с этим сравнения были неизбежны и вызвали недовольство Станиславского и остальных⁵. Эта же проблема конкуренции основного МХАТа с сателлитами, производными, каковыми были «Качаловская группа» и, чуть позднее, Пражская группа, выступавшая в 1923–1924 гг. в Европе одновременно с мхатовцами, остро стояла и в дальнейшем (см. письмо Качалова П.Ф. Шарову, № 20). Живой организм театра делился, воспроизводил себя, и немедленно начинал бороться и конкурировать сам с собой. Бывшие артисты МХАТа – Л.Н. Булгаков и Н.О. Массалитинов, П.А. Павлов и В.М. Греч, М.Н. Германова и М.А. Успенская, Р.В. Болеславский и уже упомянутый П.Ф. Шаров, Н.Ф. Бакиев и многие другие – на всю жизнь остались верны идеям основателей МХАТа и в меру своего разумения и таланта несли и насаждали их там, куда забрасывала их эмигрантская судьба.

Г.Ю. Бродская предлагает свое объяснение болезненной конкуренции «Качаловской» и Пражской групп с МХАТом:

«Бежавшие от революции и гражданской войны качаловцы представляли в Европе “старый” Художественный театр, неотрывный от прошлого “русских без России”. А зрители и критика отождествляли себя в 1920–1922 гг. с Раневской, покинувшей Россию в четвертом акте и вернувшейся в первом акте домой из-за границы в свой “Вишневый сад”. Гастроли качаловской группы были их первым свиданием с родиной после отъезда из нее.

В 1920–1922 гг. “свои” приезжали к “своим”.

Теперь приехали “чужие”.

<...> В 1922–1924 гг. приехала труппа, представлявшая не бывший Художественный театр, а нынешний, государственный, обручившийся с советской властью. Одного того, что театр выехал с разрешения этой власти, было достаточно для тех, кто навсегда и не по своей воле покинул родину»⁶.

Положим, ничего особенно благополучного в «красной Москве» начала 1920-х гг. не было, «государственность» и «обрученность с властью» были предельно вынужденными, и ехали мхатовцы в том числе за бытовыми удобствами, давно позабытыми в Советской России. Но то обстоятельство, что театр представал «советским»

за границей и «буржуазным» в СССР, несомненно. Примером почти панического желания оправдаться, убедить европейскую общественность в своей независимости от советского государства может служить документ, выпущенный театром и его официальным представителем за границей Л.Д. Леонидовым, что-то вроде пресс-релиза, категорически утверждающего, что «наша организация абсолютно аполитична», что турне организовано только благодаря капиталам продюсера Мориса Геста, что все доходы от гастролей театр выплачивает лишь своим сотрудникам, не разделяя их «ни с какими официальными институтами правительства России, ни с какими работающими на правительство людьми»⁷.

Отличительной чертой этих гастролей была постоянная неопределенность. Маршрут и дальнейшие выступления театра планировались на ходу, намерения менялись, страны и города возникали и отпадали, контракты с организаторами заключались и расторгались: «Планы наши пока неопределенные»; «По всему видно, что раньше осени, а может быть и зимы, в Москву не вернемся»; «В конце мая или начале июня мы все будем в Германии. Будем там готовиться к зимнему сезону, который будем играть либо в Москве, либо скитаясь по Европе. А может быть, и вернемся снова в Америку»; «В октябре начнем играть, вероятно, в Берлине и Лондоне, куда на днях едут Леонидов с Бертенсоном. В конце ноября – Америка до апреля, мая или июня, неизвестно»; «Кажется, будем после марта в Калифорнии. Во всяком случае, в начале мая, а может быть и в апреле, из Америки уедем. Вероятно, в Лондон и через Скандинавию – в Питер» (цитаты – из разных писем Качалова, полностью приведенных в данной публикации). В разное время в планах, в том числе заявляемых не только предположительно – в частных письмах, но и официально – в печати и в деловой переписке, возникали так и не осуществленные Скандинавия, Англия, Канада. Подобные размытость намерений и несоответствие их с реальностью, конечно, связаны не только с явным несовершенством организационного и административного аппарата гастрольной труппы (впрочем, несравнимо более сильного и слаженного, чем у «качаловцев»), но и с нестабильностью политической обстановки в Европе. То же самое касается репертуара гастролей, да и самой продолжительности путешествия – все решалось в процессе, на лету; ситуация осложнялась и удаленностью друг от друга руководителей театра.

Качалов, необыкновенно привязанный к МХАТу, не мыслил без него своей жизни, ни профессиональной, ни бытовой, поэтому предложения и варианты остаться за границей он для себя не рассматривал, несмотря (а, возможно, благодаря этим примерам) товарищей-актеров, не вернувшихся в Россию после гастролей «Качаловской группы», и других знакомых эмигрантов. Их он во множестве встречал в Европе и Америке; эти встречи и связанные с ними впечатления нашли отражение в его письмах.

Данная подборка писем, к сожалению, далеко не полна. Богаче всего представлены письма, адресованные А.В. Агапитовой⁸, многолетней поклоннице и приятельнице В.И. Качалова, составительнице «Летописи жизни и творчества» актера⁹. Ей, скромной подруге В.И. Качалова, чья личность заслуживает и внимания, и уважения, адресовано 12 писем из 31.

В этих посланиях Качалов чувствует себя абсолютно свободно, он говорит обо всем: о личной жизни, о нюансах актерского и физического самочувствия, о

взаимоотношениях с коллегами, туристических впечатлениях и многом другом. И даже ругая себя («Ну вот, Шаня, милая, написал много, а сам чувствую, как бездарно: ни Америки, ни театра, ни меня самого в письме не оказалось»), он явно недооценивает собственные писательские способности – именно в письмах Агапитовой особенно проявляются его личность, состояние души, острая наблюдательность.

Кроме того, письма с разной степенью детализации отражают течение гастролей – гораздо богаче, что естественно, оказались представлены периоды затишья, отдыха: многодневного путешествия на пароходе в Америку, межсезонного отпуска в Германии. При впечатляющей разнице в стиле, темах и интонациях в письмах разным корреспондентам, отдельные, наиболее сильные впечатления Качалов описывает по нескольку раз. Это касается в первую очередь американских нравов и обстановки. А ситуация передачи ему Станиславским роли доктора Штокмана в пьесе Г. Ибсена взволновала его настолько, что он обсуждает ее буквально со всеми, кому пишет в период, предшествующий началу репетиций, спрашивает совета, сетует.

Благодарю сотрудников Музея МХАТ и особенно – Е.А. Шингареву за всестороннюю помощь в подготовке публикации.

25 сентября 1922 г.
Берлин¹⁰

Дорогой Владимир Иванович!

Позвольте обратиться к Вам сначала с деловой просьбой, а затем, покончивши с ней, разрешите побеседовать с Вами и поделиться некоторыми мыслями, чувствами и впечатлениями последних дней – увы, довольно грустными.

Итак, о деле. О моей квартире и оставшейся в ней семье, состоящей из двух сестер¹¹ и приемной дочери¹². Я уехал из Москвы с очень беспокойной душой. Дело в том, что Порфирий Артемьевич¹³ и другие члены нашей администрации настаивали – в исполнение Вашей воли – на освобождении мною квартиры, т. е. на необходимости выселить или не допустить вселиться в нее моей семье¹⁴. Я упорно возражал, приводил всякие резоны, и в результате получил от них гарантию, что семью мою не тронут, но, к сожалению, гарантию вынужденную и потому не вполне меня успокоившую. Мне пришлось заявить, что я при создавшихся обстоятельствах не могу выехать одновременно со всеми, а буду ждать в Москве Вашего приезда, чтобы или получить лично от Вас уже настоящую гарантию, или, в случае Вашей непреклонности, устраивать семью мою где-нибудь в другом месте, хотя бы в этом случае мне пришлось опоздать к берлинским спектаклям. Последнее заявление вынудило нашу администрацию дать мне заверение, что я могу спокойно уехать, оставивши семью в квартире, которая, таким образом, остается за мной.

Дорогой Владимир Иванович! Я прошу Вас не гневаться на Порфирия Артемьевича за то, что Ваша воля оказалась невыполненной, а затем простить и меня, если своим упорством я причинил Вам какую-либо досаду. Я уверен, что если бы Вы продолжали относиться ко мне, как относились раньше, до всей истории с нашим отпадением от театра, то легко и сочувственно отнеслись бы к этой моей просьбе – не лишая меня и моей семьи того скромного угла, который отвел мне театр и за который я бесконечно театру благодарен. Но думаю, что, и переменявшись и утративши прежнее, исключительно доброе ко мне расположение, Вы все-таки по чувству справедливости признаете за мной как за членом театра, двадцать лет обслуживавшим, и добросовестно – по Вашему же выражению, обслуживавшим, театр, право на этот угол в театре не меньше, чем за теми, кто будет его обслуживать теперь.

Да к тому же, и отправившись в эту поездку, ведь я продолжаю обслуживать все тот же театр.

Итак, не лишайте меня права на этот более чем скромный угол. Это не каприз с моей стороны. Мои сестры – совсем одинокие, беспомощные старухи, по моей вине перенесли столько поистине ужасного за эти три года моего отсутствия¹⁵, что я уже не могу, моя совесть уже не может вместить новых угрызений и беспокойства, если они останутся бесприютными и не устроенными так, как только один я могу их устроить. У них никого нет, кроме меня, и, вернувшись в Москву, только один я их устрою. Но на это нужно будет время, которого у меня теперь, перед отъездом, совсем не оказалось. Вот почему против воли Вашей я и принужден настаивать, чтобы они оставались в квартире, на которую, может быть, с точки зрения театра, я и не имею права. Но Бог с ним, с правом. Верю в Вашу человечность и на этом успокаиваюсь.

Теперь хочется сказать несколько слов и о себе лично, и о наших делах вообще. Мне очень грустно было, и сейчас особенно грустно, почувствовать выросшую между Вами и мною стену. С первой минуты нашей встречи на меня повеяло от Вас холодом, почти не скрываемым осуждением и раздражением и отсутствием душевного прощения и примирения. И я не подходил к Вам, не мог подойти и начать срывать или приподнимать «занавесочки». Не мог, потому что чувствовал, что тут нужен какой-то очень большой разговор, и не один, а на это – я видел – у Вас не было ни времени, ни, по-моему, охоты.

Я ждал, что само время, совместная жизнь и, главное, совместная работа уничтожат эту возникшую между нами стену. Как раньше когда-то, без всяких слов и интимностей, в самом процессе работы, Вы начинали меня «принимать» и даже, казалось мне, любить, так и теперь я все надежды возлагал на совместную с Вами работу, которая снова сблизит нас и сроднит. Но той работы так и не оказалось. Я так и не дождался радости работы с Вами и вместе ощущения близости и дружеского расположения. И от этого было грустно и с каждым днем становилось все грустнее. Кстати, скажу еще то, чего не хотел и не мог сказать ни Вам, и никому другому: я не хотел поездки. Приехавши в Москву, я с каждым днем все больше мечтал, что поездка не состоится¹⁶. Этим нежеланием, этим несочувствием поездке и объясняется моя упорная пассивность, это необычное даже для меня равнодушие ко всем важнейшим вопросам, какое я обнаруживал на наших поездочных заседаниях. Я не «наседал» на Вас, чтобы Вы ехали, потому что мне верилось, что если Вы не поедете, то и вся поездка не состоится. Но я был только пассивен. Мешать активно, высказываться против – я не имел нравственного права перед теми, кто ехать хотел. Мне могли бы бросить новое тяжкое обвинение: «ты три года мешал или не помогал нам жить здесь, а теперь не помогаешь или мешаешь нам уехать, когда мы этого хотим». И я скрывал от всех свое нежелание ехать и только в глубине души мечтал, чтобы поездка сорвалась, но не по моей вине. Еще сидя прошлой зимой в Берлине, я потому и боялся Москвы и оттягивал решение вернуться, что я уже чувствовал, что Москва, что театр в Москве меня затянут навсегда, и это казалось издали страшным и в то же время влекло непреодолимо, и я тянулся к Москве моими лучшими, наиболее благородными, бескорыстными чувствами.

Я отогнал от себя все московские страхи, а главное, все «гастрольные» соблазны личных успехов и американских долларов и поехал в Москву, и, подъезжая к Москве, я уже ясно чувствовал, что не захочу уезжать снова. Но, приехавши, я всех застал уже на отлете, всеми овладело уже беспокойство, охота к перемене мест¹⁷, и от меня ждали помощи и сочувствия. И я путался в этих противоречиях, стараясь не отравить общего настроения. А время шло, я все глубже входил в московскую жизнь, мне все яснее становилось, что нельзя, не нужно, не хорошо уезжать из Москвы, не мне, а всем, всему театру. Это несочувствие поездке не было продиктовано эгоизмом личных соображений, хотя не скрою, что лично мне как артисту уже многое в Москве показалось увлекательным и соблазнительным. Мне показалось интересным и волнительным иметь дело с новой публикой, я чувствовал, что даже в летней халтуре ее можно победить. Но ей-богу, я не о себе, а обо всем театре говорю: не хорошо, не хорошо, что мы поехали. И даже не потому, что лучше или хорошо быть в Москве, а потому, что не может быть хорошо нам здесь – ни в Европе, ни в Америке. Говорят,

все старики слишком устали, чтобы сидеть и работать в Москве, и всем необходимо освежиться. А мне кажется, что уже все увидели, какую страшную тяжесть взвалили на себя, на свои утомленные и большей частью старые плечи, все инициаторы поездки¹⁸. Какой уж тут отдых, какое освежение, когда за эти 5–6 дней в Берлине, еще не начавши играть, все так изнервились, издергались, как будто уже объехали полмира. Правда, нам очень не повезло с переездом: после противной и утомительной посадки в Петербурге, в холодный и дождливый вечер, с 7 до 11 часов стоя на ногах на пристани, с плачущими детьми, мы подвергались унижительному и подробнейшему осмотру. Когда после этого ввалились на пароход, то только первую ночь провели хорошо, пока пароход стоял на месте, но уже во вторую ночь начало покачивать, и качка все усиливалась, а последняя ночь была жуткая, был настоящий и, говорят, опасный шторм, все пароходы возвращались обратно или ставились на якоря, и только наш пароходик швыряло целые лишние сутки.

Одно утешение, что не было с нами К. С-ча [Станиславского]¹⁹ – он бы просто не вынес этих страхов. Конечно, все приехали больные, а некоторые и сейчас еще не могут очухаться. Но если бы даже мы не измучились за дорогу и море было бы спокойное, то все равно измучились бы здесь, потому что уж очень неспокоен К.С.²⁰ Он – в панике и мучает самого себя и всех вокруг себя. Репетируют «Федора»²¹ – с 9 часов утра до 7 часов вечера, а потом еще с 9 вечера до 12 – «Вишневый сад» или сцены из «Трех сестер». Вы представляете себе, какая сгущенная получается атмосфера от соединения фанатизма и честолюбивого безумия Станиславского с больными или распушенными нервами Леонидова²², Лужского²³, Кореневой²⁴, Вишневого²⁵ и др. – когда эти репетиции сводятся к ударениям, повышениям и понижениям «по Волконскому»²⁶. И как страшно делается при мысли, что не выдержит этой взвинченности Станиславский, являющийся в 9 утра на репетицию. А ведь дальше будет все страшнее – ежедневные спектакли, переезды, новые экзамены в каждом городе, сам начнет играть в «Федоре», непрерывные репетиции для дублеров. И вся эта бессмысленная трепка нервов должна дать отдых и освежение людям, которые слишком устали, чтобы сидеть и работать в Москве, в своем прекрасном, налаженном театре. Какая бессмыслица, обидная и страшная! Чувствую, что еще очень многим с Вами не поделился, но письмо затянулось, надо кончать. Напишу Вам еще. Обнимаю Вас крепко, дорогой Владимир Иванович, целую ручку Екатерине Николаевне²⁷.

Ваш Качалов
Автограф.

Музей МХАТ. Ф. Н.-Д. Оп. 8. Ед. хр. 2472.

2

В.И. Качалов – Л.М. Кореневой²⁸

[После 10 октября 1922 г.]

[Прага]

[Начало отсутствует, первый лист письма изрезан.] ...мое утреннее письмо, – то мне уже не только обидно за себя, но и очень грустно, и грустно за нас обоих, потому что тут уже какое-то недоразумение, какое-то непонимание друг друга. Лидочка, я люблю Вас. Примите же мою плохую любовь, возьмите от нее то, что

в ней есть хорошего. А в ней есть хорошее – Вы увидите. Хотя бы уже то хорошее, что я ни с кем не был так искренен и сдержанно целомудрен и скромн – в словах.

Я даже исправляться на деле начал для Вас кое в чем – например, в пьянстве.

[*Часть листа отрезана.*] ...хороших снов, спокойной ночи, милая моя!

Просуну Вам эту записку под дверь.

Целую и люблю Вас.

Ваш «старик» *Качалов*

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. 21 (А.М. Коренева).

Раздел «Письма от разных лиц (по алфавиту)». Без №.

3

В.И. Качалов – А.В. Агапитовой

23 октября [1922 г.]

Прага

Дорогая Шаня!

Просто беда, как гонят. Никому не могу написать как следует. Все-таки это второе Вам письмо, хотя и маленькое. Получили ли первое – в общем письме, сестрам и Вам – на театр?

Недавно Мар. П. [Лилина] воскликнула: «Теперь понимаю, почему Вы так мало писали писем! Действительно некогда»²⁹. А ведь она почти не играет и ничего не репетирует. Я, правда, тоже мало играю пока, но много репетирую – и старое, и новое (для меня). А главное, что отнимает здесь время, – это знакомства. В Москве я только принимал, а здесь самому приходилось носиться по Берлину, а он громадный – едешь-едешь. Здесь обедаешь, там надо поспеть к чаю, а туда – к ужину. И везде почему-то скучнейший народ, так что получается скучнейшая жизнь. Утешаешься только одним домом наших друзей Коганов, у которых мы, собственно, и жили, т. е. проводили все свободное от дел и чужих людей время³⁰. Москвин³¹, Книппер³², Бертенсон³³ – и мы с Ниной³⁴ и Димой³⁵ – это постоянные гости Коганов, а в торжественных случаях Станиславский и еще кое-кто из прежней Берлинской группы³⁶. Соединения, между прочим, не произошло их с нами, и, вероятно, они – Берсенев³⁷, Германова³⁸, Шаров³⁹ – поедут в Москву⁴⁰.

В Берлине общее настроение делается все тревожнее и напряженнее, – оттуда, наверное, русские начнут разъезжаться. Сейчас мы в Праге. Здесь непробудный покой, сытость, довольство. Отсюда, вместо Скандинавии, решили спуститься в Загреб: не хватает времени, чтобы использовать Скандинавию как следует. В конце ноября мы уже должны быть в Париже⁴¹. В Берлине после Загреба мы будем только 3–4 дня, приблизительно от 22 до 26 ноября. Напишите мне к этим числам туда побольше – и о себе, и о Москве, о театрах, о сестрах. Правда ли, что «Жирофле» в Камерном – такой успех и, стало быть, такое посрамление Володи Нем. [Вл.И. Немировича-Данченко] и «Периколы»?⁴² Бедный Володя! Видите ли Вы его? Я ему писал о сестрах и квартире и еще собираюсь написать. Я его люблю, хотя он бывает свинтусом. Расскажите что-нибудь об Алисе⁴³. О Мейерхольде – что он делает?⁴⁴ Никак не могу написать Эфросам⁴⁵. Играет ли что-нибудь в Москве Волохова⁴⁶, не встречаетесь ли с Веригиной⁴⁷? [Силька? Алька?] и Юлиан⁴⁸ – не может быть, честное слово.

Я очень смеялся над Вашей подозрительностью. Я очень люблю Валентину [Веригину], но у меня не было с ней романа. А вообще я ничего не имею против, когда мне кажется, что Вы меня ревнуете или настораживаетесь поревновать. У Вас ревность легкая, милая и смешная, правда? Вы сами над ней посмеиваетесь, не правда ли? Задавайте мне вопросы, какие хотите. Я Вам на все отвечу по-честному и с удовольствием. Считаю Вас единственным настоящим другом из всех друзей моих, может быть, единственным порядочным человеком. Говорю про женщин-друзей, конечно. А впрочем, мужчин-друзей у меня нет. Может быть, Вам грустно, а мне приятно, ужасно приятно, что у нас с Вами нет никаких «счетов», не было никакой борьбы, схваток и царапаний. И я верю, не будет никакой обиды, а только одна ясная и ласковая улыбка. Уже теперь часто отдыхает душа – на Вашем имени, на Ваших умных письмах, на Ваших африканских губах. У меня тоже (как и у Вас) осталось очень приятное чувство (и физически приятное, вкусное) от нашего прощального поцелуя. Недавно в Берлине, среди «друзей», пьяный, пил за Ваше здоровье (но могу и трезвый, я и трезвый Вас люблю и вспоминаю часто) и доказывал, что Вы лучше и умнее (в сто раз) всех присутствующих. Иные из друзей веселились и не верили, а другие верили и сердились. А мне было приятно, как будто я побывал с Вами.

Вы знаете, что я выучил и начал читать? Маяковского – «Приключение на даче – с солнцем» – это в сборнике «Лирень»⁴⁹. На публике еще не пришлось читать, но в компании интимной, говорят, хорошо читаю, даже строгие судьи одобряют.

Ну, Шаня, милая, целую Вас крепко. Если хотите, пишите на «ты» – у меня оно созрело. Если будете что-нибудь пить спиртное, то давайте выпьем на брудершафт. Давайте 9 ноября в 12½ ч. ночи.

Если помешают какие-нибудь обязательства – отложим.

Целую.

Ваш Василий.

Целуйте сестер, напишите о них и за них – все откровенно.

Автограф.

Фрагменты опубликованы: Василий Иванович Качалов: Сб. статей, воспоминаний, писем / Сост. и ред. В.Я. Виленкин. М.: Искусство, 1954. С. 536. Музей МХАТ. Ф. 43. Оп. 2. Ед. хр. 5.

С Новым годом, дорогая Шаня!

Вот мы и подплываем к Америке. Говорят, в бинокль уже видна земля. А мне не хочется смотреть, и жаль, что она видна. С удовольствием еще неделю провел бы на пароходе. Приятнейшая скука, отдых. Лучшего отдыха после Парижа нельзя придумать. Париж совершенно замечательный город, но мне уже не по зубам. Уже не выдерживали нервы последних дней Парижа, всего его бешенства, красоты, стремительности. Больше всего устал все-таки от людей, от публичности. Как я ни закален и ни втянулся в публичность, но тут и я срейфил, и хотелось кричать – «отпустите душу на покаяние, больше не могу!». Был случай, что я с какого-то банкета удрал, еще

не войдя в зал: снял пальто в передней и сейчас же надел опять и пустился бежать вниз по лестнице, сшибая с ног поднимавшихся гостей. Я отдыхал только в такси, но какой же это отдых – три-пять минут и уже вылезай и делай опять милое лицо.

А здесь хорошо – небо и вода. Вот только покачивает иногда чересчур, но в общем океан ведет себя прилично. Тепло, солнце, дует теплый ветер откуда-то от Мексики. Радостно и бессмысленно смотрю на волны. И все так. Никто никого не трогает, молчат, поговорят иногда – как у кого действовал желудок, и опять молчат. И это еще наиболее живые и бодрствующие, которые на ногах, а большинство вот уже 5-й день лежат в своих каютах и не показываются. Мы опаздываем на целые сутки из-за шторма, который выдержали на днях, который продолжался почти сутки, – мы почти не двигались вперед. Наш огромный пароход, один из самых больших океанских⁵¹, медленно вскарабкивался на волну и потом летел куда-то к черту в пропасть. Впрочем, этого не расскажешь: «надо видеть, чтобы верить» – так в какой-то рекламе я читал. Пароход действительно огромный: длиной примерно от угла Тверской – по Камергерскому до Дмитровки. Ей-богу, не вру. А вышиной – как 6-ти этажный дом, – это над водой, и столько же, говорят, под водой. За последнее не ручаюсь, не видал. Да это и не важно. И вот такую махиницу иногда швыряет, как щепку, или заливает сверху волной. Понимаешь теперь, что такое океан? Нет, не понимаешь. Надо видеть, чтобы верить. Сейчас пишу тебе, а почти все лежат, стало сильнее к вечеру. Только неугомонный Костя [К.С. Станиславский] собрал какое-то режиссерское совещание о том, как сокращать антракты в Нью-Йорке, – при участии Димки, который, впрочем, потерял на пароходе всю свою серьезность и проводит большую часть дня в гимнастическом зале, где изучает бокс. Вчера прибежал оттуда с распухшей красной физиономией, но очень довольный: «Посмотри, как англичанин боксом набил мне морду, а я зато уже успел набить морду Тамирову⁵²». Но на режиссерском совещании серьезен по-московски. Очень смешит и утешает меня Костя. Очень бодр, страшно много ест, в хорошем духе, но минутами слегка трусит океана. У нас на палубе по вечерам от скуки старый матрос что-то насвистывает, иногда кто-то из матросов, а может быть, и из публики, ему подсвистывает. Костя спрашивает: «А вы заметили, что перед бурей матросы начинают свистать? Это им приказ дан такой, чтобы не было паники у публики: раз свистят, значит, нет опасности, перед смертью не засвистишь». А вчера я наблюдал, как он, прищурившись, через пенсне, смотрел на две пары танцующих фокстрот и отбивал головой такт, очевидно, изучая ритм фокстрота⁵³.

У нас играет небольшой оркестрик, а кроме того, мы еще взяли с собой замечательного гармониста-виртуоза, приятеля еще по Питеру Федю Рамша⁵⁴, которого, впрочем, приятнее слушать по пьяному делу. Здесь мы не пьем, никто, даже Александров⁵⁵, не пьется как-то, не то настроение, а вот в Берлине и Париже много было выпито под гармонию Рамши, и много слез было пролито: очень вставала Россия, и хотелось плакать. Рамшу будем демонстрировать в Америке, и сами будем утешаться. Еще едет с нами хороший музыкант и автор романсов Мирон Якобсон⁵⁶, тоже иногда играет, но больше, шельма, ухаживает за нашими актрисами.

Как и в той, первой группе, так и теперь много едет детей, даже стало больше, разных возрастов. Москвин говорит: публика думает, что едет детская труппа, а мы только провожатые. Самая меньшая – девочка Шевченки⁵⁷ – около года, самый очаровательный – Тарасовой Алешка⁵⁸.

Милая моя Шаня! Я тебя часто вспоминаю и по-прежнему сильно, тепло, хорошо люблю тебя. Если будешь встречать русский новый год, чокнись со мной, – и я с тобой чокнусь. Целуй сестер. Я им послал привет отсюда.

Храни вас всех Бог

Твой Вася

Кланяйся Эфросам, если увидишься с ними. Скажи, что я им написал из Парижа – получили ли они? И тебе из Парижа написал. Получила?

Постарайся со своей стороны подействовать на сестер, чтобы не стеснялись и побольше брали денег в театре.

Ради Бога, сама не стесняйся и, если нужно, бери у них взаймы, потом разочтемся. Даже если не нужно, бери и что-нибудь им покупай. И Вере⁵⁹ пусть дают деньги – она, наверное, голодает, а деньги лежат зря. Глупо.

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. 43. Оп. 2. Ед. хр. 6.

5

В.И. Качалов – Вл.И. Немировичу-Данченко

3 января 1923 г.

Пароход «Majestic», по дороге в Америку

Дорогой Владимир Иванович!

Поздравляю Вас и Екатерину Николаевну с Новым годом, желаю здоровья, бодрости, успеха, а всем нам желаю подольше прожить, не расставаясь, более тесной и дружной, чем прежде, семьей.

Перед Екатериной Николаевной очень виноват, что не поздравил ее с днем ангела⁶⁰. И помнил, и хотел, но перепутал стили и прозевал день. Прошу ее меня простить.

Итак, плывем в Америку.

Настроение у всех, в общем, хорошее, бодрое и даже веселое. Кисну только один я. По многим причинам. Многого из нашей жизни, деятельности, наших нравов, нашего «быта» – не приемлет душа. И никому никакой правды, даже полуправды, нельзя сказать. И от этого мертвеешь совсем и уходишь в свою скорлупу. Совсем не сблизила и не сроднила нас Европа, не сблизит и Америка. Но больше всего кисну – от тоски по Москве, по настоящему, налаженному театру, и, как это ни странно в моих устах, от «тоски по труде»⁶¹, по настоящей творческой работе, какой я не знаю вот уже более 4-х лет, если не 5-ти. Я здесь играю Федора⁶² и имею в этой роли успех, слышу хвалебные, а иногда даже и восторженные отзывы (не от товарищей, правда), но мало удовлетворения дает роль, халтурно приготовленная. До сих пор волнуюсь за текст – и это с моей памятью! Не было времени ни вжиться, ни даже как следует порепетировать. Вероятно, так недоноском и останется мой Федор. Может быть, действительно в Америке и окажется большая возможность настоящей работы. Если осядем на месте месяца на четыре. Вот то, что мы носимся – и Прага, и Загреб, и Париж, – это как раз всех веселит, новые успехи, новые блюда, новые впечатления – а я так устал за те три года, так всем пресытился, что и отсюда идет мое расхождение со многими. И Москва, и Россия – я их увидел в коротеньком сне, только начал убеждаться, что это явь, а не сон, – тянут меня к себе с возрастающей силой.

Много есть такого, от чего я не могу слиться в одно целое со всеми нашими, много поводов и фактов. Не могу говорить подробнее и откровеннее, чтобы письмо не получило характера жалобы или «доноса по начальству». Может быть, когда-нибудь при свидании с Вами и расскажу и отведу душу.

Плывем хорошо. Впрочем, выдержали порядочный шторм, продолжавшийся почти сутки. Но вчера и сегодня океан ведет себя прилично, светит солнце, тихие лунные ночи. Пароход огромный, вне шторма почти не качает. Все переносят переезд отлично. Ужасно грустно, что не взяли Раевскую⁶³, и она перенесла бы, конечно, молодцом. Зря обидели старуху, и этим я тоже угрызаюсь: каков ни на есть, а все же я член дирекции⁶⁴ и, стало быть, тоже несу долю ответственности за грехи.

Ну, дорогой Владимир Иванович, подплываем к Нью-Йорку.

Большой интервал оказался между моим первым письмом к Вам и этим. Надеюсь, что теперь смогу писать Вам чаще. Спасибо Вам большое за Ваше внимательное отношение к моей просьбе о сестрах.

Целую ручки Екатерине Николаевне и крепко обнимаю Вас.

Всегда Ваш Качалов

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. Н.-Д. Оп. 8. Ед. хр. 2473.

6

В.И. Качалов – А.В. Агапитовой

[Январь 1923 г.]

Нью-Йорк – Москва

Шаня, милая!

С парохода я послал тебе маленькое письмо. Маленькое, потому что написал и послал с парохода штук 20 писем. Так нельзя же написать 20 больших писем. На это бы и дней не хватило, мы на 6-й день уже подходили к Статуе Свободы, т. е. почти к Нью-Йорку. Радость от встречи с этой статуей была омрачена для меня, Александра, Москвина, да, вероятно, и для многих других, более тайных алкоголиков, тем грустным совпадением, что с этого момента мы лишились свободы питания⁶⁵. Мы слышали отвратительный звук запираемых буфетов на пароходе, бара и весело светивших нам в пути мелких оконцев, около которых бывали даже маленькие очереди и из которых нам подавали коньяки, виски, ничего себе ликеры и наивные бездарные коктейли (с красной ягодкой сверху для украшения). Все эти радости исчезли вообще все разом – от приближения к Статуе Свободы. Хороша свобода, вздохнул я [и сразу взял под подозрение американскую свободу. – *зачеркнуто*]. Случаем чистейшим явилось для меня то обстоятельство, что у Москвина в его гримировальной корзинке каким-то чудом уцелели 2 бутылки шампанского, которые ему поднесли парижские поклонники. Он подошел ко мне, – мне показалось, тоже мрачный, – и тихо сказал: «Иди за мной!» И я пошел, веря в него и предчувствуя какое-то утешение. Мы спустились с палубы в его каюту. «Надо допить», – сказал он со вздохом. Я со вздохом кивнул утвердительно головой. Мы присели на минуту на уже уложенных чемоданах и старались не смотреть в сторону Статуи Свободы, выпили по два стакана (умывальных с синей надписью – *Одоль*⁶⁶) бутылку помри⁶⁷, и Москвин яростно швырнул ее в круглое окошко в океан. Мы молча поцеловались

и разошлись. Через минуту я видел, как с озабоченным и деловым видом не шагнул, а бежал, сшибая всех встречных с ног и извиняясь, за Москвиным Александром в ту же каюту допивать вторую бутылку вина. И вторая бутылка полетела в океан – я прочел в его лице. И еще, помнишь, у Блока – о матросе – «Все кончено, все выпито»⁶⁸.

Итак, Статуи Свободы я почти не видал, потому что в связи со всем этим было такое чувство – глаза мои на нее не глядели, – а еще и потому, что в довершение всех огорчений был устроен туман, мокрый снег и смена года⁶⁹. Кроме того, кроме мокрого, липкого снега и тумана, на нас тут же посыпались целой тучей интервьюеры и фотографы [нрзб.], выехавшие нам навстречу. Меня забросали вопросами, сколько нас, как живется в Москве, как в Париже, в Берлине, а почему не приехал Немирович-Данченко, но он жив? И все с такими баками? а Орленева⁷⁰ нет с вами? а ведь Станиславский был всегда с черными усами – почему их на нем нет? А сколько евреев в вашей труппе? Качалов – так вы же из Вильны⁷¹, что можете сказать про Вильну? Случайно не знаете, что Галкин, как его магазин? [нрзб.] и т. д. Начались фотосъемки – снимали нас и по одному, и группами. Подплыли к пристани Нью-Йорка. Первым входит на пароход по мосткам Морис Гест⁷², наш менеджер с красным с золотыми буквами бантом в петлице. За ним толпа русских и американцев с такими же бантами. Знакомые лица – Балиев⁷³, вся «Летучая мышь», [нрзб.], Болеславский⁷⁴, Субботин⁷⁵, семья Рахми⁷⁶, Зилоти⁷⁷. Тут же передают, что должен был встречать архиерей в облачении с певчими, приглашенный Гестом, но в последнюю минуту не решился – а вдруг приедут сплошь евреи. Работают кинематографички и фотографы. Сходим по мосткам. Долго разбираемся в багаже. Долго ждем, пока все выгрузят с парохода, – часа два. Наконец садимся в желтые такси и, подсакивая и ударяясь головой о крышу кареты – ухабы, лужи, рытвины, – подъезжаю к дому, где буду жить. Весь тротуар перед подъездом дома – сплошная громадная мусорная куча, покрытая тающим снегом. Торчит из кучи железная кровать, торчат ножки сломанного стула, жестянки от консервов, картонки, башмаки, бутылки, банки. Ветер разносит целые кипы бумаги. Нога попадает в сугроб, из сугроба в лужу. Весело скалят зубы черные портье, добродушно и услужливо схватывают вещи из такси шофера. С помощью портье на просторной площадке лифта на 15–20 человек поднимаюсь на 8-й этаж. Отдельная квартира в 3 комнаты с кухней-шкапом в столовой. Все удобно, чисто, светло, отлично. Чудесная ванная – душ, ванна, горячая вода, пакетики с мылом, с десяток полотенец, белье, посуда, кастрюли, кухонная посуда – все мило, все полагается при квартире. Друзья мои приготовили завтрак, на столе – кофе, к нему вкусные густые сливки, русская паюсная икра [нрзб.] по всей Америке и дешевле, чем в России (1½ доллара фунт), и виски, сколько угодно виски, отличный ирландский и шотландский скотч-виски. Если немного затрачивать денег и задора, то всегда можно иметь запас каких угодно вин – и европейских, и калифорнийских, и еврейских самодельных [нрзб.].

[Нрзб.] а еще лучше с бутлегером – особая профессия [нрзб.] – и тебя уже не будет смущать Статуя Свободы⁷⁸.

Прошло несколько дней. Побродил по улицам, побывал в театрах, посидел в кафетериях, пронесся под землей и над землей, погулял в парке, посидел в аптеке. Поднимался на 56 этаж. Все нравится, смешно, пока не скучно. Занятны контрасты, невозможные в Европе. Спустился – не спустился, а слетел – с 56 этажа на экспресс-

лифте, вышел на улицу – и полетел носом в снежный и мусорный сугроб. Поднимался на лифте с какими-то двумя плохо одетыми замарашками-девчонками и пятью солидными джентльменами – и все джентльмены стояли в лифте с обнаженными перед этими девчонками головами, сняв свои котелки. А на следующий день прочел в газете, сам этого не видал, что какой-то джентльмен избил палкой какую-то леди, приняв ее за проститутку, которая будто бы подмигнула его сыну, и на суде был оправдан. Какое-то повальное добродушие, вежливость, мягкость в обращении, отсутствие нервности и раздражительности везде – на улицах, в трамваях, в театрах, и вдруг – отчаянный скандал в театре, оттого что негр захотел сесть в партере в первых рядах. А какие драки, какой мордобой – при этом добродушии и мягкости. Какая жуть была в театре нашем, к счастью, не во время спектакля, а днем, во время пристановки декораций, когда театральные рабочие начали драться в четыре пары на сцене, а потом, сняв пиджаки, выкатились на улицу и на глазах у публики и полисменов до потери сознания избивали друг друга. Одних, раскровавленных, втащили в театр, и они в бутафории лежали до вечера, другие, тоже окровавленные, подвязали чистыми платками зубы и скулы и продолжали работать. Между прочим, у всех рабочих наших, я видел, чистые воротнички, чистые костюмы, отличная обувь. У театральных рабочих у многих свои собственные автомобили, и не только форды, свои моторные лодки и даже собственные дачи.

Я наблюдал за рабочими-каменщиками на стройке дома. На двух из них я обратил внимание: оба пожилые, свежее-веселые, не утомленные, с какой-то шуткой, которой я не понял, обратились ко мне, сняли свои серые халаты, закурили по сигаре, сверкнули золотыми зубами, один надел изящные очки, почистили друг друга щетками, которые достали из несессера, и пошли в ресторан, куда до этого я стеснялся заходить, думая, что там уж очень дорого. И – опять контраст – какая грязь, какое убожество и нищета в еврейском квартале. А говорят, в китайском еще хуже, я там еще не был. А бандитизм – тихий и более зверский, чем в Париже.

[нрзб.]

[Последний лист отсутствует.]

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. 43. Оп. 2. Ед. хр. 7.

Фрагменты опубликованы: Василий Иванович Качалов:

Сб. статей, воспоминаний, писем. С. 538.

7

В.И. Качалов – А.В. Агапитовой

14 февраля 1923 г.

Америка

Шаня, милая и дорогая!

Ужасно мне стыдно перед тобой и перед сестрами, и перед Эфросами, да и еще перед другими друзьями за то, что так редко, так мало пишу. Перед тобой особенно стыдно, потому что ты пишешь, от тебя доходят, хоть и не часто, но доходят прекрасные письма, очень меня радующие и утешающие. Спасибо, любишь и не забываешь. И я тоже очень тебя люблю, с большой настоящей нежностью, и не забываю, а все больше и больше люблю.

Нет времени писать. Думал, вот приедем в Америку, будем сидеть на месте, будет скучно, и буду много писать писем. Черта с два. Скучно-то скучно, но не от безделья, а от скучной работы. Играли до одури много – 8, а то и 9 спектаклей в неделю, причем по воскресеньям нельзя играть по здешним законам, а зато среди недели дневные спектакли – по пятницам, субботам, а иногда и по понедельникам. Каждую пьесу играем сплошь целую неделю каждый день, а стало быть – когда дневные спектакли, то два раза в день одну и ту же пьесу. Представляешь себе состояние Книппер, у которой нет дублерши в Раневской или в Маше⁷⁹, или Вишневого, который пока один играет Татарина⁸⁰: они, стало быть, в такую пятницу или субботу начинают играть свои роли в 2 часа дня и кончают в 11½ часов вечера, – между дневным и вечерним спектаклем не разгримировываются, не уходят домой, а тут же в уборной только успевают поесть. Мое положение немного лучше, потому что я во всех ролях чередуюсь, но все-таки и у меня была неделя «Трех сестер», когда я играл каждый вечер – то Тузенбаха, то Вершинина (чтобы дать передохнуть Станиславскому) – и тоже в пятницу и субботу не уходя домой, а из Тузенбаха перегримировывался в Вершинина. Не могу сказать, чтобы я очень уставал, так как роли (кроме Федора) легкие, но времени свободного до смешного мало, и самый утомительным днем всегда оказывается день, когда свободен от спектакля, потому что тут-то и надо куда-то идти (иногда в два или три места) или кого-то принимать у себя. Ах, милая Шаня! Не умею писать коротко, расплываюсь и увязаю в подробностях, и самому уже делается от этого скучно. Стало быть, много играю, очень занят – и чтобы сказать это, на это у меня ушло почти 3 страницы.

Смешной Нью-Йорк, смешные американцы, много нелепого и неожиданного. И представь – много есть чего-то от Москвы и даже от Питера. Питерская зима, сырая, влажная, как будто пахнет ветром от Невы, вдруг завалит снегом, белые сугробы – и через два часа серая грязь, но нет былых питерских дворников, и утопаешь по колено в грязи, и начинается даже не Москва, а Тамбов или Тула. Ни пройти, ни проехать – такая грязь, такие лужи и ухабы. Кучи мусора – в центре города. Битая посуда, горшки, калоши, штаны, юбки – торчат в громадных мусорных ящиках около великолепных подъездов. Кучи бумаги, и когда ветер – бумага и всякая рвань носится по всему городу. Всякие контрасты и неожиданности приятно и щемяще напоминают Москву. Провинциализм, наивность, примитивность, неблагоустройство, широта, размах, добродушие, сила молодости народа, разноплеменность и как будто какой-то патриотизм американский, хамство, даже зверство (отношение к неграм), наивное, театральное джентльменство (если в лифте дама – все мужчины стоят без шляп, если ты «пристал» на улице к женщине или как-нибудь ей подмигнул, то тебя посадят в тюрьму), и в то же время очень процветает всякий мордобой, и кулак здесь в большом почете, кулаком регулируются всякие недоразумения и осложнения. Очень много пьют, несмотря на официальное запрещение, и много и хорошо работают. Димка в восторге от здешних театральных рабочих, в большой с ними дружбе, они все называют его Джимми. К концу каждого спектакля рабочие все пьяны, и в то же время антракты доведены до минимума благодаря их талантливости и чисто русской, по определению Димы, смекалке. От всех американцев, даже видимых джентльменов, впечатление первобытности, добродушия, звериного азарта, детской любви ко всякой игре,

ко всякому соревнованию, ко всему бьющему в нос, ко всему яркому, шумному, пестрому. От реклам можно обалдеть, вечером все небо Нью-Йорка – сплошной фейерверк от реклам, перешибающих одна другую. После Европы, после Парижа все кажется безвкусным [нрзб.], убогим и как будто скучным, как будто никакой «поэзии», никакой духовности и красоты, никакого аромата и фантастичности Петербурга, старой Москвы, Парижа, Вены. И уже начинаешь брезгливо морщиться, но вдруг ловишь себя на неудержимой улыбке самого настоящего удовольствия, когда тебе ударит в нос неожиданность американского контраста, когда ты взвиваешься на экспресс-лифте в квартиру на 5б этаже, а внизу на улице стоит целую неделю выброшенная откуда-то сломанная железная кровать, и некому и некогда ее убрать. Или, например, такая картина: какими-то страшными и смешными визжащими машинами, лебедками, тачками, целыми вагонами, которые поднимаются на воздух, расчищают какой-то громадный пустырь. Наблюдаю рабочих, сытые, гладкие, весело переключаются, один нажимал какой-то рычаг и от напряжения поскользнулся – раздался безумный смех. Все отлично одеты, в котелках или особенных кожаных шляпах, в перчатках, из-под блуз видны белые крахмальные воротнички. Как раз около меня очутился старик-рабочий, гладко выбритый, с седыми, подстриженными усами, в очках, с сигарой в зубах, – он ждал, когда к нему опустится лебедка, высморкался в чистый белый носовой платок, увидя меня, что-то веселое мне сказал. Я ему ответил: «ольрайт»*, он закашлялся от хохота и сигары и сверкнул золотом зубов. И вот через неделю или через 10 дней прохожу опять мимо этого пустыря, а его нет и в помине, уже выведены два этажа, уже тянутся в небо железные леса. А кровати еще не успели убрать с тротуара и только украсили ее горшками, картонками и деревянными ящиками. Здесь выбрасывают за негодностью такие вещи, из-за которых в Москве мы передрались бы, хотя бы эти самые деревянные ящики, всякие картинки, картонки и бумаги, бумаги – без конца. Вот тут-то на Москву не похоже, ни на старую, ни на новую. На деле у нас из-за этого выбрасывания в квартире была целая драма: наша кухарка-негритоска, по имени Шелдония, выбросила башмаки Нинины, почти новые: они были прикрыты бумагой и очутились под столом, куда я обыкновенно складывал ненужные газеты, коробки от папирос, бутылки от вина и проч. В эту же кучу случайно попали два моих портрета подписанных в «Федоре» (неудачные совсем, не жалко), коробка с великолепной почтовой бумагой (очень жалко) и вот Нинины башмаки, которые она, т. е. Нина, а не Шелдония, до сих пор оплакивает. А Шелдония только кричала на меня за то, что я же сам просил ее выбрасывать все, что лежит в этом углу. Ну вот, милая Шаня, опять я увяз в подробностях. Этак писать не кончу письма. Это уже не неумение писать, а стариковская болтливость.

Доволен ли я жизнью? И да – и нет. Все чего-то не хватает и что-то ужасно лишнее. В Париже было и лучше и хуже – в сто раз и, честное слово – не для того, чтобы сказать тебе приятное, – в Москве, верую и чувствую, было бы в тысячу раз лучше. Главная беда все-таки – усиленно занят, и, в сущности, Нью-Йорка совсем и не знаю – и потому что занят, и еще потому, что совсем не знаю языка. Никаких приятных знакомств или отношений, ни с кем не могу даже «перемигнуться», а как

* отлично, порядок (англ.).

раз в Париже этого было слишком много, и уже хотелось оттуда бежать – от людей. Здесь же остаюсь одиноким наблюдателем (но плохим, потому что занят), и в жизнь никак не вскочу. Утешаюсь домашним уютом. В этом смысле приятно, и так чисто до сих пор не жилось. Прекрасные отношения с Тamarой⁸¹, получилась хорошая, спокойная, нежная дружба. И муж⁸² хороший, смешной, остроумный. Живем мирно и дружно, в одном доме – рядом квартирке – наша, их и Димки с Ершовым⁸³. Вместе обедаем и ужинаем. Постоянный член нашей компании Койранский⁸⁴, и часто бывает Балиев. Разговоры легкомысленные, с большим уклоном в похабщину и во всякое сквернословие. Пьем водку (по-московски – спирт с водой) и виски, но довольно умеренно, не до бесчувствия. В квартире тепло, уютно, у меня замечательное кресло, в котором приятно спать, всегда горячая вода, хорошая ванна, душ, очень светло – жжем электричество вовсю, оно здесь дешево, и весь Нью-Йорк залит светом, и, говорят, вся Америка.

Планы наши пока неопределенные. Успех имеем большой, сборы полные, но живем под страхом, что на апрель и май повезут нас в глубь страны, в Чикаго, Бостон и еще куда-то⁸⁵. А ужасно не хочется прыгать с места, а в особенности мне, потому что я удобнее других устроился и любопытством не страдаю. По всему видно, что раньше осени, а может быть, и зимы, в Москву не вернемся⁸⁶. Говорят, надо нажить денег и сработать пьесу, а то не с чем возвращаться в Москву. Денег [нрзб.] пока еще не нажили, потому что европейская гастроль, несмотря на успех, оказалась в убытке: все съели переезды. О том, чтобы сейчас репетировать новый спектакль, тоже думать нечего. Это будет возможно только летом. Вот и возможно, что мы здесь задержимся дольше, чем думали, если, конечно, Москва даст нам отсрочку.

В театре, между нами говоря, атмосфера неважная: реклама и доллар во многих из нас разбудили такие черты, которых я во многих не подозревал. Не люблю толкаться. Отхожу в сторону.

Ну вот, Шаня, милая, написал много, а сам чувствую, как бездарно: ни Америки, ни театра, ни меня самого в письме не оказалось. Писал урывками, в несколько приемов, может быть, оттого так неудачно. Не взыщи.

Никак не могу выслать карточку в «Федоре». В Париже снялся – вышло нехорошо. Позировал в этой роли для Бориса Григорьева (талантливый художник)⁸⁷, вышло хорошо – портрет остался у него, а открытки (он сам хотел выпустить, в красках) до сих пор не прислал из Парижа. А здесь все некогда сняться, но снимусь – уже назначил день, через месяц получишь.

Милая Шаня, я послал тебе Хуверовскую посылку⁸⁸, – тебе одной, с сестрами не делись – им посланы из Берлина 2 посылки, и пошлю им отсюда и на днях напишу. Писал им с парохода и тебе писал – получили ли вы письма и посылки – не забудь написать. Ну, храни Вас всех Бог!

Крепко тебя обнимаю и очень люблю.

Твой Василий Иванович

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. 43. Оп. 2. Ед. хр. 8.

Фрагменты опубликованы: Василий Иванович Качалов:

Сб. статей, воспоминаний, писем. С. 539–540.

[3 мая 1923 г.]

Филадельфия – Петроград

Дорогой Сергей Митрофанович!

Мне очень грустно и досадно, что если случайно ты вспомнишь почему-нибудь обо мне, то не добром вспомнишь. И, кажется, имеешь на то основание.

Я с каждым днем все больше убеждаюсь, что ты не получил от меня [Хуверовской] посылки, которую я тебе отправил – даю в том тебе честное слово, – как только прибыл в Нью-Йорк, приблизительно в середине января. Но беда в том, что отправляя я не сам лично, а поручил – и не я один – нас было несколько человек, мы поручили послать несколько посылок в Россию – какой-то личности, будто бы специалисту по этой части, который делает это умело и скоро. Личность эта действительно умело и скоро исчезла с нашего горизонта, но мы еще долго не теряли надежды, авось все-таки посылки отправлены. Но ни от тебя, ни от кого другого из адресатов до сих пор не получено ни строчки в ответ, из чего и надо заключить, что мы все стали жертвой обмана. Завтра высылаю тебе вторую посылку и сделаю это самолично.

Может быть, тебе она уже не будет нужна и приятна. Что же делать – отдай ее кому-нибудь, но пусть у тебя не будет хоть маленького огорчения, что вот и Качалов оказался такой же свиньей, как и этот, и этот.

Очень порадуешь и обяжешь, если черкнешь хоть два слова о получении. Напиши уже на европейский адрес: Berlin, Frau Doktor Maria Kogan (für V. Katschalov) Prinz-Regenten Strasse, 83. Мне оттуда перешлют, если меня еще не будет там. В конце мая или начале июня мы все будем в Германии. Будем там готовиться к зимнему сезону, который будем играть либо в Москве, либо скитаясь по Европе. А может быть, и вернемся снова в Америку. Жить здесь хорошо, лучше, чем в Европе, главным образом потому, что совсем не чувствуешь себя иностранцем, особенно в Нью-Йорке. Такое чувство здесь, как будто никаких «американцев», никаких хозяев нет. Все – пришлые: евреи всех стран, итальянцы, немцы, китайцы, негры, белорусы, литовцы, хохлы, индийцы – и все чувствуют себя как дома – без хозяина или, лучше сказать, как в грандиозном отеле. Успех мы имели большой, особенно художественный. В смысле долларов дело обстоит не так уж великолепно: сборы мы делаем «рекордные», каких в Америке не делал ни один театр, но все-таки не сплошь полные, так как американская толпа, улица, «масса» – до театра драматического еще не доросла, и мы питаемся только «интеллигенцией», и больше того, что мы делаем в смысле сборов, делать нельзя. Если бы нас было поменьше, то мы вернулись бы с большими деньгами, но нас такая орава – с семьями больше 60 человек, что на каждого придется сравнительный пустяк – от тысячи до 3-х или 4-х тысяч долларов, не считая, конечно, того, что мы здесь проживаем, а проживаем мы здесь в среднем около 300 долларов в месяц, живя комфортабельно.

Наибольший успех имеет «Царь Федор», которого играем Москвин и я – в очередь. Это – моя новая роль, удавшаяся мне неожиданно даже для моих товарищей, да, пожалуй, даже и для меня самого.

В Нью-Йорке мы играли 3 месяца. В апреле началась поездка: три недели в Чикаго, сейчас пишу тебе из Филадельфии, в мае будем в Бостоне и, кажется, еще

неделю – перед Европой, опять в Нью-Йорке. Работаем очень много, по 8–9 спектаклей в неделю (здесь очень принято давать спектакли в будние дни), но особой усталости не ощущаем, оттого ли, что втянулись в работу, или, может быть, оттого, что уж очень удобные условия жизни: все очень хорошо приспособлено, налажено и легко подается и делается. Как нигде в мире, здесь чувствуешь благодетельность телефона, лифта, такси, электричества, газа, горячей воды и т. д. В любой час ночи ты звонишь по телефону в аптеку, в ресторан, в какой угодно магазин, в гастрономический, или бельевой (если тебе ночью вдруг понадобятся кальсоны), или в книжный, или к врачу, или в похоронное бюро, или к приятелю, у которого – ты знаешь, что есть лишняя бутылка виски, или к жене твоего друга, если этот друг звонил тебе только что не из дому, и т. д., и через 5–10 минут тебе будет доставлено все, что тебе понадобится. Магазины, кафе, рестораны, парикмахерские, трамваи, такси – все это действует круглые сутки. Всю ночь можешь просидеть в ванне или простоять под душем. Если пришла фантазия среди ночи очутиться где-нибудь в другом конце города или даже совсем в другом городе (здесь через каждые 2–3 часа новые города), – только прикоснись к телефону – и через минуту у подъезда будет пыхтеть такси, а ты полетишь вниз с высоты 41-го, а то даже и 56-го этажа на экспресс-лифте, и не успеешь оглянуться, как будешь уже совсем в другой атмосфере. И все это доступно самому среднему карману.

Общее впечатление от американского быта неожиданно приятное. Какое-то благодущие, добродушие, улыбка и юмор чувствуются в воздухе. Здоровье, неизжитость, молодость народа дают себя знать. Много противоречий, контрастов и всяких неожиданностей. Всякие демократические свободы, огромное доверие к слову, даже какая-то особая деликатность иногда, и – жестокий мордобой. Дерутся легко и охотно, кулак в большом уважении. Много наивного джентльменства – например, если в лифте дама, то все мужчины снимают шляпы. Много наивного лицемерия – например, запрещена продажа и подача всякого вина, но пьяных больше, чем где бы то ни было, – и т. д. Очень много церквей, в которые зазывается публика, как в кинематограф – светящимися рекламами, обещающими какого-то епископа или пастора, который известен тем-то и тем-то.

Движение уличное действительно громадное, гораздо более интенсивное, чем в Париже, но необыкновенно регулируемое полисменами и электрической сигнализацией. «Небоскребы» не давят, потому что не закрывают неба и солнца: улицы широкие, много площадей, парков и всякого пространства, на котором эти небоскребы кажутся тонкими и аккуратными башнями, по вечерам даже красивыми – когда они светятся тысячами огней из окон и фейерверком реклам. Рекламы – грубые и наивные, но не без фантазии, и от этого делается смешно и даже весело.

Вот тебе самые беглые и маленькие впечатления от Америки.

Дорогой Сергей Митрофанович, я буду очень рад, если ты черкнешь мне. Я тебя очень люблю, ценю и уважаю. Будь здоров и благополучен.

Обнимаю тебя.

Твой Качалов
Автограф.

Музей МХАТ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 303.

В.И. Качалов – Вл.И. Немировичу-Данченко

[До 9 мая 1923 г.]

[Бостон]

Дорогой Владимир Иванович!

Получил Ваше письмо⁹⁰. Спасибо большое.

В Ваших «набегающих» мыслях чувствую большую правду и ценность⁹¹. Кое с чем не согласен или просто не понимаю. Об этом потом. Сначала о том, с чем согласен.

Да, нужна для спасения наших душ и для воскресения театра как организма – нужна «простая» работа. Нужны трепетные, даже мучительные репетиции, «искание правильных задач и интересной формы». Нужна работа над крупными по содержанию или заманчивыми, волнительными по форме, по краскам – произведениями.

Вы говорите, что перед нами вопрос, «куда» должна быть направлена работа театра. Да вот сюда, мне думается, все к тому же, к старому, т. е. к тому, чтобы как можно полнее и глубже охватить это «содержание», как можно искреннее его пережить, не только сливаясь душой с автором, но и пропитывая авторскую душу своим собственным «содержанием», всем богатством своей созвучно автору настроенной и хорошо распаханной души. Это собственное «содержание» театра, это богатство души его должно быть обязательным условием. Театр должен быть богат душой в большей степени, чем всяким имуществом, всяким инвентарем. И конечно, чем театр будет содержательнее и богаче душой, тем и будет плодотворнее его слияние с автором, и из этого слияния сами собой непременно явятся и стиль, и форма, и краски. Это все много раз высказывалось Вами, и мне хочется только еще и еще сформулировать, потому что, ей-богу же, это вечная, непреходящая забота хорошего, крепкого и живого театра. И в этой работе мы будем видеть, как будет отпадать, как шелуха, все действительно изжитое мертвое и свежим дыханием будет вноситься ценная, живая новизна. И на результаты такой работы отзовется – не может не отозваться – душа публики. Не потому отзовется, что эта работа – «честная и святая», а потому, конечно, что она должна быть талантливой, должна совершаться не только чистыми, но непременно талантливыми руками настоящих мастеров.

Что бы, думается мне, ни происходило в стране, какие бы события ни совершались, какие бы страсти ни бушевали и как бы ни бурлили молодые потоки – и чистые, и мутные, с какой бы быстротой ни поворачивались флюгера держащих нос по ветру, – мы должны еще осторожнее, еще увереннее, может быть, еще медленнее направлять наш корабль по единственному пути, обязательному для всего нового, подлинного органического искусства, – по пути эволюции.

Если говорить подробнее и ближе к делу, то вот что мне рисуется в ближайшем будущем. Если мы, хорошо столковавшись (даже не «мы», а «вы», т. е. Вл. Ив. и К. С., а мы – эти 5–6–8⁹² – примкнем), если мы «убежденно» подойдем к таким всегда живым и волнующим «содержаниям», как Шекспир или Софокл, если мы хорошо поставим, скажем, «Короля Лира» (Станиславский или Леонидов, может быть, оба), или «Отелло» (Леонидов и Качалов–Яго), или «Макбет», «Эдип» (с художниками как Бенуа⁹³ – не меньше), если мы пленимся мистически-национальным ароматом «Грозы» или сочностью и русской романтикой «Леса», да если еще тряхнем старинной «Карамазовых» (пусть мы постарели, но ведь и умудрились, надо думать), или

«Гамлета», или «Каина» (с новым, другим подходом), и если среди такого богатства мелькнет скромно милый лик Чехова (но только мелькнет, в одной какой-нибудь прекрасной постановке), – если какую-либо часть этого всего или такого еще осуществим в большой и дружной работе, то, по-моему, театр наш оживет.

Не ясна мне совсем картина административного устройства. В этом уж очень плохо разбираюсь и касаться этой стороны не буду.

Самое важное, чтобы было между нами соглашение в главнейшем, т. е. вот «куда» должен быть направлен труд. Да, в этом смысле единомыслия или единоволия в театре нашем нет. С этим я согласен. Но не понимаю Вас, когда Вы говорите о сталкивающихся 5–6–8 «художественно-общественных направлениях – по числу сильнейших и влиятельнейших сил труппы». Конечно, и их только два, этих направлений: одно идущее от Вас, другое – от К.С., а весь наш народ «безмолвствует».

Вот эти 5–6–8 художественно зрелых (пожалуй, даже чересчур зрелых и потому усталых) сил театра – народ довольно бессознательный и о задачах театра мало думающий. Тем не менее, к самому искусству нашему мы еще не совсем равнодушны и можем зажечься в любом направлении, но, конечно, идущем только от Вас и от Станиславского (в таировских или мейерхольдовских актеров мы уже не можем превратиться).

Кое в ком из нас есть большое артистическое самолюбие и жажда работы и проявления себя (таковы – сам К. С., Германова, Коренева и большинство молодежи), а в других уже более пассивное желание успеха и только успеха (т. е. признания, похвал, соответственного повышения окладов) при возможно меньшей затрате труда. Таковы все мы остальные, может быть, за исключением Лилиной, которая успехом как будто меньше других волнуется, а работать может и умеет больше других.

Если суммировать все эти «воли» и «характеры», то получится материал, может быть, не очень привлекательный, не очень радующий сердце того, кто должен из этого материала лепить и создавать, не очень мягкий и податливый, но и не безнадежный, не совсем окаменевший и засохший. Тем более что мастера мы все недурные, формой владеем, воспитаны хорошо (алаверды к Вам), вкус у нас выше среднего. «Подсказать» Вам, навести Вас на открытие или счастливую находку едва ли сможем, но сами понять и сделать можем еще многое. Словом, материал не безнадежный, по-моему. И где Вы найдете лучший? Где этот чудесный театр-костер из горящих в нем энтузиастов? В этом роде, говорят, было «Пушкино», но ведь это неповторимо⁹⁴.

Итак, мне ясно, что, как 20 лет назад, мы, эти 5–6–8, были «материалом», или лучше, были матросами на корабле, где были два капитана – Вы и К.С., так и в последние года – корабль направляется и управляется только Вами двумя.

Почему этот корабль стал давать «перебои» и двигаться все менее и менее уверенно – причин, по-моему, много. И в бурю попали совсем необыкновенную, в какое-то новое, неведомое море занесло корабль, – и Вы, капитан, не могли не растеряться. И усталость Ваша (кроме нашей общей) за 20 с лишком лет стала давать себя чувствовать, тем большая усталость, чем больше было на Вас обоих ответственности и инициативы, чем пассивнее были все время матросы. Но, конечно, главная причина всех перебоев, опасных минут, мертвых полос в жизни театра – это, конечно, отсутствие спайки между Вами двумя, отсутствие единомыслия и

единоволия между капитанами, все возраставшее с каждым годом. Один командовал так, другой иначе. Один направлял в одну сторону, а другой все смотрел и тянулся в другую. И матросы кидались в разные стороны, помогали то одному, то другому или разделялись и одни шли за Вами, другие – за К.С., а третьи никуда не шли и ждали, авось кривая вывезет.

Вы вспоминаете о «наших заседаниях, спорах, пререканиях» – цитирую Ваши слова, – «умерщвлявших всякий порыв и т. д.». Да, это помню и я. Но разве это бывало столкновением «5–6–8 талантливейших и влиятельнейших»? Нет, ничего подобного. Это не могли договориться и найти общий язык два капитана. И безмолвствовал народ.

Почему же безмолвствует народ, и почему не могут договориться капитаны? Этот вопрос страшно сложный, тонкий и деликатный. Страшно к нему приступать, но я так много о нем думал, что решаюсь и об этом поговорить.

Народ безмолвствует, по-моему, больше всего потому, что *всей* правды не видит, не может охватить, действительно не знает, каков идеал театра, куда надо идти, кому и какие нести жертвы, и надо ли еще их нести, и каков высший смысл искусства и жизни в искусстве. Не могут наши матросы в этой сложности разобраться. А какие-то кусочки правды видят, какую-то малую правду о Вас обоих видят, да не могут Вам сказать. Всего Вашего существа, всей души до дна, ни того, ни другого капитана не видят, – темнота там для них, а отдельные черточки душевные, всякие «нотки» улавливают, к словам прислушиваются, за поступками зорко следят. И конечно, какую-то, хоть не полную, одностороннюю правду видят. Попробую рассказать ее, как один из матросов.

Вы оба – самые большие люди театра, каких я только встречал на своем веку. Оба обладаете громадными достоинствами, и умами, и талантами, и энергией, и серьезностью, и эти качества Вас соединяют. Благодаря этим качествам Вы потянулись друг к другу – и вместе, хорошо ли, худо ли, но вместе вели наш корабль 25 лет. Но есть в Вас обоих другие качества, которые отдаляют Вас друг от друга и все больше и больше мешают правильному ходу корабля.

Ох, Владимир Иванович, дорогой, страшно затянулось письмо. Пошлю пока что написано – с Бакулей⁹⁵. Обнимаю Вас крепко, очень соскучился без Вас и с радостью думаю о свидании.

Письмо начато давно, многое переменялось к худшему за это время.

Всегда Ваш Качалов

Поцелуйте ручки Екатерине Николаевне.

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. Н.-Д. Оп. 8. Ед. хр. 2475.

Дорогой Федор Николаевич!

Зная Вашу исключительную доброту, я верю, что Вы не посетуете на меня за то, что я – вот уже сколько времени – не написал Вам слова приветия, а как понадо-

билось обратиться с просьбой, так к первому обращаюсь к Вам. Простите меня за это и верьте, что я часто вспоминал Вас с самым хорошим чувством и несколько раз подумывал о том, что хорошо бы перекинуться с Вами словом приветия, но ведь Вы представляете себе, как трудно в наших скитаниях, при нашей работе написать письмо. Все-таки я не теряю надежды, что мне удастся время от времени писать Вам и, конечно, от Вас иметь хоть маленькие ответы и таким образом хоть письменно ближе подойти друг к другу, чего мне искренне хочется.

Итак, просьба – относительно моих сестер или, точнее, моей квартиры. Сестры мои настолько робкие, запуганные, придавленные жизнью старухи, всего боящиеся, со всем мирящиеся, что от них я действительно не слышал ни одного слова жалобы или недовольства квартирой. Доказательством этого может служить то, что, когда Подгорный собирался в Москву⁹⁸, я не имел никакого повода пожаловаться ему на состояние квартиры и просить его принять в Москве среди театральной администрации меры к возможному исправлению тех условий, в которых живут сестры. Только из рассказов приехавших из Москвы, особенно из рассказа Надежды Александровны Смирновой-Эфрос, которая самолично бывала у сестер в нашей квартире и среди зимы, и весной, я узнал подробности. Прежде всего, сырость, заметная даже при кратковременном посещении. От сырого, «банного» воздуха у Смирновой разболелась голова. Она застала сестер за перекладыванием моего платья и белья и просушиванием вещей, которые все время покрываются плесенью от сырости. Мне понятно стало, отчего беспрерывно хворает и чахнет наша девочка Наташа. Затем, невероятно дует из окон: рамы гнилые и со щелями. Дымит печь. А кроме того, постоянно наполняется дымом квартира через щели в полу – из нижнего помещения. Очевидно, ремонт был неудовлетворительный или его почти не было. Когда Смирнова и еще другая моя знакомая были у сестер летом перед отъездом, то застали такую картину: в трех или четырех местах были расставлены тазы, ведра – что только было под рукой, – потому что текло от дождя через потолок. Когда Смирнова спросила, почему же вы не заявите обо всем этом, сестры говорили, что они неоднократно заявляли, но ответ был от Подобеда или Мухина⁹⁹ (точно не знаю), что нет денег, чтобы исправить крышу и вообще сделать необходимые исправления.

Милый Федор Николаевич, поговорите с кем нужно по этому поводу, авось и выйдет какой толк. Я понимаю, что наша театральная администрация не обязана считаться со здоровьем и самочувствием моей семьи и не до того ей, конечно, но ведь просто с точки зрения хозяйственных интересов театра недопустимо, чтобы разрушалась и делалась негодной квартира, принадлежащая и нужная театру. Ведь в том же доме, с теми же старыми стенами и под той же крышей находится в отличном состоянии квартира Дм. Ив. Юстинова¹⁰⁰, очевидно потому, что за ней следят и производят нужный ремонт. Если действительно у театра сейчас нет денег, чтобы сделать весь необходимый ремонт, то, может быть, хватит хоть на частичный. Нельзя же допускать, чтобы жилое помещение театра заливалось через крышу дождем. Наконец, может быть, я могу помочь деньгами: кое-какие деньги мои находятся в театре, и я могу перевести еще – потом сочтемся с театром, пусть сделают хоть самое необходимое за мой счет.

Я не мог поговорить об этом с Вл. Ив-чем [Немировичем-Данченко], потому что все эти подробности о квартире узнал от Смирновой на следующий день после

отъезда Вл. Ив-ча в Карлсбад¹⁰¹. Но я ему напишу, да и лично еще поговорим с ним в августе. А пока не теряйте времени, милый Федор Николаевич, и подтолкните это дело, сколько возможно.

Вы уже не раз проявили Вашу доброту и внимание и сердечность ко мне, и поверьте, что я никогда этого не забуду. Отнеситесь и на этот раз ко мне так же и не опасайтесь, что я буду слишком Вашу доброту эксплуатировать.

Что же Вам рассказать о наших делах и планах? Ведь Вы, конечно, в курсе всего. Вот не очень интересная, но зато самая последняя новость: в наш репертуар включается «Доктор Штокман»¹⁰². Я сейчас получил телеграмму от наших из Берлина о том, что Гест ультимативно требует «Штокманом» начать сезон в Нью-Йорке, а вчера получил письмо от К.С-ча, в котором он передает мне роль «по наследству» и убеждает меня не отказываться¹⁰³. Очевидно, придется согласиться, хотя у меня и без того будет много тяжелой работы: «Иванов», «Карамазовы», «Лапы»¹⁰⁴, «Царь Федор» и проч. Между прочим, К. С. пишет, что «Штокман» в новой постановке, в новой трактовке главной роли (если я возьмусь) явится хорошим вкладом для Москвы. А как Вы думаете? Возможен ли, не устарел ли для Москвы «Штокман»?¹⁰⁵

Все наши разбрелись по Германии, кто к морю, кто по курортам, кто просто в деревне, как я – в горах. В самом Берлине остались немногие: Леонидов (Давыдыч)¹⁰⁶, Бертенсон, Бокшанская¹⁰⁷, Ершов и Тамиров. Рипси¹⁰⁸, как Вы, наверное, знаете, уехала на море. Берсенев уехал в Париж. Чехов остался в Берлине и успешно лечится¹⁰⁹. В Берлине же сидит вся та, первая наша группа, кроме Германовой, которая уехала в Мариенбад, а на зиму устроилась в Праге, в Чешском театре. Раевская уехала в деревню под Берлином, Книппер – во Фрейбург, где Станиславские¹¹⁰. Коренева пока в Берлине. В начале августа в Берлин съезжаемся все и будем репетировать¹¹¹. В октябре начнем играть, вероятно, в Берлине и Лондоне¹¹², куда на днях едут Леонидов с Бертенсоном. В конце ноября – Америка до апреля, мая или июня, неизвестно.

Ну, милый Федор Николаевич, обнимаю Вас крепко и любовно. Привет всем, кто меня помнит и не поминает лихом. Надеюсь, черкнете и Вы мне.

Будьте здоровы и благополучны.

Ваш Качалов

Мой постоянный адрес: Berlin, Regenten Str., bei Dr. Kogan.

Автограф.

Музей МХАТ. Фонд Михальского. Ед. хр. 830.

Дорогая Шаня!

Ты пишешь прекраснейшие письма, и уже давно никаким письмам я так не радуюсь, как твоим. Даю тебе честное слово. Вот еще от сестер письмам радуюсь. Последнее письмо от Саши [А.И. Попова] – это такая прелесть. Я его сохранил, дам тебе прочесть и ты оценишь. И с каждым письмом от тебя – во мне растет нежность к тебе и любовь, хотя и не та и не такая, какая тебе нужна. Впрочем, ты ведь для меня – сумасшедшая и, по-моему, ты сама не можешь знать, что тебе нужно, какая тебе нужна

любовь. А вообще, может быть, потому и тянемся, и ценим друг друга, что уж очень друг на друга не похожи. Принимаю тебя со всем твоим сумасшествием, с твоей милой Африкой, с твоей Ланцепунтией, с твоими ледовитыми мамонтами. Ломаю голову над твоими серыми известняками, по-моему, тщетно, почти ничего не понимаю, но не раздражаюсь, не обижаюсь, не утомляюсь. Говорю тебе – радуюсь, а когда что-нибудь пойму, то даже утешаюсь от чувства какой-то близости к тебе, в моем – смешно это сказать – одиночестве. В чем-то, и, должно быть, очень существенном, – я очень одинок, чувствую себя одиноким, оторванным, даже как будто заброшенным. Ты настолько сумасшедшая, что не только не можешь в своих чувствах ко мне разобраться, но и обо мне самом имеешь очень смутное представление. Но, впрочем, все это не важно, и не должно мешать хорошим отношениям. У нас с тобой прекрасные отношения. Я доволен, я доволен, я доволен, как чеховский Кулыгин¹¹³. Вот ты даже, например, никогда и не подумала, что я очень похож на Кулыгина, не на такого совсем «дурака», какого играет Вишневецкий¹¹⁴, а на такого, какого я стал бы играть: чудесно ограниченного, крепко сколоченного, хорошо завинченного, не расхлябанного, никуда из своей черты не вылезавшего и потому с полным спокойствием называющего себя «умным человеком», серьезного, деятельного, бодро и весело шагающего в прогулке с педагогами, доброго, умеющего прощать и т. д. Конечно, многого во мне для Кулыгина не хватает – например, хотя бы доброты и кротости или бодрости, – но это все можно «сыграть». А зато его ограниченность, самодовольство и проч. – это я ношу в себе, ощущаю, и тут бы я уж не «играл», а «жил». А вот Мышкина¹¹⁵, как и Федора, я бы целиком «играл», хотя, может быть, и хорошо. Но ты этого не понимаешь и думаешь, что я живой Мышкин, а вовсе не Кулыгин.

Зря я на этом так долго застрял. Это от моего неумения писать письма отчасти, а отчасти и потому, что люблю об себе поговорить.

Да. Так вот, в который раз приходится объяснять тебе, что люблю получать твои письма, а сам писать не люблю, потому что не умею. Думал, конечно, что напишу тебе и что вообще много писем буду писать на пароходе, и ни одного не написал. Это случилось по многим причинам. Но главная была та, что я уезжал из Нью-Йорка очень расстроенный и озабоченный: недели за две до назначенного отъезда заболел Дима, но все время был на ногах, очень кашлял, скрывал от нас температуру, ни за что не хотел показаться доктору, вообще надувал нас – он жил во второй приезд далеко от нас, и ни мы, ни даже живший с ним Ершов не подозревали, что он по-настоящему болен. И вдруг накануне отъезда у него обнаружилась сыпь по всему телу. Тут уже нельзя было не принять врача, и оказалось, что у него корь – детская болезнь, которой у него не было в детстве. Конечно, доктор не пустил его на пароход и уложил в постель. Дима покорился, но страшно волновался, скандалил и слышать не хотел о том, чтобы с ним оставались «совершенно ненужные ему» родители. Тем не менее, Нина [Литовцева] осталась с ним, а меня – за полной моей бесполезностью для Димки – отправили вместе со всем театром из Нью-Йорка в Европу. Вот почему на пароходе, особенно первые дни, пока я не стал получать телеграммы успокаивающие о состоянии Димы, я был в очень дурном настроении и не мог никому писать. Третья телеграмма, дня за два до Гамбурга, была уже совсем приятная, что Дима уже здоров и 21-го они садятся на пароход. И все-таки, пока они не приехали – вчера, 4 июля, – у меня было беспокойно на душе.

И мы, и они ехали на небольших пароходах, но такое было спокойное море, что ни нас, ни их ни разу не качнуло. Я говорю «небольших» только по сравнению с «Majestic»-ом, а то вообще это из крупнейших – особенно наш «Лакония»¹¹⁶ – океанских пароходов, а по комфорту и оборудованию «Лакония» оказалась даже лучше «Мажестика». Хотя Станиславский, когда узнал, что решено ехать на однострубной «Лаконии», очень волновался и даже сердился и кричал: «Я категорически заявляю, что на одной трубе не поеду. Я отвечаю за весь театр и не допущу, чтобы театр ехал с одной трубой. Раз – что (у него привычка говорить “раз – что”), раз – что меня сюда привезли на 3-х трубах, потрудитесь обратно везти так же». Но его успокоили и убедили, что теперь все новые пароходы делаются с одной трубой, что зато эта труба огромная и стоит прежних трех. Итак, мы снова в Европе.

Берлин стал грустный-грустный и после Нью-Йорка кажется тихим и задумчивым провинциальным городком. Приятно в нем, хотя ты и не любишь этого слова – «приятно»¹¹⁷.

Ах, Шаня, Шаня, как смешно и дико ты раздуваешь все, что касается меня, и меня самого, конечно, раздуваешь. Но безнадежно тебе это доказывать. Я часто вижу, что ты и сама смеешься над этой преувеличенностью, и это хорошо, хотя и в самом смехе твоём тоже слышу некоторую форсированность.

Ревнуешь меня ко всей жизни! А у меня и жизни-то почти никакой нет. Так, на доньшке мутные осадки. Ей-богу, правда. Я не кокетничаю, тем более что в этой моей «импотенции», в моей усталости и банкротстве ничего страшного не ощущаю. Даже грусть моя – маленькая, тихая и бессильная. Ничего не хочу, ничего не желаю. Актерство свое люблю, пожалуй, больше всего остального, но тоже не очень, тоже анемично и спокойно, без жару, без одержимости, без какой-либо мечты. К женщинам есть небольшое любопытство, но уже беззубое, стариновское. Стараюсь не запутаться, чтобы не было никаких сложностей и беспокойства, чтобы никакой новой «истории», и это мне большей частью удается. И все «Тамары» и «очень милые дамы», и американки, и парижанки, и фабрикантки, и богатые еврейки, и бедные русские аристократки, да и свой брат-актрисы – с кем, с кем не столкнешься, когда носит тебя по всему миру и не покидает тебя окончательно это любопытство, – все, что представляется тебе по меньшей мере стадом мамонтов, все это такая ерунда, о которой говорить не стоит. И тут стремишься к покою, чтобы не было вражды и гнева, чтобы получилась в результате теплая водица дружбы и нежности. Что-то забурлит еще иногда в тебе, чуть-чуть накалится и пшикнет, как пшикает гвоздь накаленный в стакане воды. И вода станет тепловатой, и вот это и приятно, это и ценишь больше всего – значит, уже дружба, нежность, «приятные воспоминания». Ерунда все. И все уже не страшно и даже не смешно, т. е. не очень занято. Но, конечно, жизнь все-таки люблю. Как ее не любить! Но что в ней люблю, черт ее знает. Не знаю, не разбираюсь.

Мало пью. Иногда рад этому, потому что от этого (т. е. от непитья) бодрее, проще и яснее бывает на душе. А иногда жаль, что не могу как следует опьянеть: и хочется – головой, и есть вино, а тело не принимает – весь вдруг отяжелеешь, трудно дышать и клонит ко сну. Пожалуй, больше чем в чем-нибудь другом, в этом чувствую старость.

В Берлине – Эфросы (вчера уехали в какой-то «heim» или «bad»), Немировичи, Санины¹¹⁸, Берсенева, Германова и вся та группа, много из наших. Станиславских

нет, Марьи Петровны [Лилиной] я так и не встретил. Немирович упоен успехом «Лизистраты»¹¹⁹. Напиши, пожалуйста, что ты слышала об этом? А может, и видела? Подгорный вернулся из Москвы, очень разочарованный Москвой на этот раз, говорит, что опять вся жизнь в Москве испортилась, а Берсенев наоборот – «музыка играет, штандарт скачет»¹²⁰ и т. д. Кому верить? Верю тебе, что хорошо в Москве и без штандарта. Если меня к чему-нибудь тянет, то только к Москве. – «Факт». Об Америке все-таки думаю с тоской, хотя она и не оказалась такой противной и страшной, как я ожидал. Работы у меня будет больше, чем было. Предполагается, что мы с конца ноября по январь будем играть в Нью-Йорке весь новый репертуар, т. е. «Карамазовых», «Иванова», «Плоды просвещения», «У жизни в лапах» и «Хозяюку гостиницы»¹²¹, а затем будет поездка по новым городам вплоть до Калифорнии¹²² – с «Царем Федором», «Дном» и одной или двумя пьесами Чехова. Если же из «новых» окажется что-нибудь легкое для передвижения, то будем возить и новое. Меня просят приготовить «Штокмана» (вместо «Плодов»), в которых не верят, что они будут интересны и успеют их сладить¹²³), но я еще им не дал ответа окончательного, хотя про себя уже решил отказаться, главным образом потому, что боюсь этим совсем испортить отношения с К.С., и без того уже неважные, в том случае, если мне роль удастся, он будет ревновать меня к роли, он стал очень ревнив к ролям¹²⁴, даже к тем, которых уже играть не может. Ну а если роль не удастся, то мне будет неприятно и жалко будет потраченных на нее сил, потому что ведь на будущее время, для Москвы, «Штокман» уже невозможен, и не будет иметь смысла и возможности дорабатывать его на московской публике. Как ты думаешь об этом? Напиши свои соображения, пожалуйста. Хотя к тому времени, когда я услышу твое мнение, вопрос о «Штокмане» уже будет решен, и почти наверное отрицательно.

Милая моя Шаня! Письмо это задержалось окончанием и отправкой почти на 2 недели. Совсем нельзя было его дописать в Берлине, столько народу набивалось в нашей штаб-квартире у Коганов, приезжали-уезжали, встречали-проводжали, засиживались по ночам, отсыпались днем. Дописываю уже в тишине немецкой деревни, в самой сердцевине неметчины, в Гарце, у подножия фаустовского Брокена¹²⁵. Гарц – это самая гористая и лесистая местность в самой середине Германии, и наша деревушка Schierke в самой высокой части Гарца: часа четыре вскарабкивается маленький поездик по спиралям гор, а всего от Берлина 7 часов пути. Воздух, правда, необыкновенный. Давно уже таким воздухом не дышали, пожалуй, со времен Синих Камней Кисловодска¹²⁶ или Беатенберга¹²⁷ в первый год войны. Воздух и тишина. Говорят, это были любимые места Гете, и в нашей Schierke есть Goethe-Haus*, где он писал последнюю часть «Фауста». Тишина, потому что деревушка расплзлась по горе, рассыпалась отдельными домиками, и никаких жителей не видно и не слышно. Шумно и, конечно, противно только в отеле, где мы живем (тут всего три отеля), конечно, оркестр, фокстрот и все прочее, но вышел из отеля – и лес, воздух и тишина безлюдья. Даже на балконе у нас (с Димкой), где я тебе пишу сейчас, не слышно никаких отельных звуков и не видно никаких рож. Видно только проходящее стадо коров, большое, я думаю, около 100 штук, и у каждой коровы по громадному колокольцу на шее. Минут 20 слышен этот звон стада, немцы называют

* дом Гете (нем.).

его «Damenkapelle»*, по утрам в 7-м часу и по вечерам. Частые грозы по ночам, почему-то особенно гулкие. И жара, началась еще с Берлина, но здесь переносится легко, даже радостно бывает, когда тебя пронизает насквозь волна горячего, густого соснового или елового воздуха. Конечно, мы с Димкой в комнате ходим голые, и когда на стук горничной я по рассеянности говорю машинально «herein»**, то Димка перепрыгивает через две широчайших кровати в ванную, а я выскакиваю на балкон к ужасу сидящих под балконом немок. Правда, на балкон я выскочил один раз, но Дима действительно скакал в ванную от моего «herein» несколько раз, со зверским лицом, и каждый раз потом долго ругал меня, уверяя, что я от жары или от старости выжил из ума и т. д., что у меня размягчение мозга. Сегодня я даже чуть не обиделся на него, потому что он уже не на темпераменте, не на состоянии аффекта, а на голом спокойствии предупредил меня, когда я стал снимать рубашку, «пожалуйста, если постучат, не говори herein», таким тоном сказал, каким говорят с крестинами или с выжившими из ума. Но все-таки живем с ним дружно по-прежнему. Он все так же влюблен в Америку, спит и видит попасть снова туда. Или Россия – или Америка, третьего для него теперь нет. К театру, к театральной атмосфере он уже стал относиться с меньшим интересом и волнением, и если бы театр решил оставаться в Европе, то он бросил бы его и поехал в Америку или Россию¹²⁸. И я его понимаю, хотя сам бы поехал только в Россию.

Отдыхать мы будем до 5–6 августа. Для меня это достаточный отдых, выходит два месяца ничегонеделанья – 2-го или 3-го июня был последний спектакль в Нью-Йорке. Август и сентябрь в Берлине пройдет в репетициях, октябрь будем играть в Европе, где – неизвестно еще, может быть, в Лондоне, а в половине ноября поплывем снова в Америку. Контракт у нас до середины марта, и думаю, что пролонгации не будет, а если и будет на месяц или полтора, то, во всяком случае, уже без всякой Европы, я прямо поеду в Москву и будущее лето буду проводить в Москве или под Москвой. И без всякого «дикого уюта с Тамарой»¹²⁹ – она, по-видимому, и на следующую зиму останется в Америке.

Мне приятно, что ты любишь или «принимает» Нину Н., но и в этом ты что-то осложняешь, и тут «мудришь». А за что ты так невзлюбила Койранского, и когда ты успела заметить у него красный язычок? У него нежнейшая душа и хорошее остроумие. И почему-то ты его всегда связываешь с Тамарой, а на самом деле они совсем не любят друг друга, скорее враги, чем друзья.

А что это за письмо из Африки – я ничего не получал, и никого у меня в Африке нет. Ну, постараюсь отсюда еще написать тебе – покороче. Сестрам пишу тоже.

Обнимаю и целую тебя.

Твой Вася
Автограф.

Музей МХАТ. Ф. 43. Оп. 2. Ед. хр. 9.

Фрагменты опубликованы: Василий Иванович Качалов:
Сб. статей, воспоминаний, писем.

С. 539–540.

* дамский оркестр (нем.).

** войдите (нем.).

Дорогой Константин Сергеевич!

Вместо того разговора, который Вы хотите вести со мной, может быть, лучше будет, если я Вам напишу. Я пишу толковее, чем говорю, а если еще удастся быть кратким, то и в смысле времени будет экономия.

В разговор душевный, вовсю, вплотную – я не верю, т. е. я не верю в его результаты и даже побаиваюсь его – вдруг он не приблизит нас друг к другу, а еще дальше отдалит одного от другого. Да я просто не сумею сказать Вам той правды, какую хотел бы Вам сказать и которую Вам трудно сказать так, чтобы Вы ей поверили. Я часто вижу, что и Вам недостает чувства самокритики – не как актеру (в этом отношении, мне кажется, у Вас действительно самокритики больше, чем у других), а как человеку, как личности в театре, как главе театра, как вождю, как судьбе и вершителю судеб наших. Не я один, мы все видим, наряду с потрясающими Вашими качествами – несомненные недостатки и слабости, которых Вы в себе не видите или не хотите видеть (и во всяком случае, не хотите, чтобы мы их видели), и от этого у меня получается уверенность, что моя откровенность и искренность – если бы я на них решился – окажутся бессмысленными и моя «правда» не дойдет до Вашей души. При такой уверенности моей – душевного разговора вовсю, вплотную, до конца – лучше и не начинать.

Возможен и нужен (для меня, по крайней мере) разговор деловой, хотя бы и без надежды, что результатом его явится такая крепкая, плотная, сердечная спайка, в которой я весь отдался Вам и уже не буду смотреть в сторону. Совсем без разговора обойтись нельзя. Нужно до некоторой степени договориться, чтобы и Вас возможно меньше огорчать в дальнейшем, и мне чтобы возможно меньше переживать всяких обид и ущемлений.

Как Вы знаете, я заявил, что раз я нужен делу поездки – я буду этому делу служить в меру сил и добросовестности. Но не могу не сказать, что это решение мое очень безрадостное, когда оказалось теперь, что поездка может затянуться уже не до 1 февраля, а до мая или июня.

Что эта поездка не дала мне ничего, кроме удовольствия быть в компании старых товарищей, – я думаю, с этим Вы согласитесь? Скажете: как ничего не дала? А работа со Станиславским над Федором? А возможность и радость послужить своему, Художественному театру? А пребывание в атмосфере театра, от которого он так отстал, без которого так испортился за три года¹³⁰? А возможность использования Станиславского как учителя? А, наконец, доллары? Вон он сколько получит. Возят и оплачивают даже его бесполезную и неприятного характера жену и такого же сына. И это все, по его мнению, «ничего», и он все недоволен. Занавешийся актер!

Отвечу Вам на все. Да, Константин Сергеевич, представьте себе, что этого всего мне мало. Из этого всего ценю и с благодарностью вспоминаю только работу с Вами «над Федором», те несколько репетиций, проведенных с Вами в Загребе, и те замечания, которые изредка от Вас слышу. Но настоящей большой радости эта роль мне не дала. Отчасти сам виноват: мало работал, мало приставал к Вам за помощью.

Но виню и те условия, при которых приходится играть: это, во-первых, поездочное настроение, т. е. утомление от непрерывных спектаклей, а во-вторых, и это главное, – мое положение дублера. Называется это каботинством, актерством, какими хотите словами, но мне трудно полюбить роль, или, вернее, работу над ролью, если она не дает мне видимого и ощутимого успеха. Я ленив по природе, но я еще могу (мог, наверное) работать много над ролью от сознания ответственности за судьбу пьесы и от предвкушения тех радостей (пускай мелких, суетных, тщеславных, но живых радостей), которые несет с собой успех. Ни чувство ответственности, ни ожидание успеха не пробуждали моей энергии и не оживляли моего отношения к роли. Оно осталось безрадостным, и та двухнедельная работа с Вами вспоминается только как единственный, наиболее приятный эпизод среди скучнейшей для меня как для актера поездки.

Что касается атмосферы Художественного театра, которой я должен дорожить и утешаться, то ведь ее же нет, по той простой причине, что нет, сейчас нет самого Художественного театра. Есть поездка, задуманная и совершаемая под знаком большого компромисса: сверху, на фасаде, – высокие слова Ваши о национальном значении поездки, о мировой миссии Художественного театра – показать величие русского духа в искусстве, – чуть ли не о спасении России через эту поездку. А внизу или внутри – под этими высокими словами – два ярко выраженные желания, две заботы, связывающие нас всех воедино, это забота о долларах и забота о ролях.

Вы скажете, что тут плохого нет, раз все это оказалось соединимым, раз оказалось возможным и невинность сохранить, и хоть маленький капитал приобретать. И даже очень хорошо, что прославляется русское искусство, проводится высокая идея, и так это выходит хорошо для всех или большинства, так безболезненно, приятно и полезно. Не голодные и изможденные люди двигают на этот раз победную колесницу русского искусства, а сама колесница несется по всему миру, как автомобиль с сильнейшим двигателем, потому что само искусство, прекрасное и несравненное искусство МХТ, – его двигатель. И искусные гастролеры-шоферы разносят по всему миру славу об МХТ и собирают понемногу и откладывают на черный день доллары. Ничего плохого в этом не вижу и я. Но не радуюсь почему-то. Не могу радоваться.

Что мешает мне радоваться? Чувство ли неудовлетворенности личной и какой-то обиженности? Или что-то еще не личное. Думаю, что есть и то и другое, и личное и не личное. Быть обиженным и неудовлетворенным мне случалось не раз на протяжении всей жизни моей в МХТ. Может быть, когда-нибудь и расскажу, когда к слову придется. Сейчас это «к делу не относится». Сейчас, наоборот, хочется сказать, что, несмотря на бывшие обиды, я с благодарностью судьбе и с благословением вспоминаю всю мою отданную театру жизнь, всю мою подчас радостную, а подчас и тяжелую, но верную, добросовестную и «беспорочную» – до 19 года – службу Художественному театру. И, может быть, больше всего благодарен театру именно за то, что он научил меня служить ему, потому что это и была наибольшая радость, которую он мне давал, наряду с обидами.

Отчего же теперь я совсем не ощущаю этой радости «послужить» Художественному театру? Отчего, как Вы, как многие другие, не смотрю ясно и с верой вперед, а озираюсь тоскливо по сторонам и только жду, когда же можно будет соскочить из автомобиля?

Скопилось ли столько личной неудовлетворенности, что она вытеснила радость служения Театру, или же все дело в том, что нечему служить, что нет Художественного театра, нет его искусства, нет его жизни и атмосферы? И то и другое вместе: потому и неудовлетворенность, и «обиду» чувствуешь сильнее, что не от Театра, не ради Театра ее терпишь, а просто от компании людей, умеющих себя показать и за себя постоять.

Мне так ясно, что нет сейчас Художественного театра, что не хочется доказывать эту очевидность, не хочется ломиться в открытую дверь. Может быть, он когда-нибудь воскреснет, но вот уже год проходит (а может быть, уже и больше) и год надвигается еще, как Театр мертв. Театр, не творящий нового, – не театр, это ясно. Он перестает быть театром, как перестает быть мастером тот портной, который не может сшить нового костюма, а только «принимает переделку, чистку и утюжку».

Никого не виню. Только констатирую. Театра нет. Есть поездка – за личным успехом и долларом. «Театру» можно и должно «служить», от Театра можно терпеть обиды, Театру даже радостно бывает приносить жертвы. «Поездке» – служить не надо, поездке приносить жертвы – жалко, от поездки терпеть обиды – недостойно. Если поездка не дает тебе успеха и денег – не надо в ней участвовать. Ведь это же не та поездка, какие у нас бывали (в Петербург или Киев) – на месяц, на два, которые были нужны и полезны Театру, в которых Театр отдыхал, освежался и не переставал работать творчески. Эта поездка нужна не Театру, служит не делу, а «лицам», нужна этим лицам, чтобы они могли заработать славу и доллары. Только сюда устремляются все наши помыслы в течение 2-х лет. Разве это может пройти безнаказанно для Театра, разве это приблизит воскресение Театра? Не верю.

Повторяю: никого не осуждаю. Как все, я живу этой заботой о личном успехе и долларе. Но мне скучно, потому что не имею ни того, ни другого. Денег не имею сравнительно, успеха не имею абсолютно. Я знаю, что всякая другая поездка дала бы мне денег больше, но с этой стороны мирюсь: я окружен своими близкими, в большинстве – милыми мне людьми, которые так же, как и я, получают немного денег. Стало быть, как люди, так и я. Притом деньги – дело наживное, может быть, еще и съезжу за деньгами в другой раз, в другой компании. А вот что жалко терять: во-первых, терять себя как актера, который при других условиях еще что-то мог бы делать и идти вперед, и во-вторых, терять свое имя.

Я действительно потерял имя. Не Бог вещь какое, но какое-то имя было у меня, а теперь я превратился в ансамблевого актера, в дублера Вашего и москвинского. А я был «сам с усам» – заслуженно или незаслуженно – это не важно. Меня даже знали и ждали в Америке, – я не вру и не обольщаюсь – у меня есть доказательства, но меня показали здесь так, что я совсем сошел на нет. Это мне обидно¹³¹.

В Театре, в атмосфере Театра я бы это легче перенес и нашел бы какое-либо утешение, а здесь, в поездке – мне это очень горько. Во всех «показных» спектаклях показываться только в двух «баронах»¹³² – это даже похоже на какое-то наказание за какие-то грехи. И что же впереди?

Если сейчас – гроб, то впереди только большой осиновый кол на могилу. «Мудрец», очевидно, без меня предполагается, раз есть другой, помоложе¹³³, так значит, он и лучше, и нечего со мной церемониться. (Ай-ай – *рукой К. С.*)

«Дядя Ваня» – тоже без меня. «Карамазовы» – под сомнением, а если и пойдут, так только трудно и неприятно будет мне лишний раз в Америке играть «Кошмар»¹³⁴. «Село Степанчиково»¹³⁵ – вот, скажете, новая, интересная роль. Но что же делать, когда до такой степени не лежит душа ни к пьесе, ни к роли. Если заставите, буду играть, но еще горше станет на душе. «Штокман» – что же, придется играть какого-то Аслаксена¹³⁶ – невесело. «Хозяйка гостиницы»¹³⁷ – ну, это хоть, слава Богу, совсем без меня.

Одна, стало быть, радость – это осточертевший и надоевший Баст¹³⁸.

Ей-богу же, грустно, и есть от чего в отчаяние прийти.

Что-то обидное есть в той общей легкости и беззаботности относительно меня, относительно не только моего актерского или человеческого самочувствия, но и семейного положения. Как легко и просто разрешили мой семейный вопрос, скинув и мою жену в общую яму ненужных жен¹³⁹.

Конечно, давши слово – держись, и как мне ни горько – я никуда сам не удеру. Но, по человечеству, вникните во все, подумайте обо мне. Может быть, еще что-нибудь можно изменить? Между прочим, когда я давал слово (то условное – «если нужен»), то ведь тогда речь шла о продлении поездки только до февраля, и потом, в вагоне, когда речь зашла о ненужности моей жены, – я тоже имел в виду этот срок – до февраля. Не может ли это обстоятельство хоть до некоторой степени развязать мои руки? Отпустите меня хоть в феврале, если нельзя сейчас. Ведь можно скомбинировать репертуар после 1 февраля без меня.

Моя фамилия в контракте как обязательное условие – это же почти насмешка, во всяком случае это формальность, пустяк, и Хюрок¹⁴⁰ это поймет.

Или, может быть, Леонидов убедит Хюрока¹⁴¹, чтобы мне можно было устроить свои вечера или гастролы, например, остаться в Нью-Йорке играть с еврейской труппой «Анатэму», или «Акосту», или «Манфреда» с оркестром¹⁴², или еще что-нибудь. Я придумую и приготовлю за лето. Не о деньгах волнуюсь, а только о том, чтобы не заснули во мне – если не артистические, то хоть актерские чувства. Подумайте и обо мне.

Ваш Качалов

P.S. Это письмо написано до вчерашнего решения – вместо «Степанчикова» ставить «Плоды просвещения»¹⁴³. Это чуть-чуть облегчает мое душевное состояние – тем, что призрак дядюшки из «Степанчикова» не будет больше меня смущать и отравлять и без того невеселое мое настроение¹⁴⁴. «Плоды» я люблю, против роли Вово ничего не имею. Если не окажусь уж очень старым через год, то в Москве, даст Бог, когда кончится «поездка» и начнется снова «Театр», может быть, даже и радость почувствую от этой роли. Ну а сейчас, при наличии всех грустных для меня поездочных обстоятельств, – эта роль едва ли может существенно изменить мое душевное состояние.

Простите, дорогой Константин Сергеевич, за длинное письмо.

Я знаю, как Вы обременены всякими делами и заботами, но если найдете в себе силы подумать и обо мне, то глубоко меня этим обяжете.

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. К.С. Ед. хр. 8580.

Выделено подчеркиванием то, что отмечено рукой К.С. Станиславского.

Дорогие друзья!

Шлю и я Вам привет ласковый и душевный – от себя и от всей нашей компании. Мы – в Schierke. Это деревня в Harz'e, в самой сердцевине Германии, в излюбленных гетевских местах. Наша Schierke как раз у подножия фаустовского Brocken'a, а недалеко от нашего отеля стоит Goethe-Haus, где писалась вторая часть «Фауста». Приехали мы сюда 12 июля – М. Б[орисов]на [Коган], Тамара [Дейкарханова], Нина, Дима и я.

Тамара приехала в Берлин дня за три до этого дня, а Нина с Димкой появились в Берлине в тот день и почти в тот час, когда Вы уехали из Берлина, – около 8 утра 4 июля они были уже на Prinz-Regenten. Вся неделя без Вас прошла гораздо шумнее и суетливее, чем при Вас: с утра – и почти с утра вся квартира, лестница, часть дома и даже часть улицы оглашались звонкими, большей частью женскими, голосами, приходили-уходили, встречали-провожали. Появлялись новые люди – знакомые Тамары, знакомые ее знакомых, друзья Димкины и т. д., и все усаживались за стол и пили крушон или кофе с ликером – смотря по погоде, а после 12 ночи – и шампанское. Если попадал в дом кто-нибудь из старых когановских знакомых, то он в страхе пятился обратно в переднюю и, только услышав все покрывающий голос М. Б-ны, успокаивался, что он все-таки в прежнем, хотя и очень изменившемся доме Коганов. Даже такому привычному к такой обстановке человеку, как я, – стало несколько утомительно от этого шума и гама, и я уже стал считать дни, когда можно будет выбраться в тишину, покой и трезвость.

И вот с 12 числа жадно пью здесь тишину, воздух и – больше ничего не пью, ни капли вина, никаких коньяков и ликеров. Живем мы в отличнейшем отеле со всякими удобствами, я с Димой в одном номере, Тамара с Ниной – в двух смежных, семейство Коганов занимает целый апартамент. Встречаемся все только за едой, которой, слава Богу, не так много. Уже чувствую себя помолодевшим, легким, брожу по лесам, взбираюсь легко, т. е. с легкой одышкой, на горы. Пейзаж здесь, очевидно, совсем не такой, как у Вас: никаких полей и лугов, а сплошь горы и леса – еловые и сосновые. Воздух густой, насыщенный хвоей. Вплоть до вчерашнего дня стояла жара, но очень легко, даже приятно переносимая: на самом солнцепеке вдруг дохнет на тебя лес таким густым духом сосны или ели, что радостно становится, идешь и улыбаешься. За едой не ссоримся, ведем себя прилично за табльдотом, и это не значит, что ссоримся в другое время. Вообще не ссоримся, не ругаемся, живем мирно – в добрый час сказать.

И делается грустно только от сознания, что близится конец отдыха и надо опять впрягаться в ярмо. Уже из Берлина и из Фрейбурга доносятся сюда всякие вести, тревожащие и нарушающие мой покой. Кстати, хочу с Вами обоими, дорогие друзья, посоветоваться. Больше, впрочем, с Николаем Ефимовичем, чем с Надей [Н.А. Смирнова]. Хотя Вы оба – величайшего ума люди, но Ник. Еф. более жизненный и менее отвлеченный человек, а Надежде трудно будет спуститься в плоскость земных дел, в особенности теперь, когда она настраивается на «Вену»¹⁴⁵. Дело в том, что мне прислал письмо Станиславский – по поводу «Доктора Штокмана». Письмо это – нечто вроде дарственной грамоты или завещания: передает мне в полное и безраздельное владение роль Штокмана, от которого я вот уже два месяца усиленно открещиваюсь

по разным соображениям. Затем вчера я получил телеграмму от Леонидова (Давыдыча), где он сообщает, что Гест ультимативно настаивает на открытии американского сезона «Штокманом», что мой отказ ставит театр в безвыходное положение и т. д. Но, собственно, советуюсь я с Вами – не об Америке, а о Москве. Станиславский в своем письме, соблазняя меня «Штокманом», пишет, что «Штокман» является хорошим вкладом в московский репертуар – в новой постановке и с новой интерпретацией роли, потому что Качалов даст совсем другого, «своего» Штокмана. Так вот, дорогой мой Николай Ефимыч, припомните пьесу и скажите Ваше мнение, возможна ли, мыслима ли постановка «Штокмана» в России. Не покажется ли Штокман и старомодным, и устаревшим, по существу вылинявшим и пресным. А вдруг он еще живой и даже волнующий и даже получивший некоторую пикантность в отрицании демократизма. Истина на стороне меньшинства, силен тот, кто умеет оставаться одиноким – ведь это уже попадает под диктатуру или, во всяком случае, чем-то еще свежим, не умершим, не утратившим и сейчас остроты. И, в конце концов, дело не в частности, и не в отдельных мыслях, и не в готовом, обязательном для всех разрешении задачи, а в истории борьбы героя с «каким-то» большинством, скажем, с «буржуазными предрассудками», а такая история может быть интересной, раз она написана с талантом и темпераментом, как в данном случае.

Очень интересно узнать, что об этом Вы думаете. Если я увижу и почувствую, что пьеса для Москвы не годится, я откажусь категорически от роли, невзирая ни на какие ультиматумы, потому что жалко же сил потратить на такую большую роль для одного американского сезона. С большим нетерпением буду ждать Вашего ответа и совета.

Что же Вам еще рассказать? И Нина, и Дима были очень огорчены от того, что так разминулись с Вами. Конечно, Ваши приветы я им передал. Димка собирается написать Вам, хотя вообще он избегает писать письма – он стыдится своего действительно ужасного почерка, но, по-видимому, готов сделать для Вас исключение. Они оба приехали в хорошем духе, несмотря на то, что Дима потерял, т. е. не получил в Гамбурге из багажа, свой единственный сундук со всем накопленным в Америке добром. Только в самый день переезда сюда была получена телеграмма, что сундук нашлся в Шербурге, но Бог знает, когда и как он его получит.

А как у Вас с погодой? У нас что-то опять стало холодно.

Мой адрес: Schierke im Harz, Hotel Fürst zu Stolberg.

Обнимаю Вас крепко за себя и за всю нашу компанию.

Ваш *Вас. Качалов*

Катюшу¹⁴⁶ нежно целую.

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. Н.Е. Эфроса, 212. Ед. хр. 18393.

Дорогой Константин Сергеевич!

Мне переслали Ваше письмо ко мне по поводу Штокмана. Спасибо за него, за добрые чувства и пожелания, за доброе отношение ко мне, которое я в нем почувствовал.

Конечно, с благодарностью принимаю и самое «наследство», т. е. роль Штокмана. Но вступить во владение этим наследством, вступить теперь же, немедленно – никак не могу решиться и вот об этом и хочу с Вами посоветоваться.

После Вашего письма я получил телеграмму от Леонидова, где он убеждает меня взять роль и сообщает, что этой пьесой не только должен быть открыт сезон в Америке, но что она включается в репертуар Берлина и Лондона. Я сейчас же ответил телеграммой, что прошу выслать мне пьесу и что ответ могу дать, только перечитавши пьесу. Пьесу мне прислали, я ее внимательно прочел, думал о ней в течение 2-х дней почти непрерывно, можно сказать, днем и ночью, и очень ясно почувствовал, даже ощутил, какой это громадной трудности роль – не в смысле даже физической затраты сил, а в смысле необходимости пережить ее всю, согреть и оживить ее необычайной искренностью, найдя какой-то свой, непременно свой образ Штокмана. Между прочим, когда я думал о Штокмане до того, как я перечитал пьесу, и когда вспоминал Ваше исполнение, мне казалось, что Вы даете замечательный, но совсем не ибсеновский образ Штокмана и что, может быть, мне удастся, ближе держась автора, больше на него опираясь, нащупать какой-то образ более ибсеновского Штокмана, пускай не идущий ни в какое сравнение по увлекательности и трогательности с Вашим Штокманом, но имеющий хоть тот смысл и оправдание, что он по крайней мере будет более верным и близким автору, и уже этим одним предоставляющий для меня интересную и даже волнительную задачу. Когда же теперь я перечитал пьесу, эта иллюзия исчезла – потому что я увидел ясно и понял, до какой степени Ваш Штокман – самый верный, самый подлинный ибсеновский Штокман. Ибсен написал все то, что Вы сыграли. Вы дали плоть и кровь всему тому, что было у автора в душе.

Можно найти какую-нибудь другую внешнюю характерность (думается, все-таки какую-то родственную Вашей), но по существу, по душевным элементам, – никакого иного Штокмана, кроме Вашего, нет и быть не может. И не должно быть, потому что всякий другой (по существу другой) – будет или совсем мертвый, или полуживой, кривой, однобокий и, стало быть, не ибсеновский. Даже переставить как-нибудь эти элементы Вашего Штокмана, иначе их перекомбинировать, в другой пропорции их распределить – по-моему, невозможно. Тем-то особенно и велик Ваш Штокман, что все его элементы взяты в авторской пропорции, оттого он и такой живой и гармоничный, архитектурно-прочный, вечный.

Итак – перечтя пьесу, я уже не могу мечтать и хотеть дать какого-нибудь другого – по существу, по элементам – Штокмана, непохожего и неродственного Вашему. Но, тем не менее, он должен быть «моим», а не Вашим. Скопировать его внешне – возможно, скопировать внутренний Ваш образ, т. е. «сыграть» его, сыграть все «Ваше», то, что у Вас подлинное, живое и настоящее, – это будет безобразие и профанация. Я должен дать «своего» Штокмана, составленного из тех же элементов, взятых даже, вероятно, в той же пропорции, как и Ваш, но «своего», т. е. все элементы, нужные для Штокмана, должны родиться и окрепнуть в моей душе. Иначе ничего, совсем ничего не выйдет.

И вот в сентябре, чуть ли не в начале сентября, это должно быть готово. В сентябре в Берлине я должен играть. Будь я даже в 10 раз талантливее, я в такой срок ничего, кроме самого безнадежного и постыдного выкидыша, дать не могу.

Может быть, к Америке, к декабрю, что-нибудь живое и необходимое для роли я бы и нащупал в себе, но сейчас это дело безнадежное.

Не знаю, что мне делать.

Сейчас мне сообщили, что 30-го Вы уже будете в Берлине. Обрываю письмо, так как оно Вас во Фрейбурге уже не застанет. Стало быть, отложу продолжение разговора до личного свидания – 1 августа и я буду в Waren'e.

Буду искренно рад увидеть Вас в добром здравье и душевной бодрости.

Всегда Ваш Качалов

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. К.С. Ед. хр. 8581.

Впервые опубликовано: Василий Иванович Качалов:

Сб. статей, воспоминаний, писем. С. 70–72.

15

В.И. Качалов – Вл.И. Немировичу-Данченко

[27 июля 1923 г.]

Германия

Дорогой Владимир Иванович!

Пишу Вам, сидя в деревне, в горах Harz'a, у подножия фаустовского Brocken'a, в самой глубине, в самой сердцевине Германии. Хорошо здесь – лес, горы, безлюдье, тишина и покой кругом, тишина и покой были бы и на душе, если бы не долетали сюда разные тревожные вести – и театральные, и политические – из Берлина. Очень беспокойно и мрачно на политическом горизонте¹⁴⁷, не очень ясно и на нашем театральном. Нет какой-то нужной и верной пьесы. Убеждают меня (и письмом от К.С., и телеграммой и письмом от Леонидова и Бертенсона¹⁴⁸) взяться за «Штокмана». Я перечитал пьесу и почувствовал, что в короткое время я ничего не сделаю, что к берлинским спектаклям и к Лондону я не смогу его приготовить¹⁴⁹. Никак не могу в этом случае согласиться с Вами, что для меня, для того образа, который я должен дать, совсем не требуется долгого срока и большой работы¹⁵⁰. Внимательно перечитавши пьесу, я увидел, что К.С. играл его по существу очень верно, очень по автору, – быть может, только в чисто внешней характеристике отступив от автора, но не в противоречие автору. Все элементы внутреннего образа ибсеновского Штокмана, по-моему, имеются в исполнении К.С. Он ничего не выдумал от себя и, мне кажется, ничего не затушевал из основных линий авторского образа. На меня с первого же появления Штокмана, когда я стал перечитывать, так и повеяло теми самыми элементами, на которых построена вся роль у К.С.: Штокман – старый ребенок, Штокман – чудака, юморист, шутник, рассеянный, отвлеченный, не видящий и не понимающий окружающих. Штокман – наивность, добродушие и трогательность, Штокман – энтузиазм сердца, а не ума, не рожденной умом идеи (идея родилась от обиды сердечной, почти детской обиды – «мне затыкают рот» и т. д.) – вот, по-моему, ибсеновский Штокман – и, как Вы понимаете, таков же он у К.С. Если и не все у К.С. от автора (очки, согнутые колени, скрюченные пальцы, комическая походка и т. д.), то ведь это автору не противоречит, это в духе авторского Штокмана, по-моему.

И вот, не видя и не представляя себе никакого другого Штокмана, я должен дать какой-то такой же образ, из тех же элементов составленный, даже, может быть, в той

же пропорции расположенный, – но, тем не менее, какой-то «свой», по-своему пережитый. Эти же самые элементы должны быть взяты из моей души, пропитаны моей искренностью, а не скопированы или «сыграны» под Станиславского. Это задача трудная, гораздо более трудная, чем если бы я видел перед собой совсем другой образ и соблазнялся совсем новыми элементами, нужными для его осуществления.

Конечно, очень хотелось бы знать Ваше мнение по поводу всего этого, но, ради Бога, не утруждайте себя, если не захочется. Мне и без того совестно было (и за себя, и за всех нас – американцев) наблюдать, как Вас терзали в Берлине «нашими» делами.

Больше, чем всем нам, вместе взятым, отдых нужен Вам – после Москвы и перед Москвой. Хотя мне хочется сказать, что, к приятному моему удивлению, я давно не видел Вас – в добрый час сказать – таким ясным, не усталым, творчески крепким и живым, как в этот раз. Верьте, что я не комплиментирую, мне кажется, что Вы стали еще мудрее, увереннее, спокойнее и в то же время как-то окрыленное. Очень радостно и утешительно Вас таким видеть.

Но, конечно, это и обязывает нас возможно бережнее к Вам относиться, не тербить, не тормошить, не приставать к Вам с теми делами, которые стали уже «нашими», а не общими. А мы не очень это умеем.

Пишу Вам накануне Ваших именин¹⁵¹. Сердечно поздравляю и обнимаю Вас. Пусть Ваш ангел хранит Вас многие годы в таком же прекрасном состоянии духа и тела. Екатерину Николаевну еще раз (надеюсь, телеграмма наша дошла своевременно) поздравляю с дорогим именинником и целую ручки.

Будьте здоровы и благополучны.

Всегда Ваш Качалов

Мне стыдно, что я забыл при нашей встрече поблагодарить Вас за Ваше сердечное и внимательное отношение к моему беспокойству по поводу московской квартиры и оставшейся там моей семьи. Спасибо, дорогой Владимир Иванович!

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. Н.-Д. Оп. 8. Ед. хр. 2474.

Дорогая Шаня!

Письма твои получаю, мне их доставляют своевременно, хотя я и не в Берлине (но близко от него – в 2-х часах). Стало быть, знаю все о Наташе. Чувствую, что ты хочешь меня успокоить или обнадежить и в то же время подготовить к страшному – к ее смерти. Прошу тебя об одном, и даже не прошу – потому что знаю, что ты сделаешь все возможное, но хочу одного – чтобы Бог помог или чтобы обстоятельства складывались так, что давали бы тебе возможность побольше быть с сестрами, поближе быть с ними в эти страшные дни и месяцы.

Трудно сейчас мне писать, милая моя Шаня. Не подумай, что я только отговариваюсь и просто ленюсь. Я сейчас действительно подавлен и угнетен многим. Ужасно мне жалко и Наташу, и сестер. Да и тебя жалко, потому что ты за всех нас мучаешься и волнуешься. Очевидно, бывают и у меня такие полосы, когда изменяют мне и по-

кидают меня всякие мои легкости и бронированности. Сейчас я готов и поньтъ, и заскуить, может быть, еще и потому, что помимо этой, московской, беды – и здесь все безрадостно, все, начиная с погоды – холодище, ветер, дожди, темные вечера – и кончая общим, уже почти паническим, настроением. «Октябрь» – на дворе. Даже у нас в Waren'e (это что-то вроде наших Сокольников, только с озером громадным с дикими утками и подальше от Берлина, чем Сокольники от Москвы), даже в тихом дачном Waren'e уже наэлектризована атмосфера, огромные, московские хвосты у лавок, бабы избивают милиционеров, вчера громили магазины, сегодня появилось «войско» – в 20 человек из Берлина, и поставили пулемет на главной улице. Мы – театр – в дурацком положении, не знаем, что делать. Должны были в середине сентября дать несколько спектаклей в Берлине, сняли театр, наняли мастерскую, где делают декорации, для 5 новых пьес (для Америки). Вероятно, придется все бросить и перебраться куда-нибудь в Прагу – до Лондона. А может быть, и Лондона не будет. Ерунда получается. Все ходят злые, мрачные, напуганные. У половины [нрзб.] расстройство желудка – от грибов и паники, так что и у нас хвосты – около клозетов.

Дима в Берлине торчит, следит за работами в мастерской, приезжает сюда по субботам.

А вообще, здесь было бы хорошо (да и было хорошо первые дни), если бы не погода и не такое паршивое настроение у всех. Уж очень хорошо озеро, громадное, длинное, соединяется каналчиками с другими озерами, так что, говорят, можно на лодке пробраться до Гамбурга. Но я и не пробовал, куда уж тут. Работы много. Взаясь за Штокмана, пришлось взяться, очень насели, говорят, необходим «Штокман» для Америки. Вот и это обстоятельство тоже не из приятных. Мало надежды, что удастся как-нибудь оживить эту мертвечину. А черт его знает, может, что-нибудь и выйдет.

Милая Шанечка, мне на многие твои вопросы хочется ответить – и я еще отвечу, и кое о чем тебя спросить – это все до другого раза. Все твои письма – и последнее, стало быть, тоже – чудесные, читаю их с наслаждением. Это же моя единственная духовная пища. Право, я больше ничего и не читаю. Не сердись, Шанечка, дорогая, – я и шучу, но и действительно иногда ловлю себя на том, что у меня к твоим письмам такая же страсть, какая была у почтмейстера к чужим письмам, почти такое же отношение, такое же уважение. Помнишь: «Иное письмо прочтешь с наслаждением, так описываются разные пассажи, а назидательность лучше, чем в “Московских Ведомостях”»¹⁵². Ну не сердись, Шанечка, я же шучу. Ты мне родная, близкая и дорогая.

Целую тебя. Поцелуй покрепче сестер за меня. Пишу им.

Твой В.

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. 43. Оп. 2. Ед. хр. 10.

Дорогая моя Шаня!

Передо мной лежит недописанное тебе из Берлина письмо. Не знаю, посылать ли его тебе, дописав, или уже начать новое. Как видишь, решил начать новое, хотя

там было больше 4-х страниц. Неловко, не хочется его посылать, потому что писал его в пьяном виде, после какого-то большого затянувшегося обеда. Мне почти всегда бывает неприятно вспоминать, что я говорил пьяный. Письмо ужасно грустное. Сплошь жалобы. На вести из Москвы. Смерть Эфроса¹⁵³, умирание Наташи, мучения сестер, такие незаслуженные. За что, за что? – хочется кричать обо всей их жизни. И на себя жалею, за то, что такой скот, что не пишу им, что не нахожу слов таких, какие их все-таки хоть немного согревали и утешали [бы], ни сил для этого не нахожу, ни даже времени. Много нежности к тебе, даже к твоей маме. Почему-то целое объяснение в любви к твоей маме, почему-то решил, что она даже лучше тебя – проще, яснее, понятнее для других и для себя. И вообще всякий пьяный пафос по поводу собственной запутанности, замученности от Парижа, бездарности и безрадостности моей жизни.

Вот я тебе все письмо и рассказал. Еле уволок ноги из Парижа. Запутался я там здорово. Париж ли так на меня действует, или правда, может быть, тоска и ужас от Москвы, или просто, черт его знает, какое-то сцепление обстоятельств, – но только вдруг пустился во все тяжкие. Но не весело, не легко, не беззаботно и светло, как, бывало, случалось раньше, когда я даже подхихикивал и вспоминал свою любимую детскую игру – «мала куча»: мы зимой на дворе – мальчишки и девчонки – валили в кучу друг друга и «жали масло». Эту гору я часто вспоминал в моей жизни, но тут в Париже было другое, какой-то надрыв, какая-то уже не веселая игра, какое-то черт-возьми-все, и вас всех, и меня самого, и острое любопытство, и почти отчаяние. Все спуталось, смешалось, замутилось. Сон с явью, правда с ложью, музыка, огни, вино, вино, какие-то спальни, публичные дома, ночные притоны, цыгане, цымбалисты, фокстроты, голые тела, утра на рынке, объяснения в Булонском лесу, в ауто, отдельном кабинете, в номере отеля, в маленьком бистро на Монмартре, и снова ауто, ауто, огни, вино, объяснения, даже слезы. Жестокость правды и хитрейший, жульнический обман. Еще новая встреча, еще новое осложнение. Вали в одно, мала куча!

Да. И стало все равно, какие ласкать плечи, лобзать уста. Запутался, устал, даже злиться стал под конец и на себя, и на всяких мамонтов. Себя даже жалко стало. Вдруг так прорвало на старости лет.

Здесь живу тихо-тихо. Живу с мужем Тамары в маленькой квартире, в том же доме, где мы жили в прошлую зиму. Тамары нет, и в Париже ее уже не застал, не знаю только, к лучшему или к худшему. Может быть, она и уберегла бы меня кое от чего, а может быть, еще больше запутанности было бы. И в Нью-Йорке «Летучей мыши» уже не застал, они ездят по всей Америке. И мы тоже с конца декабря начнем ездить по городам, начнем с Канады, где, говорят, совсем русская зима, даже сибирская. Сейчас Тамара в Вашингтоне, а были они еще ближе к Нью-Йорку, и я ездил к ней на два дня, пока не начались наши спектакли. Мы нигде с ними не будем одновременно, но будем поблизости и будем делать друг другу визиты. Дима живет с Ершовым, несмотря на то что здесь Муся Жданова, жена Ершова¹⁵⁴, живущая отдельно. У меня тоже с Ниной неважные отношения. Она никак не простит мне моего Парижа. Но думаю, что как-нибудь с ней еще полажу. Дима работает в театре как вол. В особенности в Париже работал. Здесь все-таки ему будет полегче. В Америке он все еще не разочаровался.

Тихо живу. Варю себе кофе по утрам и кашу – вроде нашей овсянки, только покуснее. Варю яйца и делаю яичницу. Даже иногда жарю свиные и бараны котлетки, и все выходит очень вкусно. Прислуга приходит только убирать квартиру, а Васильев (муж Тамары) рано утром убегает (он профессорствует в каком-то народном университете), так что мне приходится самому хозяйничать, и я это делаю даже с некоторым увлечением. Даже посуду моем сами, каждый свою. Все очень удобно устроено: тут же в столовой, в стене в виде шкапа, целая кухня, с газом, горячей водой, кастрюли, сковородки, горшочки – все под руками. Обедаю в ресторане, а ужины стряпает Васильев, и я уклоняюсь от всяких приглашений и с удовольствием прихожу домой. Надеваю пижаму, туфли и умеренно потягиваю виски – под кильку или, еще лучше, под жареную колбасу с капустой. Васильев рассказывает всякие новости из американских газет – про 82-летнего фермера, который пытался зарезать 80-летнюю жену, но не дорезал, и она сама прибежала в полицию и пожаловалась, что у него роман с 17-летней племянницей. Про новый автомобиль Форда – с кухней, ванной, клозетом и еще чем-то, про новые пишущие машины – без человеческих рук, – ты говоришь, а она пишет, про ограбления, изнасилования, про германскую революцию. Изредка бывают гости, но очень избранные, мы всякого не пустим. Был Койранский, окончательно возненавидевший Америку, мрачно острил. «Единственное светлое пятно в Нью-Йорке – это негры». Какой-то репортер спрашивает Койранского: «Что вас больше всего поражает в Нью-Йорке?» – «То, что я торчу в нем два года». Когда мы с ним простились и он вышел на лестницу, вдруг раздался оглушительный взрыв – «Ты не застрелился?» – крикнул я ему в дверь. – «Нет, это лопнуло мое терпение» – и ушел. Вчера принимали Диму, угостили его на славу. Был ужин – горячий, из нескольких блюд, закуски, фрукты, вино, ликер. После каждого блюда Васильев приговаривал – кушай, только никому не рассказывай, что ел, а то все полезут, не отделаешься от гостей. Он очень добродушный хлопотун, с хорошим юмором, и для инженера-спеца приятно интеллигентен, даже артистичен. Знает наизусть гораздо больше, чем я, стихов Блока и очень смешно их читает с закрытыми глазами, с нелепыми жестами и ужасно милым пришепетыванием – фтыфтие мое на тройке в фребрифтый дым унефено. Как-то по-своему, хорошо чувствует и любит Блока, Ахматову и Гумилева.

С тоской думаю, что через месяц кончится это мирное житие, этот покой и уют, и начнется бродячая жизнь. Мой приятель Юрка Лури (сын «фабрикантки») ¹⁵⁵, теперь парижский школьник, как-то говорил матери по моему адресу с большим сочувствием – «Почему Вася такой бродячий артист? Мне это подозрительно. Я же не видел его на сцене, ты не обижайся, мама, но мне подозрительно, хороший ли он артист, если он все время бродячий. Почему его не оставили в парижском театре, почему опять в Америку?»

Ты мне столько назадавала вопросов, что я не знаю, на что отвечать. Не помню вопросов, но помню, что их было много. Твои письма целы, но я не могу их сейчас перечесть, они лежат на дне того сундука, который я еще не разбираю и даже не открывал. А в последних – я в Америке получил два – ты спрашиваешь, какое у меня театральное самочувствие. Какое-то неопределенное. В Париже его как будто совсем не было, я забыл, что я актер. Хотя играл много: Карамазова, Иванова, Вершинина и Тузенбаха, Гаева, и даже тряхнул стариной – раз сыграл

Глумова (в благотворительном спектакле). Свободен был только в «Хозяйке гостиницы», которая прошла там только один раз, да в «Федоре», на которого не хватало сил – его и вставляли, чтобы дать передышку Станиславскому и мне. Иванова играл по-другому. Говорят, много лучше, чем раньше. Говорят, удалось дать почувствовать в нем недавнего большого, сильного, широкого («песни пел да рассказывал небылицы», – вспоминает Сарра, или «начнет говорить, так глаза у него как уголья») человека с полетом, с индивидуальностью. А теперь, сломленный, он не кисляй, не нюня, а замкнут, застыл, как-то сухо страдает, больше внутренне озадачен и удивляется, чем жалуется. Говорят, я теперь больше внушаю уважения, чем жалости. У меня самый строгий и требовательный судья, не принимающий многих моих ролей, – это Мария Петровна [Лилина]. Она была мной довольна. За Ивана Карамазова – я слышал от французов и от русских – такие похвалы, каких, пожалуй, раньше не слышал, даже как-то неловко рассказывать. Сил хватало, как ни странно. Вообще, в этом смысле парижский сезон прошел благополучно. «Штокмана» не успели в Париже поставить, и даже не репетировали его там. Репетируем его сейчас усиленно, через две недели должен играть. Как буду себя чувствовать, напишу в следующем письме. Сейчас кончаю, очень затянулось письмо. Спасибо за описание похорон Эфроса. Мне очень трудно привыкнуть к мысли, что его нет. Я люблю его нежно, любовался и радовался на его душу¹⁵⁶. Целуй сестер и Наташу.

Твой *Вася*

Скажи сестрам, что для них на днях будут переведены 200 долларов, убедил их, чтобы они не стеснялись в деньгах. Напишу им. Храни вас всех Бог.

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. 43. Оп. 2. Ед. хр. 11.

18

В.И. Качалов – С.И. Морошкиной

24 ноября 1923 г.

Нью-Йорк

Милые сестры, бедные, дорогие страдалницы!

Вы не должны огорчаться, что я так редко и мало вам пишу. Верьте, что я не забываю о вас, постоянно думаю и болею душой за вас. Не пишу, потому что не поворачивается язык рассказывать Вам о своих успехах или неудачах, обо всяких своих впечатлениях и настроениях, обо всей своей жизни, минутами трудной и запутанной, но в общем все-таки очень благополучной. Всякие подробности я могу рассказывать Шане Агапитовой. Как ни тяжело и ей живется, но все-таки у нее в сто раз больше сил, чем у вас, и она не утратила интереса ко всякой жизни, и к моей в частности, и я могу делиться с ней разной чепухой. Все – чепуха сравнительно с теми страданиями, какими наполнена ваша жизнь. За что? Чьи грехи или чье счастье Вы искупаете? И неужели же так и не наступит хоть какой-нибудь просвет в вашей жизни?

Не могу отказаться от мысли, что не может же судьба до конца дней ваших перемениться к вам в своей жестокости, и верю, что если не радость, то хоть покой и мир, хоть какое-нибудь благополучие узнаете и вы на старости лет.

У нас, в добрый час сказать, все благополучно. Мы все [нрзб.] здоровы и работаем вовсю и не чувствуем особой усталости. А с половины декабря работы – у меня лично – будет совсем немного. Мы начнем ездить по всей Америке и играть такие пьесы, где у меня есть дублеры или где я свободен совсем. А мало играть и разъезжать по новым городам и даже новым странам – это настоящий отдых. Будем в Канаде – это целая отдельная республика, а потом в апреле и мае, вероятно, будем в Мексике и Калифорнии¹⁵⁷. Везде встречаю наших земляков – виленских евреев и белорусов. Многие помнят и отца нашего, и даже Вас, особенно Саню, спрашивают, просят Вам кланяться – разные Боровики, Бóжки, Качаны, Кацнеленбогены.

В июне во всяком случае будем в Европе, а может быть, и раньше. В августе вернемся в Москву.

Ну, пошли же Вам Бог сил! Поцелуйте Наташечку-мученицу.

Всех Вас горячо, со всей любовью целую.

Ваш *Вася*

Надежде Смирновой я написал и Шане тоже. Если письма не дошли – пусть они знают, что я писал. Надежде на днях пишу еще.

Забыл сказать о деньгах. Вам переведены 200 долларов – на театр. Но не знаю, скоро ли Вы их получите. Умоляю брать в театре побольше, берите все, что нужно для спасения Наташи. У меня деньги есть, и будет много. Через месяц вышлю еще. Ради Бога, ни в чем не стесняйтесь и не угрызайте себя.

Не помню, написал ли я Шане мой постоянный адрес американский. Вот он: Princess Theatre, 39th str.

Office Morice Gest

Moscow Art Theatre

New-York City

Мне перешлют, где бы я ни был.

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 494.

Это письмо получишь уже в новом году. Знай, что подумаю об вас всех под Новый год, выпью за ваше здоровье, очень погрузу за вас. Поцелуй Наташу и сестер за меня понежнее. Может, как-нибудь сжалится Бог над ними в Новом году, не пошлет им новых страданий.

Писал ли я тебе, что сыграл Штокмана и играю его с успехом и даже удовольствием. Ей-богу, пьеса не скучная, довольно ловкая и даже занимательная. Я ее хорошо сократил, сжал, выкинул много лишних разговоров. Здешняя публика и пресса считают этот спектакль самым лучшим из всего сыгранного нами за оба приезда. Мы остаемся в Нью-Йорке лишнюю неделю – до 23 декабря. Затем – провинция – Филадельфия, Бостон, Вашингтон, Чикаго, и между ними еще маленькие города вроде Балтимора, Питтсбурга и т. п. В Канаде, по-видимому, не будем, в один из канадских городов нас не пускают за «большевизм». Кажется, будем после марта

в Калифорнии. Во всяком случае, в начале мая, а может быть и в апреле, из Америки уедем. Вероятно, в Лондон и через Скандинавию – в Питер.

Ну, храни вас Бог.

Твой *Вася*

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. 43. Оп. 2. Ед. хр. 12.

20

В.И. Качалов – П.Ф. Шарову

[Конец декабря 1923 г.]

Нью-Йорк, Филадельфия

Дорогой Петруша!

Если бы ты знал, как приятно мне получать твои письма, ты бы писал мне больше и не смущался тем, что я долго не отвечаю. Ей-богу же, я не от лени и не от какого-либо невнимания или рассеянности так подолгу не пишу, а действительно от перегруженности работой. Очень мне круто приходится в новом году, так много занят и так устаю, что даже с любимыми женщинами не хватает времени и сил переписываться. Как тебе известно, я уже давно перестал с женщинами переписываться и начал – вместо этого – с ними же переписываться, но вот теперь и на это уже не хватает сил. Вот тебе для примера – одна из недель, только что промелькнувших: понедельник – «Иванов» (премьера), вторник – «Иванов», среда – «Иванов», четверг – «У жизни в лапах» (премьера), пятница – днем «Иванов», вечером – «Карамазовы»!!, суббота – «У жизни в лапах». Воскресенье – спектакля нет, но единственная генеральная репетиция – целый день на сцене – «Штокман» – и в понедельник «Штокман» (премьера!!!), вторник – «Штокман», среда – «Мудрец» (премьера – со мной) и – только четверг «Мудрец» без меня, с Ершовым. Но уже в пятницу – днем «Штокман» (вечером «Мудрец» с Ершовым) и в субботу – днем «Карамазовы» и вечером «У жизни в лапах» (это особенно трудно: после «Кошмара» и «Суда»¹⁵⁸, сейчас же, почти без отдыха, превратиться в весельчака Баста и на веселом смехе, на стихийной жизнерадостности тянуть три длинейших акта и везти на себе всю пьесу, – потому что остальные, между нами говоря, не дышат совсем или говножуйствуют). Ты понимаешь, что при такой работе сесть к столу и написать письмо – даже при очень большом желании – трудно.

С 24 декабря будет немного легче: мы отправляемся в турне, где чаще будет идти «Федор» – конечно, уже без меня, «Дно» – тоже без меня, «Вишневы сад» – без меня¹⁵⁹, «Хозяйка гостиницы», т. е. те пьесы, которые здесь, в Нью-Йорке, почти не ставили. Ездить будем до марта, во всяком случае. За Гестом право пролонгации еще на два месяца, т. е. до мая. Но, говорят, он уже кричит, что ему нет интереса возиться с нами, и возможно, что он на пролонгации настаивать не будет. Что мы тогда будем делать – март и апрель – не представляю себе. Мне лично будет очень обидно, если потащимся в Европу – играть, и где же играть? Осталась одна Скандинавия, перед Лондоном, который намечен только на июнь. В Париже хорошо, чудесно жить, но играть там нельзя – мы там «определенно» (Сюпик)¹⁶⁰ провалились, в Германии – и подавно, в Праге, в Загребе – хорошо бы, но опять вы, черт вас возьми, дорогу у нас перебили и хлеб у стариков отнимаете¹⁶¹. Если еще и в

Скандинавию вас нелегкая понесет – перед нами, то уже прокляты будете отныне и до века и именем вашим будем пугать уже не детей наших (дети наши уже с усами и бородами), а внуков и правнуков.

Мне лично хотелось бы, чтобы никакой пролонгации не было, но чтобы и в Европу меня не потащили, а оставили бы тут на месяц или полтора – похалтурить с американскими актерами. У меня есть здесь несколько очень выгодных предложений, и за одну неделю, гораздо более легкую, чем случается теперь, я бы получил денег больше, чем за эти два года. Но чувствую, почти уверен, что меня не отпустят и что на этот раз «капитал я накоплю коротенький».

Дела у нас вообще неважные, особенно были поначалу. Последние недели стало лучше. Было сделано несколько крупных ошибок. Например, не надо было открывать сезон «Карамазовыми», для которых здесь не хватает интеллигентной публики. Не надо было в первую же неделю пускать «Хозяйку», хотя она, как и «Карамазовы», имела хорошую прессу, но все-таки оба эти спектакля не могли заинтересовать широкую публику. Интерес в публике начался с «Лап жизни» и распространился и на «Иванова», и на «Штокмана», и уже на все другие пьесы.

Старики наши совсем было приуныли, но последние недели как будто опять повеселели.

Очень мрачен и огорчен К.С. – отсутствием настоящего успеха здесь, а еще более – скверными известиями из Москвы, где нас, т. е. старый МХТ, хоронят и отпевают¹⁶² и только делают исключение для одного Вл. Ив-ча, «вечно молодого и свежего», который без К.С. и других покойников сумел создать новый, молодой театр.

Юбилей МХТ¹⁶³ свелся к чествованию одного Вл. Ив-ча, чего здесь не могут переварить ни К.С., особенно, ни другие наши юбиляры.

Лично о себе – что же сказать? Представь себе, что, несмотря на такую страшную работу, почему-то самочувствие физическое и настроение у меня довольно приличные, в добрый час сказать.

Очень уютно живу, очень комфортабельно. Я поселился в квартире Дейкархановой, которая ездит с «Летучей мышью» по провинции. Живу с ее мужем, который оказался очаровательным сожителем. Кормит меня на убой самыми вкусными вещами, готовит сам замечательные борщи, уху, какие-то заливные рыбы, горячие грибы, лопаем русскую икру, устрицы. Пьем – умеренно – виски, сами делаем чудесные ликеры, даже держим всегда наготове холодное шампанское. Изредка принимаем гостей, с большим выбором: чаще других Димка с Ершовым, которые так наедаются, что не могут встать из-за стола и сидят, как два удава, уставившись друг на друга. Реже бывает Койранский, по-прежнему ругающий Америку, и еще реже Нина, не ругающая Америки, но ругающая всех остальных. Из совсем посторонних принимаем одну только пару американских супругов – она красивая женщина и говорит по-русски, а муж – уже пожилой литератор, очарованный Россией, даже большевицкой, был в Москве этим летом. Да еще к ним приручился Питирим Сорокин¹⁶⁴, молодой социолог, делающий здесь карьеру, страшный антибольшевик, не из очень серьезных людей, но талантливый и занятый. И еще приняли Зензинова¹⁶⁵, которого я очень люблю. От всех наших держусь в стороне. Ни с кем не ссорюсь, но и ни с кем не близок, ни с кем не искренен и не откровенен. Некоторую нежность чувствую по-прежнему к Александрову да, пожалуй, к

Ольгушке Книппер по старой памяти. Да еще у меня бывают «дежурные» увлечения кем-нибудь из более молодых актрис, но только как женщинами, без дружбы, без искренности, без душевной близости. Это у меня уж стариковское влечение к «актрисочкам».

А вообще – в смысле взаимных отношений – труппа МХТ производит на меня довольно жуткое впечатление: все друг друга терпеть не могут. Почему-то раньше я этого не замечал. Я говорю больше про нас, стариков. У молодежи нашей между собой еще есть какое-то дружество или компанейство, хотя и там больше друг над другом издеваются, друг друга высмеивают и разыгрывают, но у них все это не так злобно и как будто безобидно выходит. Все-таки они скорее тянутся друг к другу, а в некоторые моменты у них просыпается даже хороший товарищеский дух. А вот старики – страшный народ по взаимному неуважению, недоверию и злобности. Никто никого не признает, не ценит и ни в каком смысле друг другу не верит. И все-таки продолжают почему-то, как тонущие, цепляться друг за друга и поэтому все-таки не рассыпается наша храмина, хотя и подгнила, и нет в ней живого духа и трудно в ней дышать. Усталые скептики, вроде меня, или помешавшиеся на долларах – и чем труднее этот доллар достается, тем больше жадности к нему. До смешного многие доходят: едят только в гостях или когда угощают их, стригутся у Миши Фалеева¹⁶⁶ в театре, под предлогом, что плохо стригут американские парикмахеры, на званые ужины и банкеты лупят пешедралом через весь Нью-Йорк и обратно.

Очень приятно было мне прочесть про Германову–Медею¹⁶⁷. Эту часть твоего письма я прочел вслух К. С-чу и всем товарищам по уборной. Конечно, никто не поверил, и лица у всех стариков были злобные. Может быть, ты и действительно хвалил через край в своем восторге, но я верю, что это во всяком случае хорошо, талантливо и умно. Я очень ценю ее и радуюсь, что она растет.

Познакомился я тут, наконец, с бывшей женой Понса, а ныне женой пианиста Боровского¹⁶⁸. Головы не потерял, ожидал большего. Куда же очаровательнее Адочка Перцова¹⁶⁹! Если бы хоть десяток лет скинуть мне, влюбился бы в нее, в первый раз в жизни. Да еще тут у меня есть легкое увлечение – на старости тянет к молоденьким – это сестрица Яши Хейфеца (замечательный скрипач)¹⁷⁰ и грузиночка Люся Давыдова (по мужу)¹⁷¹.

Тебя, конечно, интересует, как мы здесь играем, кто и какой имеет успех. Насчет успеха скажу так. Большого, шумного, на весь Нью-Йорк успеха – в этом году никто не имеет. Да, пожалуй, не было такого и в прошлом году, разве только Станиславский как Директор. Весь театр наш сейчас в тени, перестал быть злобой дня, как в прошлом году. Больше других, пожалуй, в смысле вызовов и всякой популярности у меня¹⁷². Ей-богу, не хвастаюсь. Получаю много восторженных писем, часто – хоть и в скромном числе – «толпа» ждет у театрального подъезда, появились психопатки, приходят всякие предприниматели с блестящими предложениями и т. д. Особенно за Штокмана и Баста бывают шумные овации и слышу всякие комплименты. Но, конечно, не думай, что я обольщаюсь и ценю этот успех. Это успех глупый и случайный, успех ролей, а не исполнения. Баста я, правда, стал играть лучше, проще и сильнее, даже товарищи хвалят, и сам Костя вслух назвал мое исполнение «совершенно исключительным», но «Штокмана» я еще далеко не одолел, и шумный

успех у публики – в каждом акте аплодисменты среди действия – сопровождается неодобрительным молчанием товарищей, вполне, по-моему, заслуженным, потому что за Штокмана хвалить еще нельзя. Надеюсь, что буду играть его когда-нибудь хорошо, а пока это винегрет из моих штампов – тут и Карено суетится, и Бранд свои громы мечет¹⁷³, а местами и Баст благодушествует. Не вылилось, не слилось еще в новый и цельный образ. Ну вот, о себе довольню.

Затем, успех, особенно в прессе, у Станиславского за Крутицкого, Кавалера в «Хозяйке» и Шабельского¹⁷⁴. Затем – Аллочка Тарасова в Грушеньке¹⁷⁵ имеет успех, имела бы еще больший, если бы весь спектакль был принят лучше. По-моему, она еще далеко не Грушенька, но публике и прессе очень нравится. По внешности очень мила, она стала пышная и ядреная, и есть моменты хорошие, но, в общем, еще не значительна. Москвин в этом году забыт публикой, Леонидов недостаточно оценен в Мите Карамазове. Пыжова отлично играет «Хозяйку»¹⁷⁶, и в той части публики, которая приняла этот спектакль, успех имеет. Вообще очень талантлива. Ольгушу Книпперушу здесь очень уважают как вдову Чехова, который здесь очень популярен. Она выступает со всякими лекциями и докладами об его творчестве и жизни (на «наглиском» языке – такая была курьезная опечатка в здешней русской газете – вместо «английский» – «наглийский» (от наглости?)), прирабатывает на этом, читает его рассказы (тоже по-наглийски). Была принята хорошо в Сарре (но играет ее плохо, до смешного никак не сделана и не пережита роль) и никак не принята в «Лапах»¹⁷⁷: наивная и глупая публика веселым смехом заглушала все ее «драматические» моменты. По ее собственным словам, она «что-то забыла, на чем прежде строила роль». Коренева нервничает от того, что ее затирают (а она очень талантлива, как и Грибунин¹⁷⁸, тоже затертый у нас). Затираются здесь и Бакшеев¹⁷⁹, и Бондырев¹⁸⁰, и Булгаков¹⁸¹ (впрочем, последний не затирается, а просто – не удался ему Смердяков, его сбил К.С., как сбил бы и тебя, – «у нас» ты играл прекрасно¹⁸², много лучше, а главное – вернее Булгакова). Ершов и Тамиров – молодцы, не унывают и ухитряются расти даже в нашей атмосфере.

Передай Германовой, что «я ее и ненавижда любил, а она меня... нет»¹⁸³. И еще ей же из «Карамазовых», что «если хоть часочек она любила меня, то этого я ей не забуду никогда»¹⁸⁴. Да. Только и пяти минут она не любила меня. Ну, все равно. Скажи, что кланяюсь ей. Кланяюсь и «раскланиваюсь». А где же Суворов¹⁸⁵ бедный? Милый он все-таки. Я с нежностью его вспоминаю. Скажи еще, как-нибудь, в подходящую минуту, Машеньке Крыжановской¹⁸⁶, что из всех девушек, каких я перевидал на своем веку, только с ней одной, кажется мне, я был бы счастлив! Не только с нежностью, а с умилением и благословением вспоминаю ее. И Верочке Греч¹⁸⁷ скажи, что «за поцелуй оди-и-н, за поцелу-у-й один» ее я бы отдал... да вот нечего отдать, все отдано. «Все потеряно, все выпито», – помнишь, у Блока?¹⁸⁸ А Пашка–Рогожин?¹⁸⁹ У нас это встречено дружным хохотом, но я не смеюсь, ей-богу. Ведь он же действительно талантлив, шельма. Может быть, и выйдет. А у Вырубова¹⁹⁰ хорошая внешность для Мышкина. У него чудесные глаза, сияющие. А у Манюки Настасья выйдет, уверен, вижу ее, даже больше, чем в Эллиде¹⁹¹. Дерзайте! А какие, ты пишешь, мучения с Массалитиновым? В чем дело? И с Крыжановской? Что надо им придумывать? Разве не Крыжановская играет в «Битве жизни»¹⁹²? А Массалитинов – разве не муж в «Эллиде»? А в «Идиоте» – не генерал?¹⁹³ Чудная роль. Или как режиссер он не

удовлетворен? А что Катя¹⁹⁴? Почему ты об ней ни слова? Что и как Ниночка Секевич¹⁹⁵? И на нее я тихо ярился в свое время. Только не говори ей об этом.

А вообще, Петруша, милый мой, – вот подумай сам и объясни себе и мне, когда будешь писать мне, – почему все ваши дела и отношения ближе и волнительнее для меня, чем наши, теперешние нью-йоркские? Только ли потому, что все прошлое дороже и волнительнее, чем настоящее? Думаю, что нет.

Ну, Петруша, милый и дорогой, – чувствую, что никогда не кончу. Ты знаешь, это письмо уже заканчиваю – в Филадельфии – в первый день Рождества. Елки светят и горят огнями во всех окнах, даже нашего Hotel'a, грандиозного, старинного, невысокого – всего 30 этажей, но громадного – это целый городишко, номеров тысячи три, и в каждом номере, как у нас с Димкой (Нина живет отдельно), по две громадных комнаты и отдельно ванная, клозет наш и передняя со шкафами, и где-то вопит сейчас Димка, утомленный работой и принимающий ванну перед сном, что он ошпарился струей горячего душа – по ошибке. Такие расстояния в нашем номере, что я еле слышу его голос в моем же номере, – во всем этом масштабе есть что-то приятное и успокаивающее. А я сижу за письменным столом в какой-то американской плетеной качалке, и в окнах других домов малиновыми и зелеными огнями горят елки вплоть до самого неба, т. е. до 60–70 этажей, а сверху над нами сконфуженная и лежащая молодая луна такого фасона – честное слово: [*нарисован полумесяц, лежащий, как долька арбуза*], вместо нашего европейского: [*нарисован привычный полумесяц скобкой*]. Под столом у меня – пустая бутылка шампанского, которую я один выдудил – это заметно по почерку? А сейчас на столе виски со льдом и с шипучей водой «Джинджерим», но зато завтра играть днем в 2 часа «Иванова» – до 6, а в 7 часов гримироваться на «Карамазовых», а послезавтра «Штокман», а в пятницу «Лапы жизни».

Сборы в Филадельфии паршивые, а из Нью-Йорка уехали при полных сборах. Может быть, и здесь поправятся.

А почему Фукса¹⁹⁶ у нас не любят? За что именно?

Пиши мне все-таки в Нью-Йорк – перешлют. Спасибо еще раз за твои письма. Выпью еще – за тебя, за Германову, за Колю Массалитинова, за мою мечту – Машеньку Крыжановскую, за Веру Греч – передай поцелуй ей, за Пашку [П.А. Павлова], за Катю Краснопольскую, за Васильевых¹⁹⁷ и за молодежь вашу. За Павлушку Цицианова – отдельно!

Будьте все здоровы – пью за вас и целую тебя.

Твой В. Качалов

Вырубову и Серову¹⁹⁸ привет. Не влюблен ли Зензинов в Бахареву¹⁹⁹: очень покраснел, упоминая о ней.

P.S. Ты спрашиваешь про Конради – как реагирует Америка?²⁰⁰ По-моему, никак. Это из хороших сторон американской жизни – здесь к Европе равнодушное отношение. Здесь больше волнуются – радостно – оттого, что в Балтиморе (небольшой городок, куда я съездил из Нью-Йорка до начала спектаклей на свидание с «Летучей мышью») в этот же день жена телефонного мастера родила четверых живых и здоровых ребят. И портреты родильницы и четверых малышей появились во всех газетах. И так же о Шаляпине, как о Конради: в Европе кричат о его мордобитии, а здесь – где-то глухо промелькнуло и забылось. Думаю, что это ерунда,

о Шаляпине²⁰¹. Мы его видели в Нью-Йорке ежедневно веселым и счастливым, а последние две ночи я провел с ним – одну у Рахманинова²⁰², а другую – у Яши Хейфеца. У него новый чудесный номер – песня казанских студентов – это родоначальница всех студенческих песен – «Там, где тинный Булак со Казанкой рекой» – и т. д. Думаю, что ерунда, что его побили.

А вот у Димки слямзили 600 долларов – это факт, и он был очень этим убит. 400 он сам отложил, а 200 – взял для меня жалованье за неделю, хотел мне услужить – услужил, балбес, все потерял, вместе с дареным бумажником, гондонами и какими-то фотографиями любимых женщин.

Ну, всех сенсаций не расскажешь. Еще раз обнимаю тебя и Павлушу –

Твой Василий Качалов

P.P.S. Если будешь писать Марье Борисовне [Коган] – я знаю, что ты иногда ей пишешь, – поклонись ей от меня, передай, что найдешь нужным, из этого письма. У меня здесь, в Америке, такое чувство, как будто вы там все живете в одном городе, где только разные названия отелей – «Париж», «Прага», «Загреб» и т. д.

Да, еще просьба: узнай у Мих. Давыд. Бермана²⁰³, удалось ли ему перевести 50 долларов моему старику-товарищу Медведеву²⁰⁴ в Югославию. На всякий случай еще раз сообщаю его адрес: Бела-Црква, Крымский кадетский корпус²⁰⁵, Сергею Ивановичу Медведеву. Если не удалось, то какова судьба этих денег, где они? Если нельзя перевести в долларах, то попроси, чтобы он перевел в динарах или как только возможно.

Не поленись рассказать, как прошли «Эллида» и «Битва». Очень интересно. Ну, будь здоров.

Пиши, стало быть, на
Princess Theatre, 39th str.
Office Morice Gest
Moscow Art Theatre – мне.

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 544.

Письмо впервые опубликовано с купюрами: *Ваганова Н.М.* Режиссер Петр Федорович Шаров: Неизвестные страницы русского театрального зарубежья // Вопросы театра / Prosaenium. 2012. № 3–4. С. 322–327.

Сестрицы мои дорогие!

Сейчас получил от Шани известие о кончине Наташи, бедной страдальицы. Если уж не суждено ей было жить, то, конечно, можно только вздохнуть с облегчением за нее, что кончились наконец ее страдания, такие страшные и такие незаслуженные, нелепые до ужаса. Бедная мученица она и бедные мученицы Вы обе. Неужели не пошлет Вам Бог хоть в чем-нибудь утешения? Все-таки не надо отчаиваться, все-таки будем верить, что остаток лет Ваших Вы проведете в покое, в душевной бодрости и хоть в каком-нибудь благополучии, без новых страданий. Будем верить.

Жду с нетерпением от Шани известий о здоровье Саша [А.И. Поповой]. А что же еще с Верой [В.А. Шверубович]? Неужели новая беда, неужели она серьезно больна? Ради Бога, помогайте ей деньгами. Нельзя жалеть денег и экономить, когда речь идет о жизни человека. Я очень беспокоюсь, что не хотите или не умеете требовать денег в театре. Имейте же в виду, что театр мне должен еще очень много денег и обязан давать Вам, сколько бы Вам ни понадобилось. Делитесь с Верой, умоляю Вас, и ни в чем себе не отказывайте. Кроме 50 фунтов (не червонцев) через театр Нина еще перевела Шане 200 долларов. Получила ли она? Почему Шаня написала «50 червонцев», а не «фунтов»? Разве это одно и то же?

Наши планы все еще не выяснились. Вернемся в Москву летом, но к августу или к июню – пока не известно. Очень возможно, что приедем в конце мая. Даст Бог, устроимся хорошо и с квартирой, и со всем прочим и поможем Вам жить по-человечески.

Храни Вас Бог, дорогие мои, любимые мои, прекрасные мои. Крепко обнимаю Вас, целую. Всей душой с Вами.

Ваш *Вася*

Я из Нью-Йорка Вам писал и Шане тоже 2 письма. Получили ли?

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 495.

22

В.И. Качалов – Н.А. Подгорному

[Январь 1924 г.]

Бостон – Нью-Йорк

Дорогой мой Бакуля!

Пишу вдогонку, авось письмо это получишь в Нью-Йорке. Вот в чем еще просьба моя. Когда будешь говорить с Вл. Ив. и покончишь с важными делами и вопросами, то удели еще две минуты разговору с ним о Нине Ник. Она писала на днях ему и предлагала свои услуги на какую-нибудь работу в театре в Москве²⁰⁶. Я надеюсь, что, как всегда, и на этот раз окажешься другом и в разговоре этом не помянешь ее недобрый словом. Уверен в этом и не об этом прошу, а о том, чтобы ты возможно скорее нашел возможность уведомить ее или меня, даже лучше меня, есть ли какие-нибудь шансы устроиться ей в театре в Москве. И ей, и мне по некоторым соображениям очень важно получить ответ как можно скорее. Хорошо бы даже – телеграммой в Нью-Йорк.

Она даже сама хотела тебе написать, но обиделась на тебя за то, что ты не исполнил ее просьбы: она сейчас узнала от Рипси [Таманцовой] или Бокшанской, что ты не дал ей здесь первого спектакля «Дна», несмотря на ее просьбу именно о Бостоне, и этим, деликатно выражаясь, плюнул ей в «морду»²⁰⁷.

Обида, впрочем, уже, по-видимому, прошла, но боюсь, что все-таки написать она сама не соберется.

Сейчас пишу давно начатое мною письмо к Вл. Ив-чу. Если пойду и успею дописать, то присовокуплю. А то уже пришлю по почте.

Ну, будь благополучен, дорогой мой.

Бог в помощь!

Не забудь поцеловать от меня Ольгу Лазаревну²⁰⁸, а то придется мне самому это сделать – без тебя.

Твой Качалов

Письмо Вл. Ив. пошло по почте.

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. 29. Оп. 1. Ед. хр. 373.

23

В.И. Качалов – Б.Л. Изралевскому²⁰⁹

[1924]

Нью-Йорк

Дорогой и милый Борис, я пишу тебе несколько выпивши – не сердись и не обижайся на это. Ведь это со всяким может случиться. И я знаю, что это случилось и с тобой.

Я вышлю тебе нужную тебе сумму. Надеюсь, что скоро получишь.

Ты мне так и не объяснил, почему это секрет и от кого секрет и как, на какой адрес тебе перевести деньги. Рискнуть послать тебе деньги в письме – я не могу, даже и выпивши. Черт вас там знает, может быть, не только не получишь денег, но еще и будут неприятности и осложнения для тебя. У меня есть большая приятельница, с которой я часто переписываюсь. Вот ее адрес: А.В. Агапитова, Арбат, М. Николо-Песковский, д. 4, кв. 7. Заявись к ней, познакомься, отрекомендуйся, сыграй что-нибудь ей на скрипке или расскажи еврейский анекдот – словом, очаруй ее, как только можешь. По-моему, она уже знает, что ты мой друг, и думаю, что и без твоей скрипки сделает все, что для тебя нужно, и особенно стараться тебе не придется. Она – мой большой и настоящий друг.

Если же, паче чаяния, она встретит тебя с недоумением, то это будет только значить, что деньги я перевел не через нее, а другим путем, более скорым и простым. Но ведь тогда, если это будет так, тебе и не придется к ней заявляться.

Может, ты ничего не понял. Но я спешу [нрзб.], хотя бы и выпивши. 3 августа увидимся. Будь здоров, сердечно тебя обнимаю, нежно и всегда люблю. Кланяйся твоей кровати, если она сохранилась, и дивану кожаному, и всему, что сохранилось от твоей квартиры. Мне все в ней дорого. И ты весь мне дорог и мил.

Будь здоров.

Твой Василий

Трушникову²¹⁰ и Комиссарову²¹¹ кланяйся! Пусть при случае и они выпьют за меня. Я пью за них – сейчас. Поклонись Юстинову и Михальскому, попроси, чтобы они помогли немного моим сестрам, и сам зайди к ним.

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 483.

24

В.И. Качалов – Вл.И. Немировичу-Данченко

7 февраля [1924 г.]

[Америка]

Дорогой Владимир Иванович!

Вот уже полгода прошло после нашей встречи с Вами в Берлине, а кажется, как будто это было неделю назад. Так быстро, по-американски быстро, летит у нас

время. Оттого ли, что много переезжаем с места на место, или оттого, что много заняты и не успеваем оглядываться назад, на прожитые дни, – не знаю почему, но летит время необыкновенно быстро.

Не написал Вам ни одного письма, хотя и очень хотел написать. И чем больше накапливалось желания и материала, тем все труднее становилось написать. И сейчас чувствую, что надо себя ограничить рамками одной темы или даже какого-то одного вопроса. Иначе никогда не кончу и, стало быть, не пошлю письма.

Итак, вот о чем мне больше всего хочется и нужно поговорить с Вами. По поводу слухов, очень здесь упорных, о Вашем намерении уехать из Москвы в Америку с Вашими последними постановками²¹².

Мне очень хотелось бы услышать от Вас самого, имеют ли эти слухи основание. Если это – секрет, то я берусь этот секрет сохранить, и никто, даже из самых близких мне людей, об этом ничего от меня не узнает. Мне очень важно узнать, верны ли эти слухи и, стало быть, возможно ли, что к нашему возвращению в Москву мы или совсем не застанем Вас в Москве, или застанем Вас уже на отлете. Словом, может ли случиться, что будущий сезон мы будем проводить в Москве без Вас, что без Вас будем пытаться начинать какое-то новое дело. Я говорю «новое», потому что, мне кажется, нельзя будет продолжать старое, т. е., во всяком случае, теперешнее. Не представляю себе, чтобы мы приехали и продолжили бы играть то, что мы играем сейчас, и находясь при этом друг с другом в отношениях взаимного недоверия, а среди некоторых – даже острой неприязни.

Мне кажется, что если бы нам удалось в какой-то новой работе обрести веру в себя и этим путем внутренне обновиться самим и обновить и очистить нашу атмосферу, что только в таком случае мы могли бы вместе просуществовать еще несколько лет.

Почти уверен, что вне Вас, без Вас, помимо Вас этого не произойдет, и мы очень скоро умрем самой бесславной смертью. И то, что мы играем, и то, как мы играем сейчас, и вся атмосфера наших взаимоотношений – это все сулит нам скорую смерть в Москве. Как Юлиана в «Лапах жизни», я кричу: «Я не хочу умирать!»

А вот чего я хочу, всем лучшим, что есть в моей душе. Я хочу поработать с Вами – над «Макбетом», или над «Лиром», или над «Эдипом». Может быть, если еще не поздно, – над «Гамлетом». И еще есть мечта – пройти с Вами «Манфреда», приготовить с Вами большую, настоящую программу эстрадного чтения (многого – с музыкой). Если вернется Германова, я верю, что Вы «поднимете» и поставите на высоту такие спектакли, как «Макбет», или «Медея», или «Эдип», и кто знает, может быть, отсюда поднимется и весь театр.

Но если Вас не будет в Москве, ох, как скучно, как не хочется мне возвращаться в Москву.

Напишите мне, Владимир Иванович, совсем откровенно, что, мол, так и так, что нет у Вас сейчас интереса или желания работать со мной²¹³, а что все равно должен Качалов возвращаться восвояси в Москву, а там уже видно будет, какая судьба ожидает его, и если суждено ему уже умирать, так и нужно, и лучше умирать всем вместе.

Еще скажу Вам – даже не по секрету (потому что здесь все это видят), что разлюбил я наш теперешний театр в поездке. Много он теряет при «экспорте», хотя в то же время и очень напоминает банку с консервами. Когда на сцене раскрывается эта

банка, это еще не так плохо и для нетребовательного вкуса даже приемлемо: аромата и свежести нет, но для широкого употребления еще может сойти (проголодавшись, все слопают). А вот когда мы сами, промеж себя, поближе заглянем в эту банку, то уже делается неловко и грустно, и мы отворачиваемся и от банки, и друг от друга.

Да, черт возьми, как хороши, как свежи были розы²¹⁴! И не так давно! А вот теперь развозим по Америке маринованные консервы.

Ну, я заскулил.

И все-таки – ради дорогого и благословенного прошлого театра – нужно, иногда даже хочется, ближе жаться друг к другу, чтобы легче было умирать нам, связанным общими дорогими воспоминаниями.

Но иногда еще хочется и зацепиться за что-то свое, живое, выскочить из круга теней.

Будь что будет. Если Вы уедете из Москвы осенью, то к весне будущей попытаюсь из Москвы уехать и я. Но приехать теперь все-таки надо, хотя без Вас думаю, что нечего будет делать мне в театре. Ну, зато все-таки Москва.

Ответьте мне что-нибудь.

Крепко обнимаю Вас, крепко целую ручки Екатерине Николаевне.

Ваш всегда Качалов

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. 4. Оп. 8. Ед. хр. 2476.

25

В.И. Качалов – А.В. Агапитовой

[30 апреля 1924 г.]

[Чикаго, Детройт]

[Начало письма отсутствует, нет первых трех листов.]

<...> во всякой лжи потерял какую-то нужную мерку для оценки и самого себя, и других, и вообще фактов. Никакой правдой не прошибешь этой толщи лжи, в которой он одиноко и подчас мучительно барахтается. Не прошибешь. Одному человеку это не под силу, да он и не поверит одному. Тут надо бы созвать консилиум смелых и честных хирургов, сговориться как следует и общими силами открыть ему глаза. А у нас в театре насчет честности и смелости – плохо, и сговариваться о чем бы то ни было нам всем трудно друг с другом. Вероятно, вот и с моей стороны не «честно» и не «смело» так отзываться о старых товарищах. Что же, я не лучше других.

Главное, я не уверен насчет К. С-а – что ему поможет такая операция, что он ее перенесет и будет благодарен. Да просто жалко лишить его той лжи, которая ему во спасение или в утешение. Вот начнешь отбирать ненужную ложь, а заденешь и какую-то нужную, – эти лжи срослись у него.

Впрочем, этого в двух словах не скажешь. Вот я целую страницу ухлопал, а толком ничего не объяснил.

Так ты говоришь, «Лес» у Мейерхольда²¹⁵ – хорош, местами даже черт знает как захватывает. Ну-ну. Невероятно, но факт? Нет, не могу этого принять. Какая-то, очевидно, «точка зрения» у меня еще осталась, застряла в горле, как кость, – и мешает свободно глотать такие штуки. А у тебя, слава Богу, нет точки зрения. Конечно, я не огорчаюсь этим, то есть «Лесом», так, как огорчается К.С., – он чуть не плакал, не столько от самого Мейерхольда, сколько от вас всех, увязавших в таировских сетях,

заблудившихся в мейерхольдовском «Лесе», – вообще от вашего легкомысленного предательства. Конечно, он – К.С. – страшно преувеличивает все, и ваше предательство, и нашу косность, лень и равнодушие, ну и свою абсолютность, конечно, – свою непогрешимость, свое учительство, историческую миссию и т. д. Это все у него – от той лжи, о которой я говорил, в которой он купается.

Мне не хочется задавать тебе «ехидных» вопросов, испытала ли ты все-таки какую-нибудь настоящую, живую (а не «умственную») радость от такого – не знаю, как это назвать – преломления Островского через современность. Не хочется спрашивать – во-первых, потому, что на мое ехидство ты можешь спокойно ответить, что вообще живой радости ни от какого Островского ты не испытываешь. А во-вторых, я чувствую, что в моем вопросе звучат гневные или скорбные нотки Сергея Яблоновского²¹⁶, или Сакулина²¹⁷, или других Пикафоновых²¹⁸. Посвящаю всем нам, «погребщикам», прилагаемую вырезку из чикагской русской газеты²¹⁹.

Письмо начал давно, никак не могу кончить. После второго Нью-Йорка побывали в Вашингтоне²²⁰, чудесный город, совсем особенный – строили французы с американским размахом. Потом неделю в Питтсбурге²²¹ – это громадный город, но безнадежно американский. В нем умерла на днях, уже после нас, Дузе²²², в номере того же hotel'я, где жили мы. Затем неделя в Кливленде²²³ – это ничего себе город, с какой-то приятностью, или просто настроение там было у меня легкое, погода была хорошая, сразу тепло наступило. И вот три недели играем в Чикаго²²⁴, где были и в прошлом году. Приехали сюда, как в какой-то уже свой город, где много милых и очень смешных друзей – среди литовцев, белорусов и евреев. Подружился с дантистом по фамилии Чулок, ездил к нему каждый день – он делал мне какие-то американские комбинации в зубах – коронки, мосты и проч. У другого дантиста Димка пьянствовал по ночам с молодежью (впрочем, с участием «заслуженного» Александра, однажды заснувшего там же в специальном кресле для рванья зубов под веселящим газом). Фамилия у этого дантиста еще неприличнее: Посикайтас – литовец. А в Бостоне у меня был знакомый дантист по фамилии Нежный. В Чикаго еще есть православный священник Иоанн Желтонога, и у него дочь танцовщица Желтонога.

30 апреля.

Кончили Чикаго, переехали в Детройт²²⁵, довольно милый город на озере Эрио, весь зеленый уже. Завтра или послезавтра еду один в Нью-Йорк на халтуру – два концерта, и туда же на днях направляются все остальные, сыграем там «самые прощальные» 6 спектаклей, и 15–17 мая все или большинство садимся в Нью-Йорке на пароход в Европу. Возможно, что я задержусь на 2 недели в Нью-Йорке, соблазняют халтурой, а я не чувствую себя уставшим. Может быть, и соблазнусь, тем более что в Европу не тянет, хотя и нужно будет там где-нибудь подлечиться – покупаться и прополоскаться перед Москвой. Вероятно, в Германии. Франции я побаиваюсь, прошмыгну мимо. Ехать прямо в Москву теперь же, как собираются Москвин, Лужские²²⁶ и Бурджалов²²⁷, – по многим причинам мне невозможно. Но не позднее 5–6–8 августа мы, нас будет порядочное количество, будем в Москве.

Я знаю, что я не ответил тебе на многие вопросы, но, ей-богу, это больше от бездарности писательской – ты видишь, как расписался, а ничего толком не объяснил.

Ну, храни Вас всех Бог. Сестрам вчера послал письмо. Бедные они, бедная милая Вера. Мало показал ей я нежности, но в душе у меня всегда было к ней теплое, нежное чувство. Будь здорова, дорогая Шаня, целую тебя.

Твой *Вася*

Еще приписка: сейчас, в день отъезда из Детройта в Нью-Йорк, получил твое письмо об Израилевском. Если ты с ним подружилась и выдаешься, то объясни ему, что я сам не перевел ему денег только потому, что мне предложил профессор Гольдштейн²²⁸, у которого, по его словам, налажено это дело – переводы денег в Москву в скорейшее время, – перевести 100 долларов и Борису. Если же это скорейшее время затянулось и Борис до сих пор ничего не получил – то очень хорошо сделают (или сделали) сестры, если отдадут ему 100 долларов. А я из Нью-Йорка сейчас же – вероятно, через Васильева или через театр – перешлю сестрам 300 долларов.

Очень рад, что тебе понравился Борис, даже без своей скрипки. У него правда хорошая душа и есть своеобразное остроумие, особенно когда он выпивши.

Ну а что это за юбилей «интеллигенции», поющей «Солнце всходит и заходит», и при чем здесь Любовь Гуревич²²⁹? Ее, что ли, юбилей? Объясни, пожалуйста, не мучь, не дразни загадками. А впрочем, черт меня знает, как и куда мне теперь писать? Дольше 5–10 июня я в Америке не останусь. Т. е. думаю, убежден, что не останусь. Все-таки до получения моего нового адреса – пиши мне на адрес Васильева – 225W 69th Str New York City. Он умеет быстро пересылать письма и сейчас же перешлет мне в Европу по точному адресу, который будет знать.

Верю, что скоро напишу еще.

Получили ли сестры телеграмму к Пасхе?

Всех поздравляю, всех трижды целую.

Карточки в «Штокмане» – и деньги – вышлю на днях.

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. 43. Оп. 2. Ед. хр. 13.

26

В.И. Качалов – А.В. Агапитовой

[Первая половина мая 1924 г.]

[Нью-Йорк]

[Автограф на фотографии в роли доктора Штокмана:]

Милой Шане – В. Качалов

«Самый сильный это тот, кто остается одиноким» – Штокман.

Нью-Йорк. 1924.

[На обороте:]

Неделю назад написал сестрам и тебе длинные письма в 2-х конвертах. Получили ли?

Деньги тоже выслал сестрам. Если Борис до сих пор не получил, выдайте ему, но пусть не отказывается и не отсылает обратно того, что получит другим путем, а отнесет сестрам.

Целую всех.

Бэлочке и Кате Соколовым²³⁰ на днях вышлю карточки.

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. 43. Оп. 2. Ед. хр. 14.

Ну вот, милая моя Шаня, и конец моей Америке. Плыву в Европу, потихоньку приближаюсь к Москве. Видишь, даже уже начал перевоспитывать себя к Москве и усердно упражняюсь в новом правописании²³¹. И вообще стараюсь отвыкать от старых дурных привычек. Нелегко мне все это дается, закоренелому и заскорузлому, но с вашей помощью авось как-нибудь и переработаюсь.

Плывем на том же самом *Magestic'e*, на котором ехали первый раз в Америку. В добрый час сказать, океан на редкость спокойный, даже ласковый. Почти нет ветра. Ужаснейшая публика. Ни одного человеческого лица. Какой-то зверинец. Скучный, из одних только свиноподобных пород.

Со мной едут Дима и Тамара Дейкарханова. «Ну-у-у, теперь мне все понятно», – слышу, как ты это протянула, и вижу, как покрутила носом. Т. е. ты думаешь, что вот почему я просидел два месяца в Нью-Йорке. Ей-богу, ошибаешься. На какую-то половину, во всяком случае, ошибаешься. Многое, а не одно что-нибудь меня привязывало к Нью-Йорку. Когда-нибудь расскажу, если мне захочется вспомнить, а тебе захочется расспросить. А сейчас не хочется. Долго. Просто Нью-Йорк отличнейший город, и жить в нем дай Бог каждому. И вообще американцы милейший народ. Скажу это всегда – и трезвый, и пьяный. И тебе скажу, и Койранскому твержу, хотя он и топает на меня за это ногой и изрыгает совершенно непередаваемую хулу на Америку. Я завидовал ему, когда пароход наш отчаливал от Нью-Йорка, он завидовал мне. Бывает так. Хотя, кажется, во многом мы очень сходимся и понимаем друг друга. Жалко мне его.

Я так засиделся в Нью-Йорке, что проморгал свой вечер в Париже. Он был объявлен на 30 июня, а только 28-го я сел на пароход и буду в Париже не раньше 4–5 июля. Я был на «ферме»* у Димы, когда получена была телеграмма, чтобы я выезжал 21-го, так как 3-го уже объявили концерт. Но 21-го я выехать не мог. Будут ли еще мои вечера в Европе и где – не знаю. В Париже уже наверное нет, в Берлине тоже. А вот в Риге, Ревеле или Ковно, может быть, и будут по дороге в Москву. Очень зовут еще в Вильну, но это еще сложнее по времени, труднее по визам. Вернее всего, что просижу где-нибудь около Парижа до 1 августа. Нина Н. в Виши, подлечивается, и как раз к нашему приезду кончит лечение. Надю См[ирнову] думаю, что застану в Париже. Возможно, что июль проживем вместе.

Неужели первой половины моего большого письма так и не получила?²³² Честное слово, я написал – зачем мне перед тобой врать. Письмо вышло такое пузатое, что я послал его в двух конвертах. И одновременно послал сестрам, а через несколько дней послал двух Штокманов на имя сестер – тебе и им. А еще через день послал сестрам для Кати и Бэлочки по большому портрету. Потом послал тебе еще письмо – с маленькими фотографиями. Вот это будет обидно, если они пропали, потому что других таких у меня не осталось.

* ферма (англ.).

Шанечка, ты что-то, по-моему, мудришь и придираешься к тону моих писем – какая-то там ужасная объективность у меня появилась. Плюнь. Просто я к тебе привязался и привык, как это ни странно, за эти два года разлуки.

Целуй сестер. А я тебя целую.

Твой *Вася*

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. 43. Оп. 2. Ед. хр. 16.

28

В.И. Качалов – Н.А. Подгорному

17 июля [1924 г.]

Hotel Mont-Cornadore

St.-Nectaire (P. de D.)

[Франция]

Дорогой Коля!

Спасибо большое и от Нины, и от меня за подробные сведения относительно предстоящего нам переезда, которые Нина от тебя получила. Спасибо, и просьба еще. Черкни мне сюда свои соображения вот относительно чего: как нам сделать с билетами. Т. е. необходимо ли заранее и насколько заранее приехать в Париж, чтобы получить билеты и, вероятно, плац-карты на Ригу. До какого крайнего срока можно не являться в Париж – из-за билетов*, если, как говорят, компания собирается отбыть из Парижа 4 августа и нам захочется к компании примкнуть. У нас еще осложнение в моих сроках и решениях – ввиду того что ничего не имею от Леонидова и не знаю, будет ли он где-нибудь устраивать мои вечера до 10 августа, т. е. до дня, когда я непременно хочу быть уже в Москве. Я жду от него известий. Если он все-таки что-либо такое затевает, хотя бы один или два вечера, то о моем и Нинином проезде уже придется беспокоиться ему или тому, кому он поручит. Если ты больше об этом знаешь или раньше меня узнаешь – черкни мне и об этом.

В зависимости от того, что я получу от тебя и от Леонидова, я решу день приезда в Париж. Спешу пока поделиться с тобой только этим. Спасибо еще раз.

Обнимаю крепко.

Твой *Качалов*

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. 29. Оп. 1. Ед. хр. 374.

29

В.И. Качалов – Н.Н. Литовцевой

[До 15 августа 1924 г.]

Берлин

[*Почтовая открытка*]

Передай Диме, чтобы поскорее ответил мне сюда – до 15 августа, говорил ли он с Егоровым²³³. И еще – где его сундук, не у Марьи Борисовны [Коган]?

* Если мы должны доставать их лично, или до какого крайнего срока можно обратиться с просьбой о них к тому лицу, которому это будет поручено, если такое лицо будет (*Примеч. В. Качалова*).

Числа 18–19-го выеду из Берлина, но с остановками в Ковно и в Риге, по одному вечеру. Может быть, и в Ревеле, тогда вернусь через Ленинград в Москву к 1 сентября. А то, без Ревеля, – и раньше, в конце августа.

А разве ты была у малыша А.Р., а не у Альфы²³⁴?

Автограф.
Музей МХАТ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 477.

30

В.И. Качалов – Л.М. Кореневой

[Август 1924 г.]
Берлин

Милая моя, всегда дорогая Лидочка!

Сейчас получил письмо от [*вырезано*] я уезжал из Берлина [*вырезано*] чтобы [*вырезано*]. Такое у меня состояние духа, что мне лучше пока не видеть Вас и не говорить даже по телефону. Думаю, что и для Вас в конце концов это будет лучше. Не удалось нам подружиться с Вами – пускай по моей вине, принимаю вину на себя, – разойдемся врагами, но разойтись надо решительно, безоговорочно и чем скорее, тем лучше. Я делаю над собой трудную операцию, и всякая встреча с Вами, маленький даже разговор могут мне помешать. А для Вас же будет лучше, если в этой операции Вы мне не помешаете, – это мне ясно. Когда-нибудь это поймете и Вы и, ненавидя, презирая, гоня из памяти Прагу, Париж и всю Америку, – кто знает, может быть, этот Берлин вспомните с благодарностью. Я в это верю.

Душой с Вами всегда.

В. Качалов
Музей МХАТ. Ф. 21, Л.М. Кореневой.
Раздел «Письма от разных лиц (по алфавиту)». Без №.

31

В.И. Качалов – А.В. Агапитовой

12 августа [1924 г.]
[Берлин]

Что ж за свинство, дорогая моя! Насчет крана в ванной. Ты знаешь, как я любопытен, и вдруг – «трагикомедия», «мучительная» ночь, от которой Соня [С.И. Морошкина] все еще в уходящем волнении. Значит, было все-таки что-то страшноватое? Почему же не расскажешь всего, раз уж начала. Что это за хитрость: «пусть сами расскажут, боюсь испортить». Когда же они расскажут? Через месяц? С газом что-нибудь? Пожалуйста, сейчас же расскажи сама во всех подробностях, что случилось в ванной. Получила ли Саша [А.И. Попова] то мое письмо, где я прошу ее не беспокоиться искать Нинину выписку с поручениями, – я ее нашел. Письма от вас идут иногда 6 дней, а иногда 10. Рассчитай так, чтобы последнее твое письмо я получил к 30-му. Кажется, 28-го и 29-го я сыграю «Врата» – 2 раза. Элина – (Бунчук) уже учит роль²³⁵. А 18-го читаю «Эгмонта» с оркестром²³⁶ в Эдинбурге на Взморье²³⁷. Думаю, числа 16-го, а может быть и днем раньше, туда переехать – там мне обещали мои здешние хозяева устроить хороший пансион – и я числа до 26–27-го проживу на Взморье, т. е. дней 10 подышу морем. А в Москву выеду 31-го – это уже безотлагательно, стало быть, 1 сентября в 4 часа дня должен прибыть в Москву.

На этом сейчас кончаю письмо, еду в город по делам, опущу на почте, чтобы скорее дошло. А продолжение следует – сегодня же вечером побеседую с тобой поинтимнее.

Пока. Целую.

Твой *Вася*

Отчего не отвечаешь на вопросы? Например, как теперь называется М. Николо-Песковский²³⁸?

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. 43. Оп. 2. Ед. хр. 16.

КОММЕНТАРИИ

Вступительная статья

- 1 Подробно см.: «Три года недобровольного изгнания»: «Качаловская группа» Художественного театра. Май 1919 – май 1922: Письма / Публ., вступит. статья и коммент. М.В. Львовой // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века / Ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Индрик, 2014. Вып. 5. С. 363–494.
- 2 К.С. Станиславский – Вл.И. Немировичу-Данченко. 12 октября 1922 г. Москва // Музей МХАТ. Фонд К.С. Ед. хр. 5233.
- 3 Вл.И. Немирович-Данченко – О.С. Бокшанской. [16 марта 1924 г. Москва] // Вл.И. Немирович-Данченко: Творческое наследие: В 4 т. / Сост., ред., коммент. И.Н. Соловьева. М.: МХТ, 2003. Т. 3. С. 77.
- 4 Черкасский С.Д. Американские гастроли МХАТ и их воздействие на американскую актерскую школу // Черкасский С.Д. Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг: История. Теория. Практика. СПб.: РГИСИ, 2016. С. 183–214.
- 5 С.Л. Бертенсон, Н.А. Подгорный – Вл.И. Немировичу-Данченко. 28 октября 1922 г., Прага:

«Письма наши действительно бедны содержанием, но главным образом потому, что сама жизнь наша бедна и содержанием, и событиями. Вот уже шесть недель, что мы играем одни и те же пьесы, спектакли проходят ровно, безо всякой особой яркости, и как ни странно, но в обстановке будничной. Успех несомненно большой, сборы полные, рецензии хорошие, аплодисменты по окончании пьес очень сильные (даем занавес до десяти раз), но... того успеха, которого бы заслуживал МХТ, – триумфа – пока нет. Думаем, что причина этого заключается в удачном выражении К.С.: “Все это – снятое молоко!” Действительно, и Берлин, и Прага еще так недавно видели спектакли “Качаловской группы”. Тогда не хотели разбираться в том, настоящий ли это Театр, или же лишь небольшая его часть, и отдали спектаклям подлинную первую любовь, восторги и похвалы. Теперь налицо как будто все то же самое, но какое-то “подогретое”, утомленное... И в газетах то и дело встречаются сравнения, и большинство рецензентов в “Трех сестрах” отдают предпочтение старому составу, считая его моложе, обаятельнее, ярче. Уже одно то, что есть материал для сравнений, – безусловно мешает нам.

Суммируя рецензии Берлина и Праги, можно сделать следующие выводы: больше всего нравится “Царь Федор”. Тут и восторги перед игрой Москвина, и восхищение ансамблем, декорациями, яркостью красок, величавостью русского ритуала и т. п. Но вместе с тем замечания, что, сохранив изумительную стройность ансамбля, русское искусство как будто бы застыло в старых формах, созданных режиссурой МХТ еще 16 лет тому назад.

Затем громадной популярностью пользуется “На дне”. Рецензенты находят, что в этой пьесе удивительно сочетались и яркие индивидуальности отдельных крупных актерских талантов, и мастерски сделанная слиянность массовых сцен и тончайших мелочей обстановки. И действительно, нельзя не согласиться, что пьеса эта идет у нас совершенно замечательно. Москвин всякий раз находит новые краски и живет в своей роли так, словно она ему вовсе и не надоела. Станиславский, Книппер, Качалов, Лужский, Шевченко – трудно сказать, кто лучше, все замечательно... Народную сцену очень тщательно возобновили в памяти, живо вспомнили все то, чему когда-то Вы учили, – и она зазвучала так, что зритель смотрит совершенно захваченный...

“Вишневый сад” очень нравится, газеты неизменно отмечают Книппер, Станиславского, хвалят Тарасову и Крыжановскую, но пьеса, по-видимому, очень использована раньше и не всегда делает полный сбор.

Меньше всего повезло “Трем сестрам”. В их оценке почти все критики единодушно сходятся на том, что исполнение “Качаловской группы” было лучше. Пишут, что, хотя К.С. играет мастерски, но Качалов был более обаятельным Вершининым. Говорят, что хорошая игра Пашенной все же не может заменить “незабываемой Германовой”, что Павлов был гораздо теплее и сердечнее, нежели Грибунин, что Массалитинов более подходил для роли Андрея, нежели Лужский, что Тарханов был гораздо симпатичнее и привлекательнее, нежели Вишневский, и т. п. Уже одно то, что появились сравнения, действует очень неприятно на исполнителей. В пьесу эту не верят, идет она вяло, получается впечатление скуки, что, несомненно, передается зрительному залу. И в смысле сборов “Три сестры” стоят ниже всех.

Материально все это на нас нисколько не отражается, ибо каждый спектакль оплачен гарантированной суммой. И если мы Вам говорим, что некоторые сборы неполные, то это не значит, что они плохие. Недобор выражается иногда в самом незначительном количестве мест, но после громадного переполнения “Федора” и “Дна” это уже не нравится <...>» (Музей МХАТ. Опись сезона 1922/1923. Ед. хр. 366).

6 *Бродская Г.Ю.* Алексеев-Станиславский, Чехов и другие: Вишневосадская эпопея: В 2 т. М.: АГРАФ, 2000. Т. 2: 1902–1950-е. С. 320, 321.

7 [Заявление о втором сезоне гастролей Художественного театра]. [7 ноября 1923 г., Нью-Йорк]. Машинопись на бланке МХАТ // Музей МХАТ. Опись сезона 1923/1924. Ед. хр. 329. Пер. с англ. М.В. Львовой.

8 *Агапитова Александра Васильевна* (1895–1955) – верная поклонница и приятельница В.И. Качалова, добровольно принявшая на себя заботу о сестрах Качалова во время его продолжительного отсутствия. По специальности юрист, в 1920-е гг. преподаватель Рабфака им. Покровского при 1-м МГУ и Рабфака 1 Мая, автор «Летописи жизни и творчества Качалова».

Актриса МХАТа В.Н. Попова в неизданных мемуарах вспоминает момент отъезда на гастроль из Москвы: «Вскоре мы пошли садиться в вагон, и на ходу к нему подошла дама, бедно одетая в темное платье, скорее похожая на мужчину. И отходила от него, когда подходила я или муж, и В.И. не знакомил. Она проводила его, и он сказал, что это его друг, очень интересная, философ, поэтесса, единственный недостаток, что она его обожает» (*Попова В.Н.* Встречи с Качаловым. [Б./Д., Москва] // Музей МХАТ. К.п. 27342/38).

9 *Агапитова А.В.* Летопись жизни и творчества В.И. Качалова // Василий Иванович Качалов: Сб. статей, воспоминаний, писем / Сост. и ред. В.Я. Виленкин. М.: Искусство, 1954. С. 463–635.

1

10 *25 сентября 1922 г., Берлин* – Зарубежные гастрольные выступления Художественного театра начались в Берлине на следующий день после написания этого письма – 26 сентября 1922 г.

11 Сестры В.И. Качалова, *Попова Александра Ивановна* (?–1948) и *Морошкина Софья Ивановна* (?–1948).

12 *Качалова Наталья Васильевна* (1907/08–1923/24) – воспитанница Н.Н. Литовцевой и В.И. Качалова, взятая ими на воспитание у продавщицы магазина «Мюр и Мерилиз», в их

отсутствие находилась на попечении сестер В.И. Качалова, Александры Ивановны и Софьи Ивановны, и умерла от туберкулеза в конце декабря 1923 г. или в начале января 1924 г.

Вот что пишет А.В. Агапитова в своей Летописи о квартире Качалова, в которую он перевез семью после возвращения из трехлетней поездки «Качаловской группы»: «Качалова с семьей устроили очень уютно в верхнем этаже маленького флигеля во дворе Художественного театра: три крохотных комнатки и кухня. В.И. сейчас же перевез к себе из Кунцева обеих сестер, к которым всегда относился с огромной нежностью и заботой, и с тех пор они жили с ним до конца жизни. Он очень любил эту свою квартирку и театральный двор с собаками и курами и с грустью расставался с этим гнездом в конце декабря 1928 г. при переезде в Брюсовский переулок» (Василий Иванович Качалов: Сб. статей, воспоминаний, писем. С. 534).

- 13 *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.
- 14 «Когда Качалов приехал в Москву, ему не дали его квартиру. Там поселились красноармейцы или какие-то другие бойцы. Они говорили: пока мы тут терпели голод, холод и борьбу – Качалов гулял за границей, а теперь, когда мы сохранили жизнь страны и квартиру, когда стало легко отапливать и питаться, он желает въехать, а нас бросить искать новое помещение?! И все нашли их довод справедливым» (Вл.И. Немирович-Данченко – Е.К. Малиновской [январь – до 17 февраля 1924 г.] // Вл.И. Немирович-Данченко: Творческое наследие. Т. 3. С. 71). Речь идет о возвращении Качалова в Москву в 1922 г. Взамен по возвращении ему предоставили небольшую квартиру (бывшую дворницкую) в доме во дворе Художественного театра (см. коммент. 13).
- 15 В.И. Качалов пишет о продолжавшихся с мая 1919 по май 1922 г. скитаниях «Качаловской группы» актеров Художественного театра.
- 16 «Качаловская группа» вернулась в Москву 21 мая 1922 г., а 14 сентября того же года часть труппы МХТ во главе с К.С. Станиславским отправилась в Европу и Америку. Качалов провел на родине менее четырех месяцев.
- 17 В июле и августе 1922 г. очень активно ведется официальная переписка с участием М. Геста с американской стороны и Вл.И. Немировича-Данченко, С.Л. Бертенсона, Н.А. Подгорного, Н.А. Румянцева со стороны МХАТ, а также Л.Д. Леонидова, Н.Ф. Балиева и др. в качестве посредников. Обсуждаются детально подробности контракта, репертуара, переезда, печати сопутствующей гастролям типографской продукции и т. д. От документов и переписки остается общее впечатление неуверенности и недостаточной компетентности всех сторон, очевидно, что такая отрасль жизни театра, как продолжительные гастроли, еще только формируется. Разнообразные документы, связанные с подготовкой поездки и с самой поездкой, хранятся в Музее МХАТ.
- 18 «Представляю себе, сколько хлопот и забот у всех перед отъездом... Какая это трудная поездка! Сколько она у *меня* здесь отняла времени и даже причинила бессонных ночей!» (Вл.И. Немирович-Данченко – П.А. Подобеду [до 30 августа 1922 г., Висбаден] // Вл.И. Немирович-Данченко: Творческое наследие. Т. 2. С. 655). «Важно сейчас одно: нужно начать гастроли в Берлине с огромным успехом. Это будет большой удар и по Америке, и можно достигнуть благодаря этому успеху некоторых результатов для европейских городов. Нужно, чтобы поверили, что театр есть, что он играет с прежним успехом. Говорить же о театре, который “где-то на другой планете” (слова Hebertot [Жак Эберто,

см. коммент. 21 и 22)), или убеждать всех этих несведущих людей, что все живы, что артисты от голода друг друга не переели, что Станиславский не ослеп, что Качалов по возвращении не был расстрелян большевиками, что Книппер не променяла драматическую карьеру на кинематографическую, убеждать во всех этих нелепостях, когда Вам задают такие вопросы, – это очень трудно. Самое интересное, что эти вопросы задаются и печатью» (Л.Д. Леонидов – Н.А. Подгорному. 5 сентября 1922 г. Берлин – Москва // Музей МХАТ. Опись сезона 1922/1923. Ед. хр. 273).

- 19 *Станиславский (Алексеев) Константин Сергеевич* (1863–1938) – актер и режиссер, основатель и руководитель МХТ, возглавлявший гастрольную поездку театра. Основная часть труппы, 51 человек, плыла в Европу из Петрограда на пароходе «Шлезия» вместе с декорациями и костюмами, а семеро, в том числе К.С. Станиславский, М.П. Лилина, О.С. Бокшанская, Е.М. Раевская, – добирались в Берлин сушей через Ригу и Себеж.
- 20 Вот как описывают начало берлинских гастролей С.А. Бертенсон и Н.А. Подгорный в письме В.И. Немировичу-Данченко:

«Глубокоуважаемый и дорогой Владимир Иванович! Согласно принятому нами решению, раз в неделю, по субботам, мы будем посылать Вам подробные донесения обо всей нашей жизни и работе за границей.

Пока никаких особенных событий не произошло. Ехали мы несколько дольше, чем предполагалось: пароход отошел из Петрограда на один день позднее, чем было намечено, и в море был очень сильный шторм, задержавший нас на полутора суток. Многие, как, например, Пашенная, Коренева, Ершов, Булгаков, очень страдали от морской болезни. Некоторые не страдали, но все время проводили лежа, иные, вроде Москвина, Качалова, Успенской, Бертенсона, чувствовали себя превосходно и за время путешествия не только не утомились, а даже отдохнули. Никаких недоразумений в смысле взаимоотношений в пути не было. В Штеттине нас встретил Трушников и служащий Леонидова – Греанин, которые озаботились о доставке нас в Берлин и о перевозке багажа. В Берлине мы были встречены Леонидовым и все размещены по комнатам очень благополучно. Но затем уже начались огорчения. Первое и самое главное: по части монтировочной. Оказались громадные упущения со стороны Симова. Размеры, посланные им Гремиславскому для подделки, совершенно не соответствовали тем декорациям, которые готовились в Москве. Некоторые декорации были до того неряшливо и небрежно написаны, что их пришлось здесь делать целиком вновь. Все это взвалило на Гремиславского труд поистине нечеловеческий и создало ужасную спешку и нервность в работе.

Второе огорчение было с багажом. Благодаря сильному шторму в трюм парохода попадала вода, и часть нашего имущества промокла, отсырела и сильно пострадала. Пострадали также некоторые декорационные холсты. По счастью, все театральные костюмы уцелели, а также и реквизит.

Условия для работы репетиционной создались очень тяжелые. Почти вплотную до открытия нашего сезона сцена “Лессинг-театра” занята местными актерами, и приходится репетировать буквально по углам: в фойе, в коридоре и в столярной мастерской соседнего “Дойчес-театра”. На генеральную репетицию оказался свободным лишь понедельник, т. е. канун премьеры, что, конечно, очень неудобно. К.С. работает с 10 часов утра до 11 часов вечера, репетируя как народные, так и отдельные сцены. С народом дело обстоит не так плохо, как мы ожидали. Собрались все люди интеллигентные, с хорошей внешностью и очень недурно схватывающие задачи режиссера. Напряжение

и утомление у всех громадное, атмосфера нервная и стуженная, но нужно надеяться, что все это скоро разрядится. Самое ужасное – это малое количество времени, которым мы располагаем. Очень многое остается совершенно непроверенным до генеральной репетиции. Очень страшно обстоит дело с декорациями, опять-таки из-за невероятной спешки. “Вишневым садом” пока удалось заняться очень мало, а между тем есть серьезные опасения за Лужского. Само собой разумеется, что К.С. страшно волнуется, но мы стараемся по мере сил и возможности его успокоить и поддержать дружной сплоченной работой.

В день премьеры все мы от мала до велика будем думать о Вас, искренно сожалея, что Вас, один вид которого действует на всех ободряюще и внушает уверенность и силу, не будет с нами. Мысленно испрашиваем Вашего благословения на новый трудный путь!

Интерес к спектаклям громадный, продажа блестящая. Ожидаются к первому спектаклю Эберто из Парижа и директора Копенгагенского и Христианинского театров. Гест прикомандировал к нам американскую корреспондентку мисс Друкер, которая будет сопровождать нас в течение всей европейской поездки и корреспондировать в Америку о каждой мелочи жизни и дела. Леонидов, который просит передать Вам его глубокое уважение и самый сердечный дружеский привет, думает, что берлинские спектакли придется несколько пролонгировать. В связи со сроком пролонгации решатся и дальнейшие даты Праги, может быть, Парижа и Скандинавии.

Посылаем при этом образцы нашего плаката, либретто (изданного очень бедно в видах экономии, так как типографские работы стали непомерно дороги) и небольшую книжечку, изданную Бродским по-русски и по-немецки ко дню открытия.

Примите, дорогой Владимир Иванович, наш общий привет и не забывайте своими советами и помощью. Не откажите передать наш поклон Екатерине Николаевне» (23 сентября 1922 г. Берлин. Автограф // Музей МХАТ. Опись сезона 1922/1923. Ед. хр. 318. Письмо № 1).

А вот описание О.С. Бокшанской: «В Берлине было очень гадко, все были злы, недовольны, придирались, обижали друг друга, нас с Рипси [Р.К. Таманцова, секретарь дирекции МХАТа, администратор гастрольной поездки], собирались на какие-то беседы, где развивались сплетни и интриги» (Письма О.С. Бокшанской Вл.И. Немировичу-Данченко: В 2 т. / Сост., ред., коммент. И.Н. Соловьева. М.: МХТ, 2005. Т. 1. С. 33).

- 21 С.Л. Бертенсон в своем «Дневнике спектаклей» в следующие два дня после даты написания этого письма Качалова записывает следующее:

«1922 г. Берлин. 26 сентября. “Царь Федор Иоаннович”. Первый спектакль в поездке – начало заграничного сезона. Громадное волнение и напряжение, особенно острые потому, что все подготовительные работы и репетиции делались в ужасной обстановке и торопливости. Перед началом привезли цветочную корзину от Геста, украшенную американским флагом. Размеры корзины были таковы, что четыре человека с трудом внесли ее на носилках. На сцену втащить ее не удалось – оставили в коридоре. В зале чувствовался большой подъем – настроение большого театрального дня.

Спектакль прошел гладко и без недоразумений, если не считать того, что О.Л. Книппер вовремя не переделалась и задержала антракт перед картиной “Святой”, за что К.С. записал ее в протокол, приказав оштрафовать на 10 000 марок.

По окончании – грандиозная овация по адресу К.С. и множество цветов. Вся публика аплодировала стоя. Смотрел спектакль директор театра “Champs Elysée” Jaques

Hebertot, специально приехавший из Парижа. Он остался в восторге, познакомился с К.С., и они подписали с ним контракт на Париж (со 2 декабря) на 8 спектаклей.

27 сентября. “Царь Федор Иоаннович”. Спектакль прошел стройно, антракты были короче, чем вчера, и во всем чувствовались уверенность и спокойствие.

Публика вызывала К.С., но он уехал до окончания спектакля, и Москвин анонсировал, что его нет в театре.

Пресса блестящая, и успех единодушно признается блестящим» (*Бертенсон С.Л.* [Дневник гастролей Московского Художественного театра в Европе и Америке]. 26, 27 сентября 1922 г. Автограф // Музей МХАТ. Описание сезона 1922/1923. Ед. хр. 766. Л. 2).

- 22 *Леонидов (Вольфензон) Леонид Миронович* (1873–1941) – актер, режиссер, педагог. В МХТ с 1903 г. до конца жизни. Участник гастролей 1922–1924 гг.
- 23 *Лужский (Калужский) Василий Васильевич* (1869–1931) – актер и режиссер, один из основателей Художественного театра, в труппе до конца жизни; участник гастролей 1922–1924 гг.
- 24 *Коренева Лидия Михайловна* (1885–1982) – актриса МХТ с 1904 по 1958 г., участница гастролей 1922–1924 гг.
- 25 *Вишневецкий Александр Леонидович* (1861–1943) – актер, в МХТ со дня основания и до конца жизни, участник гастролей 1922–1924 гг.
- 26 *Волконский Сергей Михайлович, князь* (1860–1937) – актер-любитель, теоретик театрального искусства, с 1899 по 1901 г. директор Императорских театров, автор «Выразительного слова» (СПб., 1913), учебника по сценической речи.
- 27 *Немирович-Данченко (урожд. баронесса Корф, по первому мужу – Бантыш) Екатерина Николаевна* (1858–1938) – жена В.И. Немировича-Данченко.

2

- 28 *В.И. Качалов – Л.М. Кореновой.* – В Музее МХАТ хранится папка с двумя десятками писем, а точнее, записочек В.И. Качалова Л.М. Кореновой, охватывающих весь период гастролей. Они малоинформативны, сосредоточены на себе, практически не связаны ни с какими событиями гастролей, а кроме того, сильно отцензурированы адресатом с помощью маникюрных ножниц. Ответных писем Кореновой Качалову разыскать не удалось. Данная записка, а также предпоследняя, совпадающая по времени написания с возвращением «художественников» в Москву, приведены в качестве примера.

3

- 29 *Лилина (урожд. Перевощикова, в замуж. Алексеева) Мария Петровна* (1866–1943) – актриса, одна из основательниц МХТ. Жена К.С. Станиславского. Участница гастролей 1922–1924 гг. В 1920 г. она пишет из Москвы О.Л. Книппер-Чеховой, участнице «Качаловской группы»: «Писала Василию Ивановичу [Качалову] три или четыре раза, и ни словечка в ответ не получила! Почему, не понимаю. Пишу теперь Вам, и может быть, обмолвиться словечком <...>» (Музей МХАТ. Ф. Книппер-Чеховой. Ед. хр. 3435).
- 30 *Коганы Мария Борисовна (Сербина; 1885–1943) и Илья Григорьевич* (1868–1926) – известный финансист, после революции в эмиграции в Берлине, затем в Риге; Мария Борисовна погибла в Освенциме. Хозяева открытого дома, в котором всегда были готовы помочь артистам Художественного театра. «Дорогому, отзывчивому женскому сердцу – Марии Борисовне Коган. Берлин. 1922, 29/ХІ. Прежде красоты приветствую в Вас лучшее свойство человека – доброту! Мы, Ваши каменные гости, нежно любим Вас за нее. Благодарный и сердечно преданный К. Станиславский» (цит. по: *Нечаев Вяч.* Дорогой поиска // Иные берега. 2013. № 4 (32). С. 137).

- 31 *Москвин Иван Михайлович* (1874–1946) – артист, один из основателей МХТ, в труппе до конца жизни, участник гастролей 1922–1924 гг.
- 32 *Книппер-Чехова Ольга Леонидовна* (1868–1959) – актриса, одна из основателей МХТ, жена А.П. Чехова с 1901 г. Участница «Качаловской группы» и гастролей 1922–1924 гг.
- 33 *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, был членом 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. После возвращения – заместитель директора Музыкальной студии МХАТ (до 1926 г.). Сопровождал Вл.И. Немировича-Данченко в его поездке в США в 1926–1927 гг. В 1928 г. эмигрировал, обосновался в Голливуде. Автор мемуарной книги «Вокруг искусства. Воспоминания о театре в России в эпоху его расцвета» (Голливуд, 1957).
- 34 *Нина – Литовцева (Левестам) Нина Николаевна* (1871–1956) – актриса, педагог, режиссер, жена В.И. Качалова, мать В.В. Шверубовича, участница «Качаловской группы» и гастролей 1922–1924 гг. Участие Литовцевой в гастролях состояло в режиссерской работе, исполнении роли Анны в «На дне» в очередь с М.А. Успенской, а также в «выходах» в «Царе Федоре Иоанновиче».
- 35 *Дима – 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». С московского периода подготовки гастролей в августе 1922 г. началась полноценная служба В.В. Шверубовича в Художественном театре в качестве помощника режиссера и одновременно сотрудника постановочной части: «...началась большая и ответственная работа в настоящем МХАТ, в настоящей, а не “семейной” нашей труппе, которую так и называли “качаловской”» (*Шверубович В.В. О старом Художественном театре. М.: Искусство, 1990. С. 415–416.*)
- 36 *Берлинская группа* – Качалов имеет в виду ту часть «Качаловской группы», которая не вернулась весной 1922 г. в Москву, среди них, скорее всего, были: П.А. Павлов, В.Н. Павлова, В.М. Греч, П.Ф. Шаров, В.И. Васильев, С.М. Комиссаров, Н.О. Массалитинов, Е.Ф. Краснопольская, М.Н. Германова, И.Н. Берсенев. Приезд МХАТа в Берлин и встреча произошли меньше чем через полгода, осенью того же 1922 г.
- 37 *Берсенев (Павлищев) Иван Николаевич* (1889–1951) – актер, режиссер, с 1911 г. актер МХТ, участник и один из организаторов «Качаловской группы», с декабря 1922 г. – в Первой студии, затем во МХАТе Втором до закрытия театра в 1936 г. В дальнейшем работал в Театре им. МОСПС, руководил Театром им. Ленинского комсомола. В гастролях МХАТа 1922–1924 гг. участия не принимал.
- 38 *Германова (Красовская-Калитинская) 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 соеди-

нилась с «Качаловской группой», скиталась с ними, была среди тех, кого очень ждали в Москве, но в 1922 г. она возвращаться отказалась. В марте 1923 г. Немирович-Данченко приглашал ее принять участие в задуманном им театре, синтезирующем музыку и драму («Группа стариков остается [в] Америке еще год. Приступаю [к] осуществлению синтетического плана слияния драмы [и] музыки. Отвечайте категорически, согласны ли возвратиться ко мне [в] Москву. Надо подготовить спектакль к осени. Пьесу и план летних работ установим немедленной перепиской. От Вашего ответа зависит мое обращение [к] Массалитинову и другим. Квартирным вопросом уже занимаемся. Привет. *Немирович-Данченко*») (Вл.И. Немирович-Данченко – М.Н. Германовой. Телеграмма [17 марта 1923 г. Москва] // Вл.И. Немирович-Данченко: Творческое наследие. Т. 3. С. 21–22). В мае того же года, в конце первого американского сезона МХАТа, бурно обсуждалась возможность пригласить Германову в труппу хотя бы на второй зарубежный сезон, а возможно, и для совместного возвращения в Москву.

Н.А. Подгорный – С.Л. Бертенсону. Телеграмма. 29 мая 1923 г., Берлин – Нью-Йорк: «Германова не прочь ехать ждет совета Немировича свободен Павлов советую не упустите <...>» (Музей МХАТ. Опись сезона 1922/1923. Ед. хр. 732).

Дирекция [заграничной поездки] – М.Н. Германовой. [После 9 мая 1923 г., Бостон]: «Художественный театр в будущем сезоне формирует новую группу гастролей в Париже, Лондоне, Америке, от трех до шести месяцев. Вновь предлагаем Вам вернуться в труппу. Ваши роли – Царица в очередь с Книппер, Елена Андреевна в очередь с Кореневой, Грушенька, Мамаева, Ольга, Василиса. Репетиции начинаются в Европе первого августа. Материальные условия решим при личном свидании в Берлине в конце июня. Обязательное требование антрепренера: в труппу приглашаются только активные работники театра, семьи с нами ездить не будут. Пайщики, не принимающие участия в будущей поездке, лишаются права на дивиденд. Телеграфируйте о принципиальном согласии. Дирекция» (Музей МХАТ. Опись сезона 1922/1923. Ед. хр. 716-а).

Одной из причин, побуждавших пригласить Германову, была конкуренция: «Что делать с Берлинской группой? По словам газеты “Руль”, теперь в Германии учреждается свой МХТ. Репертуар этой группы мешает нам. Хотим послать в Берлин формальное запрещение именоваться группой МХТ. По мысли Л.Д. Леонидова, лучший способ прекратить деятельность группы – это привлечь к нам М.Н. Германову, Павлова, Массалитинова – тех лиц, на коих группа держится» (Наказ Н.А. Подгорному, командированному в Москву. Май 1923 г., Бостон // Музей МХАТ. Опись сезона 1922/1923. Ед. хр. 711.)

Германова так и не присоединилась к мхатовцам, возглавила вместе с Н.О. Массалитиновым Пражскую группу, позднее работала в Париже и США.

- 39 *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 в качестве актера и режиссера, ставил спектакли в Германии, Италии, Нидерландах, создал театр «Элезио» и Свободную академию театра в Риме, возглавлял Национальный театр Амстердама, создал там школу декламации, вошел в историю итальянского и нидерландского театра.
- 40 *Соединения, между прочим, не произошло их с нами, и, вероятно, они – Берсенева, Германова, Шаров – поедут в Москву.* – Возможность соединения отколовшейся части труппы с основной обсуждалась постоянно, особенно среди самих «невозвращенцев», но лишь с Германовой велись настоящие переговоры. Из всех троих в Москву вернулся

лишь Берсенева, уже с 1 декабря 1922 г. он состоит актером и членом правления Первой студии Художественного театра.

- 41 В *Праге* МХАТ выступал с 20 октября по 2 ноября, в *Загребе* – с 8 по 19 ноября, в *Париже* – с 5 по 24 декабря 1922 г.
- 42 Премьера оперетты Ш. Лекока «Жирофле-Жирофля» состоялась в Камерном театре 3 октября 1922 г. (режиссер А.Я. Таиров, художник Г.Б. Якулов, в главной роли А.Г. Коонен), через три месяца после выхода мелодрамы-буфф Ж. Оффенбаха «Перикола» в Музыкальной студии Художественного театра (премьера – 14 июля 1922 г., руководитель постановки Вл.И. Немирович-Данченко, режиссер В.В. Лужский, художник П.П. Кончаловский). Сравнение и конкуренция двух оперетт были неизбежны.
- 43 *Коонен Алиса Георгиевна* (1889–1974) – актриса, прима Камерного театра, вышедшая из МХТ: училась в школе МХТ, играла в спектаклях «Драма жизни», «Жизнь Человека», «Синяя птица» и др. В Камерном театре со дня его основания в 1914 г. С Качаловым ее связывали долгие и сложные романтические отношения. В феврале 1922 г. Коонен сыграла трагическую «Федру» Ж. Расина, ставшую одной из вершин ее актерской карьеры и огромным успехом Камерного театра.
- 44 *Мейерхольд Всеволод Эмильевич* (Мейергольд Карл Теодор Казимир; 1874–1940) – актер, режиссер, педагог, ученик Немировича-Данченко, участник первых сезонов МХТ (18 ролей за 4 сезона) и многолетний идейный оппонент «художественников». В 1922 г. происходило сложное формирование театрального организма, в 1923 г. ставшего Тимом – Театром имени Мейерхольда; 25 апреля 1922 г. Мейерхольд выпустил «Великодушного рогоносца» Ф. Кроммелинка в конструктивистских декорациях Л.С. Поповой, а 24 ноября вышла премьера «Смерти Тарелкина» А.В. Сухова-Кобылина (режиссер-лаборант С.М. Эйзенштейн, конструктор В.Ф. Степанова). Одновременно Мейерхольд руководил Театром Революции.
- 45 *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 Наркомпро-се и в ГАХН; его жена *Смирнова Надежда Александровна* (1873–1951), актриса Малого театра, педагог.
- 46 *Волохова (Анциферова) Наталья Николаевна* (1878–1966) – актриса, ученица школы МХТ в 1901–1903 гг., в 1906–1909 гг. – актриса Театра В.Ф. Комиссаржевской; ей посвящен цикл стихотворений А.А. Блока «Снежная маска» (1907); в 1917–1921 гг. играла в Театре бывш. Незлобина.
- 47 *Веригина Валентина Петровна* (1882–1974) – еще одна ученица школы МХТ и актриса Театра В.Ф. Комиссаржевской; до 1917 г., когда Веригина оставила сцену, следовала за Мейерхольдом – участница Студии на Поварской, Товарищества новой драмы, летнего театра в Териоках, Студии на Троицкой улице, Студии на Бородинской.

Судя по всему, Агапитова имела некоторое отношение к этому артистически-поэтическому кругу. В Музее МХАТ хранится письмо-записка А.А. Блока от 13 ноября 1914 г., адресованное Агапитовой: «Ночь проходит, близится великий праздник. Александр Блок», с засушенным дубовым листком в конверте (Музей МХАТ. Ф. 43. Оп. 2. Ед. хр. 88).

- 48 [Силька? Алька?] и Юлиан – неустановленные лица.
- 49 *Маяковского* – «Приключение на даче – с солнцем» – это в сборнике «Лирень». – «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче», стихо-

творение В.В. Маяковского, опубликованное в сборнике «Лирень» (М., 1920, фактически вышел в 1921 г.) под одной обложкой с произведениями Б.Л. Пастернака, В.В. Хлебникова, Н.Н. Асеева и др.

4

- 50 «*Majestic*» – трансатлантический лайнер, строился в Германии под именем «Бисмарк», император собирался отправиться на нем в триумфальный кругосветный поход после окончания Первой мировой войны, но после поражения Германии корабль был передан британской судоходной компании «Уайт Стар Лайн».
- 51 На момент спуска на воду в 1922 г. и до 1932 г. «*Majestic*» был самым большим пассажирским лайнером в мире: 291,3 м в длину, 30,5 м в ширину, пассажировместимость до 2625 человек.
- 52 *Тамиров Аким Михайлович* (1899–1972) – ученик школы Художественного театра с 1919 г., артист МХАТа с 1920 по 1924 г., участник гастролей 1922–1924 гг., исполнил роли Федотика в «Трех сестрах», Алешки в «На дне», Яши в «Вишневом саде», Курчаева в «На всякого мудреца довольно простоты», Калганова в «Братьях Карамазовых», Негра в «У жизни в лапах», Фабрицио в «Хозяйке гостиницы» и др.
- Вл.И. Немирович-Данченко – О.С. Бокшанской [между 6 и 24 апреля 1924 г.]: «С сожалением не вижу никакого дела (Тамирову), Добронравову, Успенской, Ждановой, Бондыреву» (Вл.И. Немирович-Данченко: Творческое наследие. Т. 3. С. 87). Во время гастролей Тамиров остался в Америке, служил в труппе Н. Балиева «Летучая мышь», позже стал киноактером, продюсером, снялся в 140 фильмах, был выдвинут на премию «Оскар».
- 53 *Фокстрот* (англ. foxtrot, «лисий шаг») – парный танец, появившийся в 1912 г. в США на основе менее темпераментного уанстепа; музыкальный размер – 4/4 медленного темпа.
- 54 *Рамш (Рамша) Федор Георгиевич* (1889–1928) – баянист-виртуоз, с 1918 г. в эмиграции.
- 55 *Александров Николай Григорьевич* (1870–1930) – актер, режиссер, педагог, с 1898 г. и до конца жизни – в МХТ, с 1913 г. – один из основателей и педагогов частной Школы драматического искусства (Школы трех Николаев), в 1916 г. преобразованной во Вторую студию МХТ. Участник «Качаловской группы» и гастролей 1922–1924 гг.
- 56 *Якобсон Мирон Исидорович (Исаакович)* (ок. 1880–1934) – композитор, пианист, автор музыки гимна Добровольческой армии. Принимал участие в американских гастролях МХАТа.
- 57 *Шевченко Фаина Васильевна* (1892–1971) – актриса МХТ, с 1909 г. – сотрудница, с 1911 по 1914 г. одновременно училась в школе МХТ. Участница гастролей 1922–1924 гг. Оставалась в труппе до 1959. Ее дочь – *Шевченко Фаина Александровна* (1921–2000).
- 58 *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», присоединилась к ним, разделяла с ними (с перерывом на рождение сына) скитания, вернулась с ними в Москву, участвовала в зарубежных гастролях. Ее сын *Кузьмин-Тарасов Алексей Александрович* (1920–2004) – историк, профессор.
- 59 *Шверубович Вера Анастасьевна* – племянница В.И. Качалова, дочь его старшего брата А.И. Шверубовича.

5

- 60 ...виноват, что не поздравил ее с днем ангела... – День именин Е.Н. Немирович-Данченко – 7 декабря по новому стилю.

- 61 «Тоска по труде, о боже мой, как она мне понятна!» – реплика Тузенбаха из первого действия «Трех сестер» А.П. Чехова.
- 62 Роль *царя Федора* в трагедии А.К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» Качалов впервые сыграл в 1922 г. в Европе: «Ввиду громадного успеха “Царя Федора” и безусловной необходимости ставить его очень часто, приходится думать о заместителе для Москвина. В настоящее время К.С. усиленно репетирует роль с Качаловым и попутно готовит Пашенную для Царицы и самого себя для Шуйского. 17 ноября в Загребе предполагается спектакль “Федора” в новом составе. Он явится, так сказать, генеральной репетицией для Парижа» (С.Л. Бертенсон, Н.А. Подгорный – Вл.И. Немирович-Данченко. 10 ноября 1922 г. Загреб. Автограф // Музей МХАТ. Описание сезона 1922/23. Ед. хр. 378).
- 63 *Раевская Евгения Михайловна* (1854–1932) – актриса, одна из основательниц и старейшин МХТ. «Раевская не хочет расставаться с театром, а везти ее через океан страшно донельзя. А она говорит, что скорее умрет от тоски, чем от переезда» (Письма О.С. Бокшанской Вл.И. Немировичу-Данченко. Т. 1. С. 55). Раевская осталась на сезон 1922/1923 гг. в Европе и получала, хоть и нерегулярно, содержание и известия от театра из Америки. С.Л. Бертенсон – Е.М. Раевской. 10 мая 1923 г., Бостон – [Париж]:

«Вчера вечером уехал в Нью-Йорк, а оттуда отправляется через два дня в Берлин и в Москву Н.А. Подгорный. Не удивляйтесь; поездка его временная, с целью сговориться с Владимиром Ивановичем о планах будущего сезона за границей и о возможности продления нашего отпуска после февраля. Отъезд его решился очень скоропалительно, и в суете он не успел написать Вам, прося меня сделать это за него.

Ближайшие наши планы таковы: до 2 июня мы вновь играем в Нью-Йорке, где остаемся до 7 июня. Затем садимся на пароход и отправляемся в Гамбург, откуда часть уедет в Берлин, а часть разъедется по разным местам Германии на отдых. Лето все пройдет в Германии, и общей базой будет Берлин, где, так сказать, штабом избрана квартира Л.Д. Леонидова (Веймарерштрассе, 3). Приблизительно 1 августа начнутся репетиции пьес будущего сезона. Репертуар еще точно не известен, но думаю, что пойдут “Дядя Ваня”, “Мудрец”, “У жизни в лапах”, “Карамазовы” и еще какая-нибудь другая пьеса. Предполагаем, что в половине сентября и в октябре будут какие-то спектакли в Европе, где – еще неизвестно, а в начале ноября труппа вновь вернется в Нью-Йорк.

Теперь о Ваших материальных делах. По 7 июня труппа будет оплачиваться по американским окладам, и, следовательно, Ваше жалованье по этот срок остается прежним. С 7-го же все будет переведено на общий минимальный суточный оклад, равный прожиточному минимуму в Германии. Размер этого минимума еще не определен, и до получения на этот счет точных сведений установить его невозможно. Во всяком случае, можно уже теперь с полной уверенностью сказать, что он будет значительно меньше того, что получаете Вы сейчас, и поэтому мы очень рекомендуем Вам переселиться в Германию.

Вопрос о распределении ролей в репертуаре будущего сезона пока еще не решен, и поэтому вопрос о Вашем участии в поездке Константин Сергеевич надеется решить в ту или иную сторону при личном свидании с Вами в Германии.

Спешу сообщить Вам, что в середине или конце июня в Германию приедет Владимир Иванович [Немирович-Данченко].

Все наши шлют Вам самый сердечный привет и радуются скорой встрече с Вами» (Музей МХАТ. Описание сезона 1922/1923. Ед. хр. 719).

На следующий сезон Раевская отправилась с группой за океан и прекрасно перенесла плавание: «Я искренно рада была за Евгению Михайловну, которая волновалась перед отъездом из Парижа, а на пароходе была молодцом, выходила к завтраку, к обеду и все время была на ногах» (Письма О.С. Бокшанской Вл.И. Немировичу-Данченко. Т. 1. С. 237).

- 64 *...все же я член дирекции...* – Дирекция Московского Художественного театра за границей состояла из К.С. Станиславского, В.И. Качалова, И.М. Москвина, Л.М. Леонидова (как заместителя И.М. Москвина), Н.А. Подгорного и С.Л. Бертенсона.

6

- 65 *...лишились свободы питья.* – С 1920 по 1933 г. в США действовал «сухой закон» – национальный запрет на продажу, производство и транспортировку алкоголя.
- 66 *Одоль* – жидкое средство для гигиены полости рта, производимое с 1892 г. Дрезденской химической лабораторией Лингнера, причем состав этого ополаскивателя сохранился практически в неизменном виде до сих пор.
- 67 *Rottegru* – французский винодельческий дом шампанских вин в Реймсе, одна из известнейших марок шампанского сорта брют.
- 68 *...у Блока – о матросе – «Все кончено, все выпито».* – Из стихотворения Александра Блока (1909) «Поздней осенью из гавани»: «И матрос, на борт не принятый, / Идет, шатаясь, сквозь буран. / Все потеряно, все выпито! / Довольно – больше не могу...».
- 69 *...смена года.* – Плавание из Шербурга в Нью-Йорк продолжалось с 27 декабря 1922 г. по 4 января 1923 г.
- 70 *Орленев (Орлов) Павел Николаевич (1869–1932)* – актер, служил в провинциальных театрах, в Театре Корша (1892–1895), в петербургском Малом (Суворинском) театре, первый исполнитель роли Царя Федора в трагедии А.К. Толстого. Много гастролеровал в Европе и США, во МХАТе никогда не играл, хотя Чехов рекомендовал его, как и Комиссаржевскую. В своих воспоминаниях Орленев пишет: «После одного из спектаклей пришел ко мне на квартиру один гимназист и просил прослушать его чтение. Я сказал ему, что свободен в субботу, и просил его прийти в семь часов вечера. Гимназист пришел. Я принял профессорскую позу и начал слушать. По мере того как он читал, он все больше захватывал меня; во время некоторых его интонаций у меня слезы подступали к горлу. Когда он кончил, я бросился к нему на шею и сказал: “Вы просите у меня совета, поступать ли вам в драматическую школу. Да вы сам – школа. Вы учиться никуда не ходите. Вас только испортят. Поступайте прямо на сцену, страдайте и работайте”. Гимназист этот был ученик седьмого класса виленской гимназии Василий Шверубович, теперь знаменитый актер Василий Иванович Качалов» (*Орленев П.Н. Жизнь и творчество русского актера Павла Орленева, описанные им самим.* Л.; М.: Искусство, 1961. С. 47). В 1896–1898 гг. оба, Орленев и Качалов, служили в театре Суворина. Возможно, в ироническом упоминании Качалова есть оттенок ревности к славе Орленева, в том числе европейской и американской.
- 71 *...так вы же из Вильны...* – В.И. Качалов родился в Вильно, в семье священника Иоанна Васильевича Шверубовича.
- 72 *Гест Морис (Моррис Мойше Гершинович; 1875–1942)* – американский продюсер, родом, как и Качалов, из Вильно, продюсировал бродвейские шоу, в том числе «Midnight Whirl» на музыку Дж. Гершвина, получил известность благодаря организации гастролей в США европейских знаменитостей – Элеоноры Дузе, Сандро Моисси, Макса Рейнхардта,

труппы кабаре Никиты Балиева «Летучая мышь» и труппы Московского Художественного театра, оказавшихся очень прибыльными в первый сезон (1922/1923), но убыточными в следующий.

- 73 *Балиев Никита Федорович (Баян Мкртыч Асвадурович; 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 вместе с труппой «Летучей мыши». Тесную связь художественников с Балиевым иллюстрирует, например, следующее шуточное письмо:

Московский Художественный театр – Н.Ф. Балиеву. Нью-Йорк, 27 января 1923 г.: «Мы хотели поднести Вам пирог с грибами, но, памятуя, что Ваши профессиональные обязанности требуют свободы для Вашего языка, мы решили грибы заменить курицей». Из писем Спинозы к Льву Толстому.

Мы – куры, хотя и различившейся с Вами породы, но одного гнезда и тех же двух наседок, – в честь Ваших именин 27/14 января 1923 года во время нашей встречи в Нью-Йорке после долгих дней в разлуке, когда Вы храбро переплыли Куру и вышли сухим из воды на другой ее берег, клянемся курником.

Эх раз, еще раз, еще много, много раз!

Русские американцы – Московский Художественный театр» (Музей МХАТ. Описание сезона 1922/1923. Ед. хр. 628).

- 74 *Болеславский (Смедницкий) 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», собиравшись вернуться в Россию, но остался за границей, принимал участие в гастрольях МХАТа в 1923–1924 гг.; основал вместе с М.А. Успенской Американский лабораторный театр (1923–1930), 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.

В Музее МХАТ хранится телеграмма, приглашающая Болеславского к участию в американских гастрольях театра: С.Л. Бертенсон – Н.Ф. Балиеву. [Париж, до 27 декабря 1922 г.] Телеграмма. Century Roof Theatre, New York: «Передайте Болеславскому предлагаем [в] Америке службу. Недельное жалованье восемьдесят оплата с нашего приезда. Если согласен просим выдать [с] нашего счета авансом двести» (Музей МХАТ. Описание сезона 1922/1923. Ед. хр. 592).

- 75 *Субботин* – возможно, *Субботин Петр Николаевич*, сотрудник МХТ в 1906–1908 гг.
- 76 *Семья Рахми* – вероятно, *Рахманинова Наталья Александровна* (урожд. Сатина; 1877–1951), жена С.А. Рахманинова, и одна из дочерей Рахманиновых – *Ирина Сергеевна* (1903–1969) или *Татьяна Сергеевна* (1907–1961).
- 77 *Зилоти Александр Ильич* (1863–1945) – пианист, дирижер, профессор Московской консерватории, музыкальный деятель, с 1922 г. жил в США, преподавал игру на фортепиано в школе Джульярд.
- 78 Владение алкоголем в частном порядке и его потребление Федеральным законом в Америке не ограничивалось. Эффективное соблюдение запрета на алкоголь в эру «сухого закона» оказалось очень трудным и привело к повсеместному попранию этого закона. Отсутствие твердого и общепризнанного консенсуса в отношении запрета

спровоцировало рост числа преступных организаций, в том числе американской мафии и других криминальных группировок, занимавшихся контрабандой и нелегальным производством и распространением спиртных напитков – бутлегерством.

7

- 79 *Раневская* – роль О.Л. Книппер-Чеховой в «Вишневом саде», *Маши* – в «Трех сестрах».
- 80 *Татарин* – роль, которую А.А. Вишневский играл в пьесе М. Горького «На дне».
- 81 *Дейкарханова Тамара Христофоровна* (1889–1980) – актриса, в 1907–1911 гг. сотрудница и ученица школы МХТ, позже прима театра «Летучая мышь», создательница (вместе с Акимом Тамировым) школы сценического грима, позднее Школы сценического искусства, многолетний друг В.И. Качалова.
- 82 *Васильев Сергей Александрович* (1881/3–1962) – инженер-путеец, министр путей сообщения во Временном правительстве, муж Т.Х. Дейкархановой.
- 83 *Ершов Владимир Львович* (1896–1964) – актер, в МХТ–МХАТе с 1917 по 1964 г., в гастрольной поездке исполнял роли Прокурора, а затем Ивана в сценах из «Братьев Карамазовых», Глумова в «На всякого мудреца довольно простоты», Барона в «На дне», капитана Горстера в «Докторе Штокмане», Бориса Годунова в «Царе Федоре»; друг В.В. Шверубовича.
- 84 *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, во время американских гастролей МХАТа помогал как переводчик, гид и помощник режиссера; преподавал в Американском лабораторном театре Р.В. Болеславского и М.А. Успенской.
- 85 *...на апрель и май повезут нас в глубь страны, в Чикаго, Бостон и еще куда-то.* – Выступления в Нью-Йорке продолжались с 8 января по 31 марта 1923 г. Дальше труппу действительно «повезли»: с 3 по 21 апреля в Чикаго, с 23 апреля по 5 мая в Филадельфию, с 7 по 19 мая в Бостон, с 21 мая по 2 июня мхатовцы снова играли в Нью-Йорке.
- 86 *По всему видно, что раньше осени, а может быть, и зимы, в Москву не вернемся.* – Ангажемент устраивался прямо по ходу гастролей, изначально мхатовцы уезжали из Москвы на год, но в конце первого, весьма успешного, американского сезона было решено продолжить и на следующий, 1923/24 гг.
- 87 *Григорьев Борис Дмитриевич* (1886–1939) – художник, член объединения «Мир искусства», эмигрировал в 1919 г., с 1921 г. жил в Париже. Существует как минимум два портрета Качалова в роли царя Федора кисти Григорьева.
- С 18 ноября по 15 декабря 1923 г. в The New Art Gallery в Нью-Йорке проходила выставка Бориса Григорьева, на которой экспонировался целый ряд портретов артистов МХАТа. Кроме того, в 1923 г. в Париже, а затем в 1924 г. в Лондоне был издан альбом Григорьева «Visages de Russie» («Лики России», «Faces of Russia») с текстами Луи Рео, Андре Левинсона, Андре Антуана и Клэр Шеридан, в который вместе с рисунками и картинами из цикла «Расея» вошли эти портреты.
- 88 *...Хуверовскую посылку.* – 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 отправке в Россию продуктовых и промтоварных передач, которые и назывались в обиходе хуверовскими посылками.

- 89 *Зарудный Сергей Митрофанович* (1865–1940) – правовед, сенатор, сотрудник Министерства юстиции, после 1917 г. работал в отделе гравюр Эрмитажа, многолетний друг О.А. Книппер-Чеховой, В.И. Качалова, М.П. Лилиной.

- 90 *Получил Ваше письмо.* – Имеется в виду письмо Вл.И. Немировича-Данченко, написанное в ответ на январское послание Качалова с парохода «Majestic» по дороге в Америку (Вл.И. Немирович-Данченко: Творческое наследие. Т. 3. С. 11–13).
- 91 *В Ваших «набегающих» мыслях чувствую большую правду и ценность.* – «Не примите все это за проповедь или вообще за какую-либо “программу”. Просто бросаю набегающие мысли» (Вл.И. Немирович-Данченко: Творческое наследие. Т. 3. С. 13). Качалов отвечает Вл.И. Немировичу-Данченко на письмо от января 1923 г.
- 92 *...а мы – эти 5–6–8...* – Качалов отвечает на реплику Немировича-Данченко: «Я давно говорю даже, что у нас сталкиваются и мешают друг другу не две воли, не два художественно-общественных направления, а 5, 6, 8, по числу талантливейших и влиятельнейших сил труппы» (Вл.И. Немирович-Данченко: Творческое наследие. Т. 3. С. 12).
- 93 *Бенуа Александр Николаевич* (1870–1960) – художник, критик и историк искусств, один из идеологов и организаторов объединения «Мир искусства». Во втором сезоне зарубежных гастролей МХАТа игралась «Хозяйка гостиницы» К. Гольдони в оформлении А.Н. Бенуа.
- 94 *«Пушкино»* – летом 1898 г., перед открытием Художественного театра, основатели и свеженабранная труппа собрались в подмосковном Пушкино, где жили коммуной, репетировали, вырабатывали принципы. Качалов пришел в театр двумя годами позднее и в пушкинских бдениях не участвовал.

Кстати, сезон 1925/1926 гг., первый сезон после возвращения с гастролей, Станиславский позже назовет своим «вторым Пушкино».

- 95 *Бакуля* – прозвище *Подгорного Николая Афанасьевича* (1879–1947) – артиста МХТ с 1903 г. до конца жизни. Участник «Качаловской группы», единственный из всех сумел пробраться через фронты Гражданской войны в Москву осенью 1919 г., впоследствии отправился в Берлин с целью вернуть основных актеров группы в Москву, участник гастролей 1922–1924 гг., член Дирекции зарубежной поездки, активный организатор. В объявлении труппе о подготовке к гастролям С.Л. Бертенсон пишет: «По всем вопросам, связанным с личным составом труппы и с репертуаром, прошу обращаться к Н.А. Подгорному...» (О поездке за границу. 23 августа 1922 г. Автограф // Музей МХАТ. Описание сезона 1922/1923. Ед. хр. 149). Тогда же К.С. Станиславский объявляет:

«Заграничная поездка возлагает на меня громадное количество сложной режиссерской и сценической работы, всю высшую ответственность за которую несу один я.

Никаких других обязанностей, кроме художественных, исполнять я не могу и всю полноту административной власти передаю Н.А. Подгорному и С.Л. Бертенсону, возлагая на них ответственность передо мною» (5 сентября 1922 г. Автограф // Музей МХАТ. Описание сезона 1922/1923. Ед. хр. 271).

9 мая 1923 г. Подгорный уехал из Бостона в Нью-Йорк, оттуда в Берлин и далее – в Москву для встречи с Немировичем-Данченко и обсуждения возможности продолжения гастролей.

- 96 *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.

«Человеком театра» был Федор Михальский.

В Художественном театре скоро обнаружилось, что Федя совершенно незаменим. Все, что касалось порядка за сценой и в зале, сношений с внешним миром – просителями, публикой, наконец, житейских нужд артистов, особенно в тяжелые голодные и холодные годы, – все это совершалось им самоотверженно, безотказно, но, главное, с такой феерической легкостью, без стонов и жалоб, с шуткой, летевшей с губ экспромтом, что казалось, ничего не стоило ему.

Говорят об организационном таланте. Федор Николаевич в таком случае был, по видимому, гений организации. И, как у всякого гения, подвижнический труд его был скрыт от посторонних глаз, а на виду – вдохновенная легкость» (*Лакшин В.Я.* Действующие лица. Из рассказов о людях театра // Лакшин В.Я. Закон палаты. М.: Сов. писатель, 1989. С. 167).

- 97 Лето после первого американского сезона, окончившегося 2 июня 1923 г., труппа МХТ провела в Европе. В.И. Качалов вместе с семьей отдыхал в Германии, в горах Гарца, в деревне Ширке.
- 98 *...когда Подгорный собирался в Москву...* – См. коммент. 95. Подгорный уехал в Москву из Америки за два месяца до написания данного письма.
- 99 *Мухин Константин Николаевич* (1861–1926) – смотритель зданий, заведующий ремонтом, служил в МХТ с 1919 по 1926 г.
- 100 *Юстинов Дмитрий Иванович* (?–1933) – заведующий финансовой частью театра с 1917 по 1928 г.
- 101 Вл.И. Немирович-Данченко провел лето 1923 г. в Европе: июнь в Берлине, в июле переехал в Карлсбад, в августе снова был в Берлине.
- 102 Премьера «*Доктора Штокмана*» Г. Ибсена состоялась в МХТ 24 октября 1900 г., режиссеры К.С. Станиславский, В.В. Аужский, художник В.А. Симов.
- 103 *...получил письмо от К. С-ча, в котором он передает мне роль «по наследству» и убеждает меня не отказываться.* – К.С. Станиславский исполнял заглавную роль доктора Штокмана.

«Вам надо играть Штокмана. На это много причин. 1) Этого требует Гест почти ультимативно. 2) Я играть не могу, по старости: не дотяну. Поэтому я от роли совсем и навсегда отказываюсь и передаю ее Вам в наследство. 3) Вот роль, в которой Вы можете хорошо показаться, и Вы при разговоре со мной соглашались с этим. 4) Пьеса «Штокман» – отличный вклад в новый репертуар Москвы.

Соглашайтесь. В остальных ролях, по Вашим указаниям, мы будем по возможности облегчать Вас. В случае Вашего отказа – не знаю, что будем делать.

Обнимаю Вас, люблю. Отдыхайте. Ваш К. Станиславский» (К.С. Станиславский – В.И. Качалову. 12 июля 1923 г. // К.С. Станиславский. Собр. соч.: Т. 9: С. 101).

- 104 «*Иванов*», «*Карамазовы*», «*Лапы*» – спектакли, за август и сентябрь 1924 г. подготовленные мхатовцами ко второму зарубежному сезону: «*Иванов*» А.П. Чехова (премьера – 19 октября 1904 г., режиссер Вл.И. Немирович-Данченко, художник В.А. Симов, возобновление в 1918 г.), сцены из «*Братьев Карамазовых*» по

Ф.М. Достоевскому (преьера – 12 и 13 октября 1910 г., режиссеры Вл.И. Немирович-Данченко и В.В. Лужский, художник В.А. Симов) и «У жизни в лапах» К. Гамсуна (преьера – 28 февраля 1911 г., режиссеры Вл.И. Немирович-Данченко и К.А. Марджанов, художник В.А. Симов); во всех трех спектаклях Качалов играл главные роли – Иванова, Ивана Карамазова, Пера Баста.

- 105 В Москве после возвращения театра «Доктор Штокман» в репертуаре не появился.
- 106 *Леонидов (Берман) Леонид Давыдович* (1885–1983) – театральное деятели, 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. Активный организатор гастролей МХАТа 1922–1924 гг. Автор мемуаров (*Леонидов Л.Д. Рампа и жизнь: Воспоминания и встречи.* Париж, 1955). Примером организаторских талантов Леонидова может служить отрывок из письма С.Л. Бертенсона и Н.А. Подгорного – Вл.И. Немировичу-Данченко (Прага, 28 октября 1922 г.): «Только что вернулся из Загреба Л.Д. Леонидов. Он заключил там контракт на 9 рядовых спектаклей с 8 ноября по 5000 французских франков, гарантированных за каждый спектакль. Кроме того, дирекция Загребского театра предоставляет нам бесплатно квартиры и оплачивает расходы по техническому персоналу, сверхурочным монтажным работам, сотрудникам, хору и музыке. Если еще принять в соображение, что Леонидову удалось получить 50% скидки по провозу пассажиров и багажа, льготные визы, то нужно считать загребские условия превосходными. Интерес у хорватов к МХТ настолько велик, что когда открылась продажа на первую серию спектаклей (5 представлений), то билеты были распроданы в течение одного часа. Во всех загребских газетах уже появились статьи о том, что город готовится достойно встретить “дорогих и великих гостей”» (Музей МХАТ. Опись сезона 1922/1923. Ед. хр. 366).
- 107 *Бокшанская (Нюрнберг) Ольга Сергеевна* (1891–1948) – секретарь дирекции МХТ и личный секретарь Вл.И. Немировича-Данченко с 1919 г., участник гастрольной поездки МХАТа, аккуратный и пылкий корреспондент, из чьих подробных, хоть и далеко не беспристрастных писем шефу можно извлечь большую долю информации о гастролях: Письма О.С. Бокшанской Вл.И. Немировичу-Данченко. Т. 1.
- 108 *Таманцова Рипсимэ Карповна* (1889–1958) – во МХАТе с 1919 до 1957 г., помощник режиссера, секретарь К.С. Станиславского и секретарь дирекции МХАТа, участник гастролей 1922–1924 гг., вместе с О.С. Бокшанской, Н.А. Подгорным и С.Л. Бертенсоном осуществляла административную, бухгалтерскую и секретарскую работу в поездке, а также, как и Бокшанская, участвовала в «выходах» и «народных сценах» в спектаклях, при необходимости помогала с костюмами и гримом.
- 109 *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 гастролях МХАТа участия не принимал.

В Берлине лечил голосовые связки: «С лечением моим обстоит дело так. Показался я профессору. Поглядел он и говорит: “Что же, говорит, отец Аркадий, плохо!” Я обомлел... “Вступит ли, говорю, господин профессор?” “Да, очень, говорит, запустили, о. Аркадий, не знаю, говорит, что и делать!” Подумал, подумал да и говорит: “Первое – это курить бросать! А второе – это неделя испытания. Через неделю вам ответ дам – что, дескать, возьмусь лечить или же нет”. Я пуще прежнего! “Как хотите, говорю, пытаться –

пытайте хоть неделю, хоть две, а курить бросить не могу! Акушоры!” “Ну, говорит, тогда не мое дело, обратитесь в город, к адвокату”. А тут Карла насаждает: “Бросай да бросай курить! А то зачем, дескать, я тебя, дурака, к заграничному доктору везла...” и прочее такое. Ну, *бросил курить!!!!* Прошла неделя. Пытать кончил и говорит: “Гохт дей данк... лечить буду”. Урра! И действительно лечит, и действительно я теперь могу *тончайшую ноту взять!*» (М.А. Чехов – А.И. Чебану [30 июля 1923 г. Берлин] // 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. Аброскиной и М.С. Ивановой. М.: Искусство, 1995. Т. 1. С. 297).

- 110 ...*во Фрейбурге, где Станиславские*. – «Июнь, после 20-го. В Фрейбурге встречается со своей семьей – М.П. Лиловой, дочерью Кирой и внучкой Кириллой» (*Виноградская И.Н. Жизнь и творчество К.С. Станиславского. Летопись: В 4 т. М.: МХТ, 2003. Т. 3. С. 285*).
- 111 Август и первую половину сентября 1924 г. сотрудники МХАТа провели в Варене – небольшом немецком городе в 180 км от Берлина.
- 112 *В октябре начнем играть, вероятно, в Берлине и Лондоне...* – Планы менялись постоянно: «...где-нибудь в Германии (только не в Берлине, загаженном той группой) – то есть в Дрездене, Мюнхене, наконец, в Вене. Потом хотелось бы Париж, так как в Лондон нас не пустят. Там Союз артистов, ввиду безработицы, подал протест против приезда Камерного и МХТ» (К.С. Станиславский – М.П. Лиловой. 25 апреля 1923 г. // К.С. Станиславский. Собр. соч. Т. 9. С. 94).

Второй заграничный сезон МХАТ начал 12 октября 1923 г. в Париже.

11

- 113 *Я доволен, я доволен, я доволен, как чеховский Кулыгин*. – Реплика Кулыгина из третьего действия «Трех сестер» А.П. Чехова.
- 114 ...*«дурака», какого играет Вишневский...* – Роль учителя Федора Ильича Кулыгина в «Трех сестрах» была написана Чеховым специально для А.Л. Вишневского. «Но кто неподражаем – это Вишневский. Буквально невозможно от хохота удержаться. “Я доволен!” – лезет из каждой поры. Ну и шутку Вы с ним сыграли, а он не замечает и даже сам с таинственным видом, подмигивая, говорит, что роли под артистов написаны. “Замечаете?” – спрашивает он иногда. Я говорю, что сильно замечаю. Вот-те и дружи с писателем!» (Л.А. Сулержицкий – А.П. Чехову [конец января – начало февраля 1901 г. Лион] // Сулержицкий Л.А. Повести и рассказы. Статьи и заметки о театре. Переписка. Воспоминания о Л.А. Сулержицком / Сост., ред., вступит. статья и коммент. Е.И. Поляковой. М.: Искусство, 1970. С. 397).
- 115 В.И. Качалов никогда не играл роль князя *Мышкина* из романа «Идиот» Ф.М. Достоевского.
- 116 «*Лакония*» – океанский лайнер британской пароходной компании «Кунард Лайн», первый рейс совершил в 1922 г., длина его 183 м, пассажироместимость – более 2000 человек.
- 117 Совершенно противоположные впечатления от Берлина летом 1923 г. у коллег Качалова. Н.А. Подгорный – Л.Д. Леонидову. 13 августа 1923 г., Варен:

«Дорогой Леонид Давыдович! Пишу Вам это письмо с целью воздействовать на Вас и дать пищу для ума и энергии вашей. Положение в Германии, и в частности в Берлине и в Варене, таково, что работать спокойно в такой обстановке вряд ли имеет смысл, ибо нервное настроение, навеваемое всякими слухами, ожиданиями и действительностью, не может “способствовать в самый раз”. В Берлине очень неспокойно – идут забастовки,

магазины или закрыты, или в них нет товаров, или цены ставят такие, что и в Нью-Йорке дешевле. Разменять деньги трудно, нет бумажных марок. Вся же жизнь на мар-ки, – и это порождает всякие затруднения вплоть до того, что трудно нанять подводы для перевозки корзин с костюмами. Нельзя поехать на автомобиле или извозчике, ибо нечем заплатить. Нельзя, наконец, заплатить хозяйке за пансион, ибо долларов она не принимает. Настроение в Берлине нервное. За русскую речь устраивают скандалы. Марья Борисовна [Коган], едучи с Бертенсоном на трамвае и разговаривая по-русски, имела неприятность. Какая-то немка обкладывала Мар. Бор. всю дорогу. Цицианов, шедший с Шаровым со спектакля Третьей студии и говоривший по-русски, подвергся даже неласковому прикосновению руки к собственной щеке какого-то немца. И т. д., и т. д.

Цены стали приближаться к общеевропейским. Словом, положение таково, что лучше уехать. <...> (Музей МХАТ. Описание сезона 1923/1924. Ед. хр. 204).

- 118 *Санин (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 *Мизинова (в замуж. Шенберг-Санина) Лидия Стахиевна* (1870–1939) – певица, актриса, переводчица, мемуарист, друг семьи Чеховых, в 1901 г. – сотрудница МХТ. С 1922 г. оба за границей. В эмиграции Санин получил признание как режиссер оперы. Работал в Опера Гарнье (Париж), Ла Скала (Милан), Метрополитен-опера (Нью-Йорк) и др.
- 119 «*Лизистрата*» Аристофана на музыку Р.М. Глиэра – третья режиссерская работа Вл.И. Немировича-Данченко в Музыкальной студии Художественного театра. Премьера состоялась 16 июня 1923 г., художник И.М. Рабинович.
- 120 ...«*музыка играет, штандарт скачет*»... – Слова почтмейстера Шпекина из первого действия комедии Н.В. Гоголя «Ревизор».
- 121 ...с конца ноября по январь будем играть в Нью-Йорке весь новый репертуар... – Спектакли в Нью-Йорке продолжались с 19 ноября по 22 декабря. Репертуар включал все перечисленные Качаловым спектакли, кроме «Плодов просвещения», от постановки которых К.С. Станиславский отказался на стадии репетиций, но плюс «Доктор Штокман» и «На всякого мудреца довольно простоты», а также старые спектакли: «Вишневый сад», «На дне», «Царь Федор Иоаннович».
- 122 ...поездка по новым городам вплоть до Калифорнии... – В маршрут гастролей вошли города: Филадельфия, Бостон, Нью-Хейвен, Хартфорд, Нью-Арк, Бруклин, Вашингтон, Питтсбург, Кливленд, Чикаго, Детройт, а также состоялись два цикла спектаклей в Нью-Йорке. В каждом из городов (кроме Нью-Йорка) труппа играла не более недели, а чаще по 2–3 дня, кроме Чикаго, где спектакли продолжались с 6 по 26 апреля 1924 г. О проекте поездки в Калифорнию см. коммент. 141.
- 123 «*Плоды просвещения*» Л.Н. Толстого входили в число «русских пьес», из которых выбирали одну для постановки в новом сезоне.

К.С. Станиславский – М.П. Лилиной, 13 мая 1923 г.: «<...> Долго совещались. Надо русскую пьесу – “Горе от ума”. Дорого, многолюдно – убыточно. “Смерть Пазухина” – не поймут. “Село Степанчиково”. Кто же дядюшка? <...> После долгих разговоров и обсуждений решено, что из всех предлагаемых пьес легче всего, скорее и плодотворнее всего поставить – “Плоды просвещения”. Пьеса расходуется: лакей Григорий – Бакшеев. Вово и Петрищев – Качалов и Леонидов. Бетси – Коренева. Мария Константиновна – Булгакова. З мужика – Москвин, Бондырев и Тарханов (совершенно изумительно играет Кулыгина).

Звездинцева – Книппер (будет буря). Толстая барыня – ты. Семен и Таня – Добронравов и Тарасова. Коко Клингер – Ершов. Повар – Алексан[дров]. Кухарка – Успенская. Профессор и Гросман – Калужский и Бурджалов. Сахатов – Вишневский. Артист около Бурджалова – Гудков. <...>» (Станиславский К.С. Собр. соч. Т. 9. С. 95–96). К моменту отъезда из Москвы Станиславский провел уже 85 репетиций «Плодов», пьеса была обдумана и разработана. Немногим позже, к моменту сбора труппы в Варене и начала репетиций, мысль о «Плодах» оказалась отброшенной.

Л.Д. Леонидов – Н.А. Подгорному, 20 июля 1923, Берлин: «<...> Относительно “Плодов” К.С. и сам даже не заикался. Он понял, что пьеса эта должна быть снята с очереди, тем более что и Гест против нее, и Вл.И. [Немирович-Данченко] не в особенном восторге от нее для будущей Москвы. Добужинский, не дожидаясь категорического от нас ответа, сделал три плохих наброска, и пришлось, чтобы от него откупиться, выдать ему 50 долларов отступного» (Музей МХАТ. Опись сезона 1923/1924. Ед. хр. 189).

«Русскими пьесами» стали «На всякого мудреца довольно простоты» А.Н. Островского и «Смерть Пазухина» М.Е. Салтыкова-Щедрина, зарубежную премьеру которой сыграли 11 февраля 1924 г. в Нью-Йорке.

124 ...он стал очень ревнив к ролям... – «К.С. Станиславский не чувствовал себя вполне здоровым, а роль Штокмана была и трудна и сложна. Пришлось, волей-неволей, передать ее Качалову. Но сделал это Станиславский с великой, видимо, болью в душе. Он искренно страдал. Каждое представление он приходил за кулисы и настороженно слушал аплодисменты, которые сопровождали окончание каждого акта. Выслушав аплодисменты и взвесив на своих актерско-аптечных весах их театральную нагрузку, Станиславский облегченно вздыхал: нагрузка была явно не та, и Качалов явно не имел того успеха, который в этой роли имел он, Станиславский...» (Леонидов Л.Д. Рампа и жизнь: Воспоминания и встречи. Париж, 1955. С. 189).

125 ...у подножия фаустовского Брокена. – Гора в северной Германии, самая высокая точка Гарца. По легенде, в ночь с 30 апреля на 1 мая на Брокене собираются ведьмы на празднование Вальпургиевой ночи, что нашло отражение в «Фаусте» И.В. Гете.

126 Синие Камни Кисловодска – Скалы из песчаника в Кисловодском парке на Северном Кавказе.

127 Беатенберге – коммуна в Швейцарии в округе Интерлакен.

128 ...поехал в Америку или Россию. – После двух сезонов с МХАТом В.В. Шверубович провел еще сезон в США, работая в «Летучей мыши», затем несколько месяцев в кинопроизводстве, был даже приглашен вступить в американский профсоюз работников сцены.

129 ...с Тamarой... – Имеется в виду Тамара Дейкарханова. См. коммент. 81.

12

130 ...так отстал, без которого так испортился за три года... – Речь идет о трех годах поездки «Качаловской группы» с мая 1919 по май 1922 г.

131 Вот как передает жалобы Качалова К.С. Станиславский М.П. Лилиной, причем несколько ранее данного письма Качалова – 13 мая 1923 г., т. е., вероятно, если исключить ошибки датировки, Качалов высказывает их не впервые:

«Качалов <...>. Тут поднялась целая трагедия (только, ради бога, – не пиши и не говори ему об этом. Иначе выйдет целая история). Смысл ее, конечно, всем ясен. Две роли – у Москвина, и у него состязание. И роль Фомы бьет. Отсюда пошло объяснение (письменное), которому я, конечно, сочувствую. Как Качалов – ущемлен и обижен, как его не показали Америке, как он теряет свое имя. Он – мой и Москвина дублер. Все это,

конечно, Нинкина работа. Поездка не нужна, она не стоит жертв. Стыд ездить за долларами (а сам от той поездки привез кучу фунтов стерл.). Он ни от чего не отказывается, но хотел бы, чтоб его отпустили. Все это, конечно, в очень хорошей деликатной форме без намека на шантаж (как у Корневой).

Когда мы 3 года бесславно мучились в Москве и голодали, а Качалов обирал по Европе нашу славу и деньги, тогда было хорошо. А когда ему годик пришлось помочь нам, то это позор, погоня за долларами и пр.

<...> Словом, опять болото закопшилось и опять с очевидностью становится ясно, что театра нет, что души у наших актеров – вонючая гниль и что надо бежать из этой помойки. Для этого надо обеспечить семью, и потому приходится терпеть. Пусть Вас. Ив. будет благородный идеалист, а я – долларщик» (К.С. Станиславский. Собр. соч. Т. 9. С. 95).

132 ...показываться только в двух «баронах»... – Речь идет о двух ролях Качалова – барона Тузенбаха в «Трех сестрах» и Барона в «На дне».

133 ...раз есть другой, помолже... – В спектакле «На всякого мудреца довольно простоты» (премьеры – 11 марта 1910 г., режиссеры Вл.И. Немирович-Данченко и В.В. Лужский, художники В.А. Симов, К.Н. Сапунов) роль Глумова, которую исполнял Качалов, играл и В.А. Ершов; в 1923 г. ему было 27 лет. Он же дублировал Качалова в роли Барона в «На дне». Премьеру «Мудреца» в Париже 29 октября 1923 г. играл Качалов, в Нью-Йорке 5 декабря 1923 г. тоже Качалов, далее оба исполнителя по очереди.

134 «Кошмар» – сцена из спектакля «Братья Карамазовы».

135 «Село Степанчиково» – судьба спектакля МХТ «Село Степанчиково» (премьеры – 26 сентября 1917 г., постановка К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, художник М.В. Добужинский) сложилась трудно и отчасти трагически, в том числе из-за отъезда «Качаловской группы». Исполнитель роли полковника Ростанева, Н.О. Массалитинов, сменивший долго репетировавшего эту роль Станиславского, уехал в 1919 г., меньше чем через два года после премьеры, и уже не вернулся в Россию. Спектакль не был восстановлен в репертуаре и во время гастролей 1922–1924 гг. тоже не игрался.

136 Аслаксен – персонаж пьесы Г. Ибсена «Враг народа» («Доктор Штокман»), владелец типографии, сам себя рекомендующий как «мелкий обыватель», «представитель сплоченного большинства», «благomyслящий и соблюдающий законность граждан».

137 «Хозяйка гостиницы» – премьеры спектакля МХТ по пьесе К. Гольдони состоялась 3 февраля 1914 г., постановка К.С. Станиславского, художник А.Н. Бенуа.

138 Пер Баст – роль Качалова в спектакле «У жизни в лапах» К. Гамсуна.

139 ...в обшью яму ненужных жен. – Пытаясь сократить расходы от пребывания труппы в Америке и многочисленных переездов, а также упростить и облегчить логистику гастролей, Дирекция поездки решила на второй американский сезон оставить семьи актеров в Европе, где проживание было значительно дешевле:

<...> 4. Театр еще раз напоминает всем, что М. Гест по контракту обязан предоставить визы только [в документе пропуск] человекам. Поэтому лица, желающие везти свои семьи в Америку и по Америке за свой счет, должны о визах, билетах и багажах их позаботиться сами.

5. Забота о выхлопывании виз, билетов и о багаже для семей, остающихся в Европе, принадлежит Театру.

6. Решения эти окончательны, и изменений быть не может, кроме нескольких исключений, основанных на интересах самого дела» (Объявление артистам и служащим. Черновик // Музей МХАТ. Опись сезона 1922/1923. Ед. хр. 759-а).

- 140 *Хюрок (Хурок, Юрок; Гурков Соломон Израилевич; 1888–1974)* – американский музыкальный и театральный продюсер, организатор гастролей по США Анны Павловой, Айседоры Дункан, Федора Шаляпина, Артура Рубинштейна, Яши Хейфеца, театра «Габима», а позже Давида и Игоря Ойстрахов, Святослава Рихтера, Эмиля Гилельса, Владимира Ашкенази, Майи Плисецкой, Мстислава Ростроповича, Ирины Архиповой, Галины Вишневской и др.
- 141 В конце первого американского сезона Дирекция зарубежной поездки, расстроившись от ощутимо менее выгодных условий, сформулированных Морисом Гестом на будущий год, соблазнилась значительно более заманчивым предложением Сола Юрока, включавшим поездку по солнечным «райским» штатам – Калифорнии и Флориде. Но вскоре, осознав риски, мхатовцы, по совету Л.Д. Леонидова, вернулись к контракту с Гестом.
- 142 *...играть с еврейской труппой «Анатэму», или «Акосту», или «Манфреда» с оркестром...* – Пьесы соответственно Л.Н. Андреева, К. Гуцкова, Дж. Байрона, отрывки из которых Качалов исполнял в концертных программах. Под «еврейской труппой», вероятно, имеется в виду Еврейский художественный театр под руководством Мориса Шварца, хотя в Нью-Йорке в те годы действовало множество еврейских трупп. «Третьего дня весь Театр был приглашен на спектакль Еврейского художественного театра (шла пьеса Г. Лейвика “Нищие”), во главе которого стоит очень известный здесь актер и режиссер Морис Шварц. Он и вся его труппа являются фанатическими поклонниками нашего Театра, усердно посещают все спектакли и всячески пытаются привить нашу культуру к своей сцене. Стараниями Шварца в прошлом сезоне был поставлен “Ревизор”, причем он сам играл Хлестакова. Москвин и некоторые другие товарищи видели этот спектакль, и многое им понравилось. Чтобы ответить на отзывчивость к нам еврейских актеров, почти вся наша труппа пошла на их спектакль, по окончании которого от Театра был поднесен венок с любезной надписью на английском языке» (С.Л. Бертенсон – В.И. Немировичу-Данченко. 13 декабря [1923 г.] // Музей МХАТ. Опись сезона 1923/1924. Ед. хр. 362).
- 143 *...вместо «Степанчикова» ставить «Плоды просвещения».* – На папке с данным письмом стоит примечание: в сезоне 1922/1923 нет документа о «вчерашнем решении» заменить «Село Степанчиково» на «Плоды просвещения».
- 144 *...призрак дядюшки из «Степанчикова»...* – Речь идет о роли дядюшки Ростанева в спектакле «Село Степанчиково», на которую в гастрольной труппе было три претендента – К.С. Станиславский, А.М. Леонидов и Качалов.

13

- 145 *...настраивается на «Вену».* – Выяснить, что имел в виду В.И. Качалов, не удалось.
- 146 *Катюша* – неустановленное лицо.

15

- 147 *Очень беспокойно и мрачно на политическом горизонте...* – В январе 1923 г. в Германии разразился политический и экономический кризис (одной из причин которого являлась французская оккупация Рура), приведший, в частности, к ноябрьскому «Пивному путчу» – неудачной попытке захвата государственной власти Национал-социалистической рабочей партии во главе с А. Гитлером.
- 148 *...и телеграммой, и письмом от Леонидова и Бертенсона...* – Ни телеграммы, ни письма не обнаружено.

- 149 Премьера «Доктора Штокмана» с Качаловым состоялась 3 декабря 1923 г., на третью неделю пребывания МХАТа в Нью-Йорке.
- 150 ...*совсем не требуется долгого срока и большой работы.* – В письме Качалову, видимо, ошибочно датированном августом 1923 г. (уже 27 июля – ответ Качалова), Немирович-Данченко пишет:

«Насчет Штокмана.

Конечно, Константин Сергеевич играл его в полном совершенстве. Это самое высокое, что К.С. делал в театральном искусстве, самое законченное и бесспорное.

И все-таки легко себе представить прекрасное исполнение Штокмана другим артистом. И я продолжаю утверждать, что Вы можете сыграть его и отлично и скоро.

Отчего я думаю, что отлично? И отчего я думаю, что скоро?

Для Штокмана нужно: 1) крепко схватить “зерно” образа и 2) горячо, безудержно, со всей искренностью отдаться ему. Все остальное или приложится, само придет, или восторженно, в особенности для данной пьесы.

В чем зерно образа? Я не смогу сразу его определить, но его надо искать где-то около: правда, никакого компромисса, прямолинейность чувствуемой Штокманом правды, кристаллическая ее чистота, зерно правды... Зерно образа Штокмана – зерно человеческой правды. Штокман всегда рассматривает ее, правду, смотря на нее большими, ясными глазами, внутри себя, всегда видит ее, угадывает, чего ей от него надо. Этими же большими духовными глазами, горячим внимательным взором словно бережет зерно правды от всякой пыли, от того, чтобы на нее, как на стекло, не ложился пот. Не всматривается в нее, а смотрит, смотрит просто, энергично, *активно*. Она всегда, во все минуты с ним, в нем. Он и ночью если проснется, то словно проверяет – а она, его правда, с ним? в нем? на месте? чиста? Ничто, никакая пыль не легла на нее? Нет – ну тогда он может спать спокойно или спокойно думать о том, что ему надо делать, чем теперь заниматься. А все его дела, все занятия, вся энергия жизненная идет на непрерывный, неустанный труд – это то, что он, Штокман, скромный уездный врач, может сделать для своей огромной, всечеловеческой правды. Лечить ли кого-нибудь, изобретать ли что-нибудь, чуть-чуть, на песчинку, увеличить сокровищницу человеческих знаний – все будет велико, если служит его правде, если не уклоняется от нее ни на йоту. И вот его сквозное действие: служить правде, делать все, что посылает судьба, под напором, под радостным, внутренним, глубоким сознанием дружбы и любви с этой правдой.

По-актерски надо раз навсегда положить себе правилом: найти верное зерно и, найдя его, отдаваться ему со всей искренностью и со всем темпераментом, к каким бы крайностям ни вел этот темперамент, в какие бы неожиданности ни заводил он. Надо быть Штокманом в своем актерском деле. Схватив зерно роли, беречь его от всяких компромиссов, неудержно нестись по пути самой пьесы (для Штокмана это – жизнь, ставящая разные условия для проявления правды и борьбы за нее). Так Вы и сольетесь с ролью, так и проявится искренность.

Отдаваться зерну, к каким бы крайностям, резкостям, неожиданностям ни привел темперамент!

Как можно дольше вдумывайтесь в это.

Никаких компромиссов – ни мизансценических, ни характерности, ни вообще технических, ни нервов публики! Раз Ваша актерская правда требует, чтоб вы тут кричали – кричите, хохотали – хохочите, говорили “в публику” – лезьте на нее, катались по полу – катайтесь.

<...>

Я думаю, что ничего нового Вам не сказал. Но, повторив это твердо, уверенно, я может быть, поддерживаю Вас.

Почему я думал, что Вы можете скоро сыграть роль?

Потому что у Вас за спиной есть Карено и Бранд. В особенности Карено.

Говоря грузинским анекдотом: “Карено видал? – Видал. – Так ничего похожего!” Однако Карено совершенно такой же энтузиаст правды, как и Штокман, но Карено – в книге, а Штокман – в самой гуще жизни. Карено нужны бумага и лампа, а выйдя за ворота, он уже потеряется, а Штокман может весь день носиться по городу с этими глазами, плохо видящими окружающее, но отыскивающими то, что ежесекундно чувствуется от его правды.

Вам нужно найти вот эту активность, беспокойную – т. е. не истеричную или нервную, а энергичную, трепетную – подвижность Штокмана. А внешне Вы можете быть больше норвежцем, чем был Константин Сергеевич. Ну, если не под самого Ибсена, то хоть под Бьернсона (с которого, кажется, Ибсен и писал).

<...>

Это все бегло. Но я не думаю, что испорчу Вам работу. А может быть, чуть и помогу» (Вл.И. Немирович-Данченко: Творческое наследие. Т. 3. С. 35–37).

- 151 28 июля – день Крещения Руси и день святого Владимира. Исходя из этого, данное письмо датировано 27 июля 1923 г.

16

- 152 Почти точная цитата из «Ревизора» Н.В. Гоголя, реплика почтмейстера Шпекина, II явление первого действия.

17

- 153 *Смерть Эфроса...* – Н.Е. Эфрос умер 6 октября 1923 г.

- 154 *Жданова Мария Александровна* (1890–1944) – актриса, выпускница школы МХТ, в МХТ с 1907 по 1924 г., принимала участие во втором сезоне американских гастролей, по возвращении в Москву в театр принята не была. См. цитату из телеграммы Вл.И. Немировича-Данченко в коммент. 52.

- 155 *Юрка Лури* – неустановленное лицо.

- 156 Н.А. Смирнова в описании утра, посвященного памяти Н.Е. Эфроса через год после его смерти, цитирует слова Качалова: «Я знаю, что не сумею – не хватит сил и умения – рассказать о всей моей любви к нему, о моей умиленности и благодарности ему за все дорогое, большое, что он вносил в мою жизнь, живя и общаясь со мной многие годы» (*Смирнова Н.А.* Воспоминания. М.: ВТО, 1947. С. 167).

18

- 157 *...будем в Канаде <...> вероятно, будем в Мексике и Калифорнии.* – Все эти планы из программы Сола Юрока не осуществились.

20

- 158 *«Кошмар» и «Суд»* – сцены из спектакля «Братья Карамазовы» по Ф.М. Достоевскому.

- 159 *...«Федор» – конечно, уже без меня, «Дно» – тоже без меня, «Вишневый сад» – без меня...* – В «Царе Федоре Иоанновиче» заглавную роль Качалов играл в очередь с И.М. Москвиным, но во втором американском сезоне, согласно протоколу спектаклей, играл только Москвин, в «На дне» роль Барона в очередь с Качаловым исполнял В.А. Ершов, в «Вишневом саде» роль Гаева в очередь с Качаловым – К.С. Станиславский.

160 *Сюрик* – А.П. Кузьмин, первый муж А.К. Тарасовой, скитавшийся вместе с «Качаловской группой».

161 *...вы, черт вас возьми, дорогу у нас перебили и хлеб у стариков отнимаете.* – Пражская группа, в которую входил П.Ф. Шаров, полностью именовалась Пражской группой артистов МХТ, пока К.С. Станиславский и Вл.И. Немирович-Данченко не запретили им этого. И репертуар, и репутация группы – все было основано на их недавнем мхатовском прошлом. А потому конкуренция с «настоящим» МХАТом была неизбежна.

«Художественники, т. е. так называемая Пражская группа МХТ во главе с М.Н. Германовой и Н.О. Массалитиновым, – снова попали в родственную обстановку, снова свободно дышат, играют без усталости ежедневно и пожидают лавры успеха. Их поездка по Югославии, их гастролы, или, как говорят сербы, – “гостованья” – в Загребе, Белграде, Новом-Саде и т. д. – это сплошной триумф. Во всех пунктах билеты распродавались за несколько недель до спектаклей в течение нескольких часов. Всюду по просьбе публики пришлось устраивать дополнительные утренние спектакли. Вся сербская, хорватская и словенская печать писала без конца о том наслаждении, которое приносит музыкальный и бесподобный русский язык, об исключительном ансамбле пражской группы МХТ и дарованиях каждого актера. Особенно отмечался большой талант П.А. Павлова – создателя Фомы Фомича в “Селе Степанчикове” и бесподобного Фирса в “Вишневом саду”. П.А. Павлов, занимающий центральное место в пражской группе МХТ, – стал кумиром всей Югославии.

Что особенно здесь вдохновляет художественников в их одухотворенной игре – это исключительная атмосфера и действительно братское отношение сербов и хорватов. В многочисленных речах, произносившихся на столь же многочисленных банкетах и чествованиях на сцене, сербы и хорваты не только благодарили сиятельных, как они выражались, гостей, но сожалели, что злой рок отделил их от родной сцены, от семей и родины. Но, говорили сербы, только благодаря этому несчастью мы хорошо и близко узнали вас, можем часто наслаждаться русским искусством и гордиться им, как перлом всего славянского искусства, и венчать его завоевания лавровыми венками.

Очень характерно, что наши братья – южные славяне требуют от художественников постановки исключительно русских пьес и относятся индифферентно к постановке “Женщины с моря” Ибсена и даже “Битвы жизни” Диккенса. Зато некоторые и именно только некоторые специфические круги русской публики нападали на художественников за их репертуар, освещающий, по их мнению, только темные стороны русской жизни. Поводом для этого послужила постановка “Села Степанчиково” и то, что сербы видели в Фоме Фомиче некоторого рода прототип Распутина и с укором после этого глядели на русских черносотенцев. Такие выпады не заслуживали, казалось бы, никакого внимания, но М.Н. Германова все же нашла почему-то нужным отвечать со сцены во время чествования на чье-то анонимное обвинительное письмо. С негодующим упреком она обрушилась на неизвестных обвинителей, взяла под свою защиту “Екатерину Ивановну”, “Дядю Ваню” и “Вишневый сад” и вдохновенно защищала русскую женщину – грешную и слабую, но прекрасную, без которой не может расцвести русский вишневый сад. Закончила же свое слово М.Н. Германова со сцены белградской королевской оперы с большим энтузиазмом, заявив: “Мы на кресте. Но воскреснет Россия и помянет нас Господь во Царствии Своем”. Слова эти были покрыты бурными и продолжительными аплодисментами.

Пражская группа МХТ 13 марта прерывает свои гастроли в Югославии и уезжает в Софию, где состоится 5–8 спектаклей. После этого она возвращается снова в Югославию и будет играть до половины апреля в Сараеве, Сплите и Осеке. В апреле месяце вся труппа МХТ, находящаяся за границей, соединяется в Праге, куда должны приехать Станиславский, Качалов и Книппер со своей группой из Америки. В мае месяце состоятся гастроли МХТ в Варшаве и Лодзи. В течение лета артисты МХТ будут отдыхать, по всей вероятности, где-нибудь в Чехословакии, и во время отдыха будут готовить репертуар на будущий сезон гастрольных поездок по Балканам, в Англию и в Америку» (Е.Ж. Художественники в Югославии // Руль. 1924. 14 марта. Статья вклеена в тетрадь газетных вырезок. Музей МХАТ. Описание сезона 1922/1923. Ед. хр. 380. Л. 31).

162 ...нас, т. е. старый МХТ, хоронят и отпевают... –

«Юбилей же Художественного театра тем замечателен, что самого-то юбиляра – тью-тью, давно в природе не существует <...> Художественный театр умер естественной смертью – в ту самую ночь с 25 на 26 октября 1917 г., когда получил смертельный удар тот класс, лучшие соки которого он сконденсировал в своем великольном явлении.

Театр этот до конца дней своих с честью и высоко держал знамя российского буржуазного театра» *Садко <Блюм В.И.> «За упокой раба божия юбиляра» // Зрелища. 1923. № 59. С. 8–9).*

163 *Юбилей МХТ...* – 27 октября 1923 г. в Москве праздновалось 25-летие театра. К.С. Станиславскому и Вл.И. Немировичу-Данченко были присвоены звания народных артистов республики, Камергерский переулок в Москве переименован в проезд Художественного театра. В этот же день открылась первая выставка по истории театра – и он стал днем основания Музея МХАТ.

164 *Сорокин Питирим Александрович* (1889–1968) – социолог и культуролог, один из основателей теорий социальной стратификации и социальной мобильности; активный революционер, член партии эсеров, осудил Октябрьский переворот, неоднократно сидел в тюрьме до и после него, в 1922 г. был выслан из России на «философском пароходе»; с 1923 г. в США.

165 *Зензинов Владимир Михайлович* (1880–1953) – политический деятель, эсер, член ЦК партии социалистов-революционеров, неоднократно сидел в тюрьме и был в ссылке; член исполкома Петроградского совета после Февральской революции; с 1919 г. в эмиграции, занимался литературно-журналистской и политической деятельностью.

166 *Фалеев Михаил Григорьевич* (1884–1956) – художник-гример МХТ с 1898 г. Начинал учеником гримера, затем заведующий гримерной частью МХТ, участник гастролей 1922–1924 гг., исполнитель небольших ролей.

167 *М.Н. Германова* сыграла заглавную роль в спектакле Пражской группы «*Медя*» Еврипида в 1926 г. Есть данные о спектаклях в 1926 г. в Париже, но, судя по словам В.И. Качалова, спектакли или, возможно, репетиции шли уже в 1923 г.

168 ...с бывшей женой Понса, а ныне женой пианиста Боровского. – Речь идет о Марии Викторовне Барановской, ученице Вс.Э. Мейерхольда, жене пианиста Александра Кирилловича Боровского (1889–1968).

169 *Адочка Перцова* – неуст. лицо.

170 ...сестрица Яши Хейфеца (замечательный скрипач)... – Речь идет о Песе (Полине) Хейфец (1903–1976), пианистке, сестре Яши (Иосифа Рувимовича) Хейфеца (1901–1987), американского скрипача, в 1917 г. переехавшего в Америку из России.

171 ...грузиночка Люся Давыдова (по мужу). – неуст. лицо.

172 *Больше других, пожалуй, в смысле вызовов и всякой популярности у меня.* – Вот что пишет С.А. Бертенсон Вл.И. Немировичу тогда же, 23 декабря 1923 г.:

«Многоуважаемый и дорогой Владимир Иванович.

Со времени последнего моего письма (от 25 минувшего ноября) прошли все пьесы нашего нового репертуара.

Постараюсь вкратце сообщить Вам о том, как отнеслась к этим пьесам американская пресса.

1. “Иванов”. Спектакль признается блестящим и по исполнению, и по постановке. Здесь вновь Театр показал свое настоящее лицо, ибо нигде, как в пьесах Чехова, не чувствуется в такой полной мере вся сила и все совершенство Московского ансамбля. В первую очередь выдвинут Качалов, давший исключительный по законченности образ “интеллигентского Гамлета”. С громадной похвалой отзываются о Книппер, Станиславском и Лужском. И снова, как и в прошлом году, рецензенты говорят, что, выделяя отдельные имена, они совершают большую несправедливость по отношению ко всем участвующим, т.к. каждый актер, даже исполняющий самую незначительную роль, является вполне законченной фигурой.

2. “У жизни в лапах”. Единственная из всех наших пьес, перевод которой не был издан, т.к. не удалось достичь соглашения с издателем К. Гамсуна, охраняющим его права в Америке. Поэтому и зрители, и критики должны были довольствоваться лишь либретто, правда составленным весьма подробно. И, как ни странно, именно это обстоятельство, т.е. отсутствие перевода, очень удовлетворило многих критиков. Высказывались мнения, что настоящий спектакль явился для зрителя как бы кинематографом и дал полную возможность оценить “пластическую” и “графическую” игру актеров. Качалов в роли Баста был признан единодушно самим совершенством. Большие похвалы выпали также на долю Книппер и Лужского, и очень больших комплиментов удостоилась вся внешняя часть спектакля. А играли мы на этот раз без декораций, заменив их цветными сукнами (зелеными, черными и красными). По всей вероятности, эти красочные пятна, удачно освещенные, а также хороший подбор мебели и реквизита доставили американцам полное удовольствие. Сама пьеса мало кому понравилась, хотя и признали, что она в чисто американском вкусе, так сказать, бульварная. Отмечена была музыка Саца.

3. “Доктор Штокман”. Спектакль, которого мы более всего боялись. И этот-то самый спектакль прошел “на ура” с точки зрения приема у публики. Для Качалова это был сплошной триумф. Газеты буквально захлебнулись от восторгов и похвал по его адресу. Немало было также комплиментов всем членам труппы за то, что такие имена, как Книппер, Москвин, Леонидов и др., участвуют в народной сцене, чем, конечно, достигается сыгранность, совершенно небывалая на американской сцене. Очень понравились также Лужский, Вишневский и Булгаков.

4. “На всякого мудреца довольно простоты”. Опять совершеннейший для нас сюрприз. Мы все думали, что эта пьеса, такая чисто русская и как будто чуждая для иностранного понимания, понравится только русской публике и вызовет даже на нас нарекания за ее выбор. Получилось как раз наоборот: ни на одной, кажется, пьесе не сошлись так единодушно критики в своих выражениях восторга. Понравилось все: и каждый исполнитель в отдельности, начиная с Качалова, и постановка, и сюжет пьесы, и даже то, что было, наконец, показано произведение Островского, писателя,

известного до сих пор лишь по своему имени. Спектакль шел под дружный хохот и принимался восторженно. Один из рецензентов выразился даже так: “За подобное представление нам остается только снять перед этими актерами шляпы”. Очень понравился Островский как автор, и в его образах было найдено сходство с типами Диккенса, столь хорошо знакомыми англо-саксонцам» (Музей МХАТ. Описание сезона 1923/1924. Ед. хр. 362).

- 173 ...*Карено суетится, и Бранд свои громы мечет...* – Роли Качалова в спектаклях «У царских врат» К. Гамсуна (премьера – 9 марта 1909 г., режиссеры Вл.И. Немирович-Данченко, В.В. Лужский, художник В.А. Симов) и «Бранд» Г. Ибсена (премьера – 20 декабря 1906 г., режиссеры Вл.И. Немирович-Данченко, В.В. Лужский, художник В.А. Симов).
- 174 ...*за Крутицкого, Кавалера в «Хозяйке» и Шабельского.* – Имеются в виду роли К.С. Станиславского в спектаклях «На всякого мудреца довольно простоты», «Хозяйка гостиницы» и «Иванов».
- 175 ...*Аллочка Тарасова в Грушеньке...* – Роль Тарасовой в «Братьях Карамазовых».
- 176 *Пыжова отлично играет «Хозяйку»...* – Пыжова Ольга Ивановна (1894–1972) – актриса, режиссер, педагог, в МХТ с 1914 г., участница гастролей 1922–1924 гг.; с 1924 по 1927 г. – во МХАТе Втором, работала в Театре Революции, в театрах для детей, снималась в кино, преподавала в ГИТИСе. В спектакле «Хозяйка гостиницы» исполняла главную роль Мирандолины.
- 177 *Была принята хорошо в Сарре <...> и никак не принята в «Лапах»...* – О.Л. Книппер-Чехова исполняла роль Сарры в «Иванове» и фру Гиле в «У жизни в лапах».
- 178 *Грибунин Владимир Федорович (1873–1933)* – актер МХТ со дня открытия театра, участник зарубежной поездки. Исполнял роли Голубя-сына в «Царе Федоре Иоанновиче», Ферапонта в «Трех сестрах», Симеонова-Пищика в «Вишневом саде», Медведева в «На дне», Фурначева в «Смерти Пазухина», Бахчеева в «Селе Степанчикове», бабы Манефы в «На всякого мудреца довольно простоты».
- 179 *Бакшеев (Баринов) Петр Алексеевич (1886–1929)* – актер МХТ с 1911 г., участник «Качаловской группы» и зарубежных гастролей МХАТа, но в труппу театра по их окончании не попал. Вернувшись в Москву, играл Московском драматическом театре (бывш. Корша).
- 180 *Бондырев Алексей Павлович (1884–1939)* – сотрудник с 1908 г., затем – артист МХАТа. В 1922 г. выехал за границу вместе с Первой студией, в спектаклях которой играл, присоединился по желанию Станиславского к труппе МХАТа, с ней путешествовал по Европе и Америке, но еще до окончания гастролей перешел в Пражскую группу, затем работал у Михаила Чехова в труппе, игравшей в помещении театра «Ателье» в Париже, зарабатывал исполнением романсов в кабаре, снимался в кино. См. цитату из телеграммы Вл.И. Немировича-Данченко в коммент. 52.
- 181 *Булгаков Лев Николаевич (1888–1948)* – актер, режиссер, в МХТ с 1911 по 1924 г. Большая часть его ролей – вводы, основная часть их пришлась именно на зарубежные гастроли МХАТа. Во время пребывания в Америке он и его жена, тоже актриса МХАТа, В.П. Булгакова получили предложение от Мориса Геста остаться в Америке, которым и воспользовались. Впоследствии преподавали, открыли собственную театральную школу. В 1928 г. в ознаменование 30-летия МХАТа Булгаков поставил «Вишневый сад» в Еврейском художественном театре.
- 182 ...*«у нас» ты играл прекрасно...* – Речь идет о «Качаловской группе», в выступлениях которой Шаров играл Смердякова в «Братьях Карамазовых».

- 183 ...«я ее и ненавиidia любил, а она меня... нет». – Слова Мити из «Братьев Карамазовых»: «За многое мы друг друга ненавиидели, Катя, но клянусь, клянусь, я тебя и ненавиidia любил, а ты меня – нет!»
- 184 ...«если хоть часочек она любила меня, то этого я ей не забуду никогда». – Снова перефразированная цитата из «Карамазовых» – о любви Грушеньки к Мите.
- 185 *Сураварди (Сураварди, Сухраварди) Хасан Шахид* (1890–1965) – пакистанский поэт, историк, педагог, дипломат, общественный деятель, основатель пакистанского Пен-клуба. В 1916 г. оказался в России, участвовал в подготовке неосуществленного спектакля МХТ «Король темного чертога» Р. Тагора в переводе Ю. Балтрушайтиса. Постановка была осуществлена позднее Пражской группой артистов МХТ во главе с М.Н. Германовой и снова с участием Сураварди. Участник «Качаловской группы», друг М.Н. Германовой.
- 186 *Крыжановская Мария Алексеевна* (1891–1979) – актриса МХТ с 1915 по 1919 г. Участница «Качаловской группы». «Когда решался вопрос о возвращении отколовшейся и разросшейся за срок скитаний части труппы, в Москве Крыжановскую уверенно называли в числе тех, кого ждут» (*И.С. <Соловьева И.Н.> Московский Художественный театр. 100 лет: В 2 т. М.: МХТ, 1998. Т. 2. С. 98*). Из-за болезни мужа, скульптора Аркадия Бессмертного, вернуться не смогла; за границей присоединилась к труппе МХАТа; играла Ирину в «Трех сестрах», Варю в «Вишневом саде». В 1925 г. В.В. Лужский уговаривал Вл.И. Немировича-Данченко принять ее в театр, тот отвечал: «Крыжановская очень приятная актриса. Но сколько же “их” у Вас?!.. Я бы воздержался. Сами виноваты, не шли вовремя. А теперь отнимать роли у тех, кто преодолел самое тяжелое, – нехорошо, нельзя допускать такой несправедливости» (Вл.И. Немирович-Данченко: Творческое наследие. Т. 3. С. 115). Позже Крыжановская принимала участие в спектаклях Пражской группы артистов МХТ, играла в спектаклях группы Михаила Чехова в Париже (1930/1931) и в США (1935), работала в театре П.А. Павлова и В.М. Греч.
- 187 *Греч (Коккинаки) Вера Мильтиадовна* (1893–1974) – актриса, режиссер, педагог, в МХТ с 1916 г., участница «Качаловской группы», осталась вместе с мужем П.А. Павловым за границей, вошла в состав Пражской группы, в сезоне 1930/1931 г. играла в Париже в группе М.А. Чехова, организовывала русские театральные труппы.
- 188 См. коммент. 68.
- 189 *Пашка–Рогожин?* – Вероятно, Качалов пишет о готовившейся в тот момент постановке Пражской группой «Идиота» по Ф.М. Достоевскому. Видимо, роль Рогожина должен был играть Павлов Поликарп Арсеньевич (1885–1974) – актер МХТ с 1908 по 1919 г., участник «Качаловской группы», оставшийся за границей, играл в Пражской группе, организатор и руководитель русских театральных групп за рубежом. Муж В.М. Греч. Или же речь идет о князе Цицианове Павле Фомиче (?–1971) – актере, участвовавшем в нескольких спектаклях «Качаловской группы», затем в Пражской группе.
- 190 *Вырубов Александр Александрович* (1882–1962) – актер МХТ, с 1911 (1914?) г. играл в спектаклях Первой студии, в 1922 г. покинул Россию, участник Пражской группы, снимался в кино, позже входил в состав трупп Русского интимного театра Д.Н. Кировой, Рижского драматического театра, других русских театров зарубежья.
- 191 *А у Манюки Настасья выйдет, уверен, вижу ее, даже больше, чем в Эллиде.* – М.Н. Германова готовила роль Настасьи Филипповны в «Идиоте» по Ф.М. Достоевскому. Данных о вышедшем спектакле Пражской группы обнаружить не удалось. Эллида – главная героиня пьесы Г. Ибсена «Женщина с моря», спектакль Пражской группы.

- 192 *Разве не Крыжановская играет в «Битве жизни»?* – «Битва жизни» по повести Ч. Дикенса репетировалась в Пражской группе.
- 193 *...Массалитинов – разве не муж в Эллиде? А в «Идиоте» – не генерал?* – Массалитинов Николай Осипович (1880–1961) – актер МХТ с 1907 г. по 1919 г. В 1919 г. покинул Москву с «Качаловской группой», в Советскую Россию не вернулся, играл в Пражской группе артистов МХТ, возглавляемой М.Н. Германовой, с 1925 г. работал в Софии, стал одним из ведущих деятелей болгарской сцены. Качалов перечисляет роли Массалитинова: доктор Вангель в «Женщине с моря» Г. Ибсена, генерал Иволгин в «Идиоте» по Ф.М. Достоевскому.
- 194 *Катя* – вероятно, Краснопольская Екатерина Филимоновна (1898–1980) – актриса, начинала во Второй студии, в сезон 1918/1919 г. играла в МХТ, участница «Качаловской группы». Вместе с мужем Н.О. Массалитиновым 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).
- 195 *Секевич Нина Г.* – участница Пражской группы, исполнительница небольших ролей.
- 196 *Фукс* – неуст. лицо.
- 197 *Васильевы* – Васильев (Сикевич-Васильев) Василий Иванович (1893–1986) – актер, режиссер, сотрудник МХТ с 1916 по 1919 г., участник «Качаловской группы», затем Пражской группы; его жена, Гуляницкая Галина Степановна (1902–1972), актриса, переводчик.
- 198 *Серв Георгий (Юрий) Валентинович* (1894–1929) – актер, режиссер, ученик Мансуровской студии, с 1919 г. в Первой студии МХАТа, с которой в 1922 г. выехал на гастроли за границу и после них в Россию не вернулся; в Пражской группе с 1923 по 1926 г.
- 199 *Бахарева Мария Александровна (?–1962)* – актриса, ученица школы Камерного театра, участница Пражской группы, жена П.Ф. Цицианова.
- 200 *...Конради – как реагирует Америка?* – 10 мая 1923 г. в Лозанне, в ресторане отеля «Сесиль», Морис Морисович Конради (1896–1947), офицер Белой гвардии, участник Первой мировой и Гражданской войн, эмигрант, застрелил советского дипломата Вацлава Воровского и ранил двух его помощников. Это была месть за погибшую во время красного террора семью.
- 201 *Думаю, что это ерунда, о Шаляпине.* – Шаляпин Федор Иванович (1873–1938) – оперный и камерный певец. «...Слухи о драке Шаляпина с режиссером Чикагской оперы Спадони. На самом деле на репетиции артист показывал режиссеру, как Борис Годунов расправляется с Шуйским. Эта “утка” обсуждалась в парижских и итальянских газетах. Главное, что обидело Шаляпина, не то, что была драка (у него бывало), а то, что газеты писали, что ЕГО побили» (*Дмитриевская Е.Р., Дмитриевский В.Н.* Федор Шаляпин: Царь-бас Федор Иванович. М.: Олимп; Смоленск: Русич, 1998. С. 397).
- 202 *Рахманинов Сергей Васильевич* (1873–1943) – композитор, пианист, дирижер, в 1917 г. покинул Россию, с 1918 г. вел бурную концертную деятельность в США.
- 203 *Берман Михаил Давыдович* – возможно, брат Л.Д. Леонидова (Бермана).
- 204 *Медведев Сергей Иванович* (1877–1934(37)) – учитель из Вильно, позже директор гимназии в Ковно, после революции эмигрировал с сыном в Югославию, преподавал латынь в кадетском корпусе и в гимназии.
- 205 *Крымский кадетский корпус* – белое образовательное учреждение, существовавшее в 1920–1929 гг. сначала во врангелевском Крыму, потом в эмиграции в Югославии – с октября 1922 г. в городе Бела-Црква.

- 206 *...какую-нибудь работу в театре в Москве.* – Многие участники гастролей, не состоявшие пайщиками, не «первачи», совсем не были уверены в том, возьмут ли их в театр по возвращении в Москву. Н.Н. Литовцева, как и другие, волновалась о своем будущем. Можно представить себе, каково было возвращаться в Москву после двухлетнего перерыва, не имея никаких гарантий. Неудивительно, что некоторые остались за границей. Литовцева по возвращении в Москву участвовала в работе театра в качестве режиссера: ее имя стоит на афишах спектаклей «Николай I и декабристы» (1926), «Бронепоезд 14-69» (1927), «Наша молодость» (1930) и др.
- 207 *...ты не дал ей здесь первого спектакля «Дна», несмотря на ее просьбу именно о Бостоне...* – Согласно журналу спектаклей (Музей МХАТ. Описание сезона 1923/1924. Ед. хр. 552. Л. 76), единственный спектакль «На дне», прошедший в Бостоне, состоялся 5 января 1924 г. Исполнительница роли Анны (похоже, единственная большая роль Литовцевой в гастрольном репертуаре) в протоколе не указана.
- 208 *Мелконова-Езекова Ольга Лазаревна (?–1934)* – вкладчик МХТ, учредитель, затем директор кооператива МХТ, жена Н.А. Подгорного.

- 209 *Изралеvский Борис Львович (1886–1969)* – скрипач, дирижер, с 1903 г. в МХТ, с 1908 г. – заведующий музыкальной частью МХТ.
- 210 *Трушников Сергей Александрович (1882–1945)* – административный работник МХТ с 1903 г., заведовал бытом и хозяйством театра вплоть до 1938 г.
- 211 *Комиссаров* – видимо, речь идет о старшем из трех Комиссаровых, работавших во МХАТа, Комиссарове Михаиле Герасимовиче (1877–1929) – пайщике-вкладчике МХТ, члене правления, после непродолжительного ареста в 1920 г. работавшем в бухгалтерии театра. Его старший сын Сергей был товарищем Качалова по скитаниям «Качаловской группы» (см. «Три года недобровольного изгнания»... С. 478–479), но в Россию он вернулся только в 1928 г., а младшему сыну Александру в 1924 г. всего 20 лет, и он еще ученик школы МХАТ.

- 212 *...о Вашем намерении уехать из Москвы в Америку с Вашими последними постановками.* – Вл.И. Немирович-Данченко выехал из России летом 1925 г. на отдых, соединившись с Музыкальным театром (Музыкальная студия МХАТ), руководил его годовыми гастрольями в Европе и Америке. Затем остался в Америке работать в Голливуде. Всего его отсутствие в России продолжалось до января 1928 г.
- 213 *...нет у Вас сейчас интереса или желания работать со мной...* – Качалов категорически несправедлив к Вл.И. Немировичу-Данченко. Чуть позже, в апреле 1924 г., оставшийся в Москве руководитель театра, рассуждая в письме О.С. Бокшанской о перспективах будущего репертуара, набрасывает возможные названия:
- «Еще пьеса – не решил.
Колеблюсь между:
1. “Смерть Грозного” – (Качалов),
2. “Борис Годунов” Пушкина (тоже Качалов),
3. Два вечера трилогии А. Толстого. Отрывки из трилогии, куски каждой трагедии, причем Грозный (один или два акта) – Леонидов, Федор – Москвин, Годунов (“Царь Борис” и через всю трилогию) – Качалов.

Верчусь около русской трагедии, ставя задачу: современного разрешения постановки русской трагедии» (Вл.И. Немирович-Данченко: Творческое наследие. Т. 3. С. 84–85).

В том же апреле Немирович-Данченко телеграфирует Бокшанской распределение ролей в новых постановках и готовящихся возобновлениях: «...Репетилов – Качалов, <...> Карено – Качалов, <...> “Манфред” [с] Качаловым...» (Там же. С. 87). Кроме того, в 1925–1927 гг. репетировался «Прометей» Эсхила с Качаловым в главной роли, дошел до черновой генеральной репетиции, но выпущен не был.

- 214 *...как хороши, как свежи были розы...* – Строка из стихотворения М.П. Мятлева 1834 г., ставшая основой для одноименного стихотворения в прозе И.С. Тургенева (1879) и стихотворения Игоря Северянина «Классические розы» (1925).
- 215 Премьера «Леса» А.Н. Островского в Театре имени Вс. Мейерхольда состоялась 19 января 1924 г. (режиссер Вс.Э. Мейерхольд, художник В.Ф. Федоров) и имела огромный успех.
- 216 *Яблоновский (Потресов) Сергей Викторович* (1870–1953) – писатель, журналист, театральный критик, автор книги «О театре» (М., 1909), в 1920 г. эмигрировала; многолетний преданный поклонник Художественного театра и противник Мейерхольда. В 1930 г. пишет: «...господин Мейерхольд властвует и царит над театрами. Художественный театр в опале и всячески задушается, а Мейерхольд, неумный и бездарный, нашел у советских бандитов полное удовлетворение своему великому честолюбию» (*Яблоновский С. Ревизор, да только с другой стороны // Яблоновский С.В. Избранное: В 3 т. / Ред.-сост. В. Потресов. М.: Пальмир, 2010. Т. 1. С. 236*).
- 217 *Сакулин Павел Никитич* (1868–1930) – литературовед, профессор, председатель Общества русской словесности, преподавал в том числе на драматических курсах Малого театра.
- 218 *...и других Пиксафоновых.* – Возможно, Качалов имеет в виду Пиксанова Николая Кирилловича (1878–1969), литературоведа, историка литературы и общественного движения XIX в.
- 219 К письму приложено вырезанное из газеты рекламное объявление: «Погребщики Василий и Мария Музыка. Единственная русская погребальная контора в г. Чикаго. 96 процентов русских и украинских похорон в Чикаго в течение шести лет доказывают признательность за нашу честную и аккуратную работу. В нужде телефонируйте или зайдите лично к нам и тем сберегайте деньги. Доставляем автомобили на свадьбы. Новый адрес: 2157 West Chicago avenue. Phones Seeley 4252 & 4253».
- 220 В *Нью-Йорке* мхатовцы играли с 13 января по 1 марта 1924 г., в *Вашингтоне* – с 16 по 22 марта. Между этим выступали в Нью-Арке (3–8 марта) и Бруклине (10–15 марта).
- 221 В *Питтсбурге* – 24–29 марта 1924 г.
- 222 *Дузе Элеонора* (1858–1924) – итальянская актриса, пользовавшаяся всемирной славой; гастролировала практически всю жизнь, начиная с четырехлетнего возраста. Умерла от воспаления легких во время гастролей в Питтсбурге.
- 223 *Кливленд* – с 30 марта по 5 апреля 1924 г.
- 224 *Чикаго* – с 6 по 26 апреля 1924 г.
- 225 *Детройт* – 27 апреля – 3 мая 1924 г.
- 226 *Лужские* – Лужский В.В. и его жена Калужская (Крюкова) Перетта (Перепетуя) Александровна (1874–1947).
- 227 *Бурджалов (Бурджальян) Георгий Сергеевич* (1869–1924) – актер, режиссер, коллекционер, в МХТ со дня основания и до конца жизни, один из инициаторов создания Музея МХАТ, руководитель Четвертой студии МХАТа (1921), участник гастролей 1922–1924 гг.

- 228 *Профессор Гольдштейн* – неуст. лицо.
- 229 *Гуревич Любовь Яковлевна (1866–1940)* – писательница, критик и издатель, одна из постоянных рецензентов МХТ, многолетний помощник К.С. Станиславского в его литературных занятиях.
26
- 230 *Бэлочка, Катя Соколовы* – неуст. лица.
27
- 231 *...упражняюсь в новом правописании.* – В 1918 г. в России была принята орфографическая реформа, состоявшая в изменении ряда правил правописания. Реформа готовилась начиная с 1911 г., но окончательно введена была после революции 1917 г., а потому ассоциировалась с властью большевиков. В реальную жизнь смена орфографии входила медленно, о насильственном переучивании населения речи не шло.
- 232 *Неужели первой половины моего большого письма так и не получила?* – Вероятно, именно так и вышло, письмо, написанное Качаловым в апреле из Чикаго и Детройта, состоит из трех листов, пронумерованных: 4, 5 и 6.
29
- 233 *Егоров* – неуст. лицо.
- 234 *...у малыша А.Р., а не у Альфы?* – неуст. лица.
31
- 235 *...сыграю «Врата» – 2 раза. Элина – (Бунчук) уже учит роль.* – Качалов играл «У врат царства» К. Гамсуна в Рижском русском театре, в роли Элины выступила *Бур-Бунчук Екатерина Осиповна (1895–1968)* – актриса, играла в театрах Харькова, Москвы, Петрограда, Ростова, с 1924 г. – в Рижском русском театре.
- 236 *...читаю «Эгмонта» с оркестром...* – Отрывки из трагедии И.В. Гете, сопровождаемые музыкой одноименной увертюры Л. ван Бетховена, вошли в чтецкий репертуар В.И. Качалова. «В этих монологах героико-романтического стиля он использовал все необыкновенные музыкальные возможности своего замечательного голоса и давал полный простор своему артистическому темпераменту. <...> Он особенно любил “Эгмонта” с музыкой Бетховена, сам переработал текст перевода...» (*Виленкин В.Я.* Качалов на концертной эстраде // Василий Иванович Качалов: Сб. статей, воспоминаний, писем. С. 348). На первом же концертном выступлении по возвращении в Москву, 17 октября 1924 г., Качалов исполнял в том числе и «Эгмонта».
- 237 *Эдинбург* – часть Рижского взморья и города Юрмала, расположенная в 21 км к западу от Риги. В 1922 г. Эдинбург был переименован в Дзинтари.
- 238 А.В. Агапитова жила в Москве по адресу *Б. Николопесковский* переулок, д. 4, кв. 7. Ни Малый, ни Большой Николопесковские переулки не меняли своих названий.

БИОГРАФИЯ МИХАИЛА РАЗУМНОГО КАК ПЛУТОВСКОЙ РОМАН

А.А. Кашина-Евреинова. Повесть о фантастической жизни
актера Михаила Разумного
Письма Михаила Разумного Николаю Евреинову (1926–1949)

Публикация, вступительная статья и комментарии В.В. Иванова

Имя Михаила Разумного практически ничего не говорит современному читателю и даже историку. Его припоминают в связи с созданием Теревсата (Театра революционной сатиры). В этом заслуга Д.И. Золотницкого, который в своей книге «Зори театрального Октября» посвятил Теревсату обстоятельные страницы¹. Позже к теме Теревсата вернулась Е.Д. Уварова в книге об эстрадном театре². Между тем Михаил Александрович Разумный не умер с закрытием Теревсата, как может показаться, а прожил еще 34 года в Китае, Германии, Франции и США. Ему выпала биография в чем-то фантастическая, а в чем-то типичная для своей эпохи.

Историки привлекают прежде всего эмигрантские судьбы русских артистов первой величины (М.А. Чехов, Н.Н. Евреинов, Р.В. Болеславский, Ф.Ф. Комиссаржевский, Н.Ф. Балиев, М.Н. Германова), что естественно. Но последнее время все чаще интерес исследователей вызывает эмигрантский «подлесок», фигуры второго плана, долгое время остававшиеся в тени. А именно они позволяют приблизиться к пониманию полноты того феномена, который называется русская театральная эмиграция. История Михаила Разумного (1890–1956) при всех необыкновенных выражах биографии – история многих.

Артист родился в семье знаменитого одесского кантора Эфраима Залмана (Соломона) Разумного (1866–1905). Ортодоксальная семья, судя по всему, к театру относилась плохо. Отдаться театральным соблазнам молодой человек смог только после смерти отца. По каким провинциальным подмосткам скиталось юное дарование почти десять лет, установить не удалось. В 1913 г. мелькнул в городском театре Иркутска. Весной 1914 г. взял в аренду театр в г. Алатырь Нижегородской губернии. Ничего более о его первой антрепренерской инициативе не известно. Сохранились скудные упоминания об участии в гастрольной труппе Павла Орленева. Позже Разумный появился на петроградской сцене: Суворинский театр, Театр на Литейном. В 1915 г. его разглядел А.Р. Кугель и взял в «Кривое зеркало», где и сформировались «кривозеркальные» симпатии Разумного. Здесь состоялась его знакомство с Н.Н. Евреиновым. В 1917 г. «Кривое зеркало» закрылось (как потом оказалось, временно). Но Разумный почувствовал, что он в силах открыть собственное дело. Так возник недолго просуществовавший Театр Разумного (1918). Он открылся 28 сентября в Пти-Паласе – подвале Палас-театра на Итальянской, 13. Разумный сам писал миниатюры, играл, конферировал. В немногочисленной труппе служили В.А. Миронова, А.П. Чаадаева, Г.Г. Стеффен, гастролировал Б.А. Горин-Горяинов. От «Кривого зеркала» в репертуаре нового театра

осталась пародия драматурга М.Н. Волконского и композитора В.Г. Эренберга «Гастроль Рычалова». К февралю 1919 г. из-за нехватки топлива в Петрограде театр закрылся.

Свой «кривозеркальный» опыт Разумный поставил на службу новой власти, организовав в Витебске Теревсат. 7 февраля 1920 г. была показана первая программа: короткие агитпьесы, политсатиры, пародии, инсценированные карикатуры «окон РОСТА», лубки, сценки с Петрушкой, частушки под баян. Ставил их, наряду с Разумным, режиссер витебского городского театра А.А. Сумароков, оформлял М.З. Шагал.

Вскоре витебский Теревсат был вызван в Москву. Разумный привлек в свой театр режиссера Д.Г. Гутмана, художника В.П. Комарденкова, известных московских актеров (В.О. Топорков, Е.В. Боронихин, М.И. Холодов, Л.О. Утесов, Г.М. Ярон). Поначалу, не имея собственной базы в Москве, Теревсат выступал в районных и волостных клубах, в казармах и лагерях, в садах и просто на улицах. Митинги-концерты часто устраивались на платформах трамвая. Такая практика была внове и требовала от артистов немалой самоотверженности. Выступать приходилось по несколько раз в день в условиях часто тяжелых.

В сентябре 1920 г. Теревсат обосновался в Никитском театре «Парадиз», где прежде помещалась оперетта Потопчиной. Сводная труппа Теревсата, куда входили актеры оперетты, драмы, оперы, балета, эстрады, цирка, насчитывала до 350 человек. Ответственным руководителем остался М.А. Разумный. В художественно-политический совет вошли заведующая художественным подотделом МОНО О.Д. Каменева, оперный режиссер И.М. Лапицкий, заведующий ТЕО Наркомпроса В.Э. Мейерхольд и др.

В связи с переходом к НЭПу количество театров, получающих государственные субсидии, резко сократилось. Лишился их и Теревсат. Разумный от революционных зрелищ, переставших кормить, перешел к развлекательным спектаклям с участием популярного комедийного актера Б.С. Борисова. Шли «Поташ и Перламутр» М. Гласса и Ч. Клейна, «Хорошо сшитый фрак» Г. Дрегели, потом к ним прибавился «Лев Гурыч Синичкин» Д.Т. Ленского. Именно в этом репертуаре и блеснуло артистическое дарование Разумного, который «показал себя прекрасным комическим актером, каких сейчас немного в исхалтурившейся Москве»³, – отмечал рецензент «Экрана».

Но предприимчивость Разумного шла многим дальше: «Во главе компании нэповских дельцов он откупил на три года сад “Эрмитаж” со всеми зрелищными площадками, т. е. по существу монополизировал главные летние развлечения Москвы»⁴. 13 мая 1922 г. «Эрмитаж» открыл летний сезон. «При общем изумлении М. Разумный из руководителя театра *революционной* сатиры превратился в организатора и вдохновителя театров и кабаре для любителей летних и ночных развлечений», – писал М.Б. Загорский⁵. К концу сезона зал театра был отдан под карточный клуб.

Инициативность далеко заводила Разумного. Вместе с А.А. Евреиновым, директором-распорядителем «Кривого Джимми»⁶, он оказался фигурантом «Клубного дела». В 1922 г. они получили в Моссовете разрешение на открытие игорных клубов и организацию концертов, выручка от которых должна была идти в «помощь голодающим». 17 февраля 1923 г. обоих арестовали по обвинению в

должностных злоупотреблениях и хищениях государственных средств. Разумный был осужден «на 3 года в один из сибирских концлагерей с содержанием под строгой изоляцией»⁷. Его жене, А.П. Чаадаевой⁸, разрешили следовать за мужем. Противоречивые слухи об этом деле просочились на страницы эмигрантских изданий. Так, в парижской газете «Дни» появилась заметка, где со ссылкой на полпреда в Праге К.К. Юренева писалось, что доходы от игорных домов, открытых под флагом «помощи голодающим», уходили в Московский Совдеп, руководимый Каменевым⁹. В коррупционной игре, которую всеми силами старались замять (не случайно в советскую прессу информация не просочилась), Разумный был, конечно, не пешкой, но и не главной фигурой.

Вероятно, изоляция в сибирском концлагере оказалась недостаточно строгой, и Разумному удалось бежать, да еще вместе с женой. В истории преступления и наказания Разумного были замешаны властные фигуры, что породило неясности и умолчания. Можно предположить, что сам побег явился частью сделки с революционным правосудием. Сам Разумный даже в доверительных беседах с А.А. Кашиной-Евреиновой вспоминал о произошедшем тогда уклончиво. Контуры своих странствий он бегло очертил в письме от 29 июля 1926 г.: «Был в Китае, Индии, Египте, Суматре¹⁰ и дополз, наконец, до Европы». Берлинская газета «Руль» от 2 сентября 1926 г. в разделе «Хроника» сообщила: «В Берлин приехал известный в свое время в Петербурге артист Михаил Александрович Разумный. С ним приехала его жена – петербургская артистка А.П. Чаадаева. М.А. Разумный предполагает дать свои гастроли в Берлине и Данциге»¹¹. Судя по первому из публикуемых писем, Разумный приехал не позже второй половины июля.

Уже 15 сентября 1926 г. Разумный и Чаадаева выступили с «Вечером юмора». Несмотря на то что культурная жизнь русского Берлина в эту пору еще кипела, беглец с трудом находил свое место в его театральной среде. После первого выступления его имя надолго исчезает из берлинской культурной хроники. Да и семья, выдержавшая суровые испытания во время бегства из СССР, в Берлине распалась. Сезон 1927/1928 г. Чаадаева встретила в рижском Театре русской драмы, где проработала до конца жизни.

В 1928 г. Разумному удалось сняться в нескольких фильмах: «Компания авантюристов» (1928, реж. Фред Зауэр), «Ура! Я живу!» (1928, реж. Вильгельм Тиле), «Первый поцелуй» (1928, реж. Карел Ламач), «Любовные похождения Распутина» (1928, реж. Мартин Бергер), где он сыграл роль Пуришкевича. Затем последовали фильмы «1812» (1929, реж. Эрих Вашнек), «Талисман» (1929, реж. Феликс Баш), «Диана – история одной парижанки» (1929, реж. Эрих Вашнек) – оба с участием О.К. Чеховой, «Невеста контрабандиста с Майорки» (1929, реж. Ханс Берендт), «Святая или блудница» (1929, реж. Мартин Бергер), «Старая песня» (1930, реж. Эрих Вашнек). В 1929 г. Разумный в качестве актера и режиссера принял участие в постановках Литературно-драматического общества им. А.Н. Островского: «Женитьба Бальзаминова» (16 октября и 30 ноября), «Мораль пани Дульской» Г. Запольской (23 ноября). Но спектакли, показываемые один-два раза, не давали сколь-нибудь устойчивого положения и носили скорее полулюбительский характер.

На мгновение возникла возможность работы на немецкой сцене. Газета «Руль» от 6 августа 1930 г. сообщила о приближающейся премьере в Немецком театре, где

«для открытия зимнего сезона была взята пьеса Георга Мюллера “1914”, изображающая события между 5 июля и 1 августа 1914 г., днем объявления мобилизации в Германии. В пьесе выведены все исторические фигуры этого времени, между прочим, также в пьесе отведено много места и русским героям: вел. кн. Николаю Николаевичу, ген. Сухомлинову, ген. Данилову, “сменившему вехи” ген. Добровольскому, министру иностранных дел Сазонову, министру внутренних дел Маклакову, на роль которого приглашен русский артист Мих. Разумный; Сазонова же играет Вл. Соколов»¹². В качестве постановщика был анонсирован Макс Рейнхардт, чье имя так и не появилось в афише. Ю. Офросимов критически оценил спектакль в целом, но особенно его эпизод, действие которого происходило в России: «Отдельно хочется сказать о русской сцене – в Красном Селе. Конечно, это удивительно: те же актеры только сейчас с большей или меньшей легкостью играли немцев, французов, англичан, австрийцев – на сцене были люди. Но когда очередь доходит изображать русских – со сцены несет такой принужденностью, натруженностью, точно изобразить надо какие-то существа с другой планеты, марсиан что ли. <...> Была бы совсем печальна эта сцена, если бы не участие в ней нашего превосходного Вл. Соколова. <...> И другое приятное, правдоподобное появление в этой фантазмагории: Мих. Разумный – Маклаков. Ставил “1914” Грюндгенс. Где же Рейнхардт?»¹³

Не найдя пристанища в русском театре, Разумный разочаровался в нем («заках и одряхлел русский театр») и теперь связал надежды с «еврейским театром, молодым, ищущим» (письмо Н.Н. Евреину от 1 сентября 1926 г.), тем более что идиш был для него родным языком. В пору, когда уже начался массовый исход русских и евреев из становившегося нацистским Берлина, Разумный открыл 5 марта 1932 г. в Доме палм на Курфюрстендамм «гастроли немецко-еврейского театра»¹⁴. Вероятно, осознав безрассудность этой затеи, Разумный переехал в Париж. Но и здесь его «еврейские эксперименты» оказались нежизнеспособны. Еврейский театр-ревью «Дер Кундес» («Озорник»), открывшийся 23 декабря 1933 г., просуществовал меньше месяца, а аналогичный «Паризер Азазель» и того менее. Вместо нового вдохновения наступила усталость «от этого экзотического окружения, каких-то странных, непонятных и чужих людей» (письмо от 10 августа 1934 г.).

Разумному не удавалось обрести почву ни как еврейскому артисту, ни как русскому. А.А. Кашина-Евреинова свидетельствует, что инициатива организации «Бродячих комедиантов» как «“Кривого зеркала” для парижской эмиграции» принадлежала именно Разумному. Николай Евреинов сумел собрать такую звездную труппу, о которой театр миниатюр в иных условиях и мечтать бы не мог: прима императорской сцены Е.Н. Рощина-Инсарова, выдающееся меццо-сопрано М.С. Давыдова, известнейший артист оперы и оперетты Г.М. Поземковский. Но решающую роль сыграла В.А. Кострова, артистка неяркого таланта, которая сумела найти деньги на антрепризу. Первая программа «Бродячих комедиантов» прошла 14, 15, 21, 22 апреля, 6 мая 1934 г., иногда по два спектакля в один день. Состояла она из «драмы шиворот-навыворот» «Конец в начале», скетча «Муж, жена и любовник», пародии «Гастроль Рычалова». Н.Н. Евреинов значился художественным руководителем, М.А. Разумный – режиссером.

Вторая программа «Бродячих комедиантов» была показана 31 мая, 10 июня и 25 декабря 1934 г. В нее вошли пародия «Эволюция драмы» Б.Ф. Гейера; гротеск

«Собачья ерунда», монодрама Евреинова «Кулисы души» и его же шарж «Школа этуалей». Художественным руководителем по-прежнему значился Н.Н. Евреинов. М.А. Разумный как режиссер на этот раз не анонсирован. С.М. Волконский в заметке о спектакле сосредоточился на «Школе этуалей» и выделил Михаила Разумного, поставив его игру даже выше игры Е.Н. Рожиной-Инсаровой¹⁵.

Разумный разделял эмигрантскую убежденность, что имя нужно делать в Европе, а деньги – в Америке. В начале 1935 г. он примкнул к Пражской группе МХТ, возглавляемой Михаилом Чеховым, готовившейся к гастролям в США. Был занят в «Белой гвардии» М.А. Булгакова, «Ревизоре» Н.В. Гоголя, «Чужом ребенке» В.В. Шкваркина. Труппа отправилась через океан 6 февраля 1935 г. Гастроли открылись в Нью-Йорке, затем продолжились в Филадельфии и Бостоне. О самих гастролях в письмах Разумного нет ни слова. Корреспонденция свидетельствует только о прощупывании почвы для самостоятельной деятельности. В таком отношении к труппе он был не одинок. После окончания гастролей в США остался не только Разумный, но и целый ряд других артистов: Г.М. Хмара, В.В. Соловьева, А.М. Жилинский, О.В. Бакланова, Б.А. Алекин и др. Соловьева и Жилинский открыли Школу сценического искусства. Бакланова снималась в кино и играла в театре. Хмара и Алекин вскоре вернулись в Европу. Откололся от труппы и М.А. Чехов, которого актриса Беатрис Стрейт пригласила создать Театр-студию в фамильной усадьбе семьи Элмхерст Дартингтон-холл в графстве Девоншир в Англии.

Пытался обустроиться в США и Разумный. 15 июня 1935 г. выступил в Нью-Йорке с русско-еврейским спектаклем «Вечер смеха». В интервью по этому поводу он говорил: «Моя цель – заставить публику смеяться с начала вечера до его конца. <...> Я убедился в том, что еврейская публика созрела для такого театра. Он является логической потребностью. Меня увлекает эта мысль. Я посвящу все силы созданию этого театра, воспользовавшись богатым опытом, который я приобрел в этой области в театрах России»¹⁶. Но его готовность посвятить этому «все силы» не была востребована. С еврейским театром опять не заладилось, и Разумный вернулся к русскому театру. О возникших у него планах сообщало «Новое русское слово»: «Разумный тоже создает театр полусатирического характера, не то жанра миниатюр. Это будет нечто от “Кривого зеркала” и “Летучей мыши” под фирмой “Бродячие комедианты”. <...> В первом спектакле этого театра в музее Рериха будут даны “Свадьба” Зоценко и пьеса местного изделия “Небоскреб” из американской жизни, импровизация Евреинова и Разумного на вечную тему “Муж, жена и любовник”, и еще много кое-чего другого...»¹⁷ Предприятие рухнуло после двух представлений, принесших убытки. Тем не менее Разумный делал хорошую мину, и газетчики с его слов писали: «Спектакль, созданный М.А. Разумным, столь радушно встреченный, не прошел даром. Труппа в полном составе приглашена на гастроли в Филадельфию на период с 25 по 30 ноября. <...> Есть основания предполагать, что после возвращения из Филадельфии театр откроет двери на Бродвее»¹⁸.

Не было ни Филадельфии, ни Бродвея.

Новые инициативы Разумного, опять связанные с еврейским театром, приобретали все более экстравагантный характер. 19 января 1936 г. в «Новом русском слове» появилась заметка: «Из тех, кто в огне не горят и в воде не тонут, другой русский актер – Михаил Разумный. Оставшись в огромном Нью-Йорке

после отъезда Пражской группы как корабль без руля и без ветрил, он нашел себя, вернее, кусочек хлеба с маслом. Он стал обучать драматическому искусству любителей из Союза еврейских портных. И вскоре у него будет свой профсоюзный театр. Я, впрочем, никогда не сомневался в Разумном. Большевики сослали его из Москвы в Сибирь, куда-то в тундру. А он прилетел в Берлин, перекочевал в Париж и докатился до Нью-Йорка. Никогда не пропадет»¹⁹. Любительский театр на какое-то (и, судя по всему, непродолжительное) время Разумному создать удалось. Когда в июне 1936 г. эмиграционные власти отправили его в тюрьму на Эллис Айленд как находящегося в США свыше разрешенного срока и готовили его депортацию, именно сотрудники Еврейского народного театра внесли залог в 600 долл. 22 июня он был освобожден и не роптал: «М.А. Разумный говорит, что Эллис Айленд (раньше называвшийся “Островом слез”) ему очень понравился. Отношение к нему было самое хорошее»²⁰.

Дальнейшее оказалось едва ли лучше тюрьмы. По рассказам Разумного, записанным А.А. Кашиной-Евреиновой, после краха всех театральных начинаний последовали работа на конвейере пуговичной фабрики и перевозка трупов из больницы на кладбище. По другим источникам, он работал также мойщиком посуды и кондуктором. В сезоне 1938/1939 г. Разумный мелькнул в спектакле «Вокруг семейного стола» Еврейского театра (Нью-Йорк), но не задержался в нем. Тогда же работал на радиостанции WELD (вел авторский русский радиочас).

Подобрав брошенный автомобиль, отправился через всю Америку в Голливуд, где ему повезло – понадобился актер, знающий русский язык. Его первым фильмом стал «Товарищ Икс» (реж. Кинг Видор) с Кларком Гейблом в главной роли. Среди исполнителей был также и Владимир Соколов. Так в 1940 г. начался его голливудский период. На большие высоты замахиваться уже не приходилось, но «этнические роли» шли одна за другой. Наиболее значительный из фильмов, в которых принял участие Разумный, – «По ком звонит колокол» по Э. Хэмингуэю (1943, реж. Сэм Вуд) с Гэри Купером, Ингрид Бергман, Акимом Тамировым, Александром Гранахом, Владимиром Соколовым, Федором Шаляпиным-младшим. Разумный сыграл роль испанца Рафаэля. На волне успеха фильма его фигура вызвала медийный интерес. В интервью Разумный охотно рассказывал свою биографию, смешивая факты и небылицы, и признавался: «Если бы три года назад кто-нибудь мне сказал, что сегодня я буду делать деньги и буду счастлив, я бы рассмеялся ему в лицо. Но сегодня наступает <...> и я говорю “Разумный, ты – счастливый человек. Ты делаешь деньги”»²¹. Снимался и в телевизионных фильмах. Однако такого благополучия ему было мало. На склоне лет Разумный продолжал строить планы обогащения и открытия собственного театрального дела, о чем свидетельствуют его последние письма Евреинову и воспоминания Кашиной. Но масштабы притязаний все же стали многим скромнее, чем в послереволюционной России.

Михаил Разумный без видимого противоречия сочетал в себе «бедного еврея» и авантюриста, что делало его героем новейшего «плутовского романа». Его неутомимая предприимчивость, склонность строить грандиозные проекты обогащения напоминают временами Остапа Бендера, но чаще всего Менахема-Мендла, «человека воздуха», типа, описанного Шолом-Алейхемом.

* * *

Анна Александровна Кашина-Евреинова (1898–1981) – писательница, переводчица, жена Н.Н. Евреинова с 1920 г. В 1925 г. эмигрировала вместе с мужем. В октябре–ноябре 1927 г. журнал «Revue de France» опубликовал ее первый роман «Красная юность Инны», написанный в соавторстве с Еленой Александровной Извольской, дочерью последнего посла Российской империи в Париже. В 1930 г. А.А. Кашина опубликовала в Париже роман «Хочу зачать». Ее романы переводились на итальянский и голландский языки. Издала книгу «Н.Н. Евреинов в мировом театре XX века» (Париж, 1964). Была adeptом секты «Христианская наука».

В коллекции Н.Н. Евреинова (Национальная библиотека Франции / BNF) есть раздел, посвященный ее материалам. Здесь хранится машинописный, неупорядоченный текст «Повести о фантастической жизни актера Михаила Разумного», где воспоминания Кашиной чередуются с письмами Разумного. Письма, автографы которых содержатся в том же фонде, приводятся Кашиной не полностью и не все. Купюры она отмечает: «и т. д.». В предлагаемой публикации восстановлены все отсутствующие фрагменты и включены опущенные Кашиной письма.

А.А. Кашина-Евреинова:

Муж познакомился с юным Михаилом Разумным в театре «Кривое зеркало», вероятно, совсем перед войной 1914 года. Притащил его в театр журналист А.Р. Кугель (Ното повус), негласный директор театра, невенчаный муж Зинаиды Холмской, официальной его директрисы.

У Кугеля была страсть разыскивать «неограненные алмазы», актериков из провинции. Их можно было иметь «по дешевке» (дирекция была сильно скуповата!). Н.Н. Евреинов, главный режиссер театра, всегда скептически относился к «алмазам» («дешево, да гнило», говаривал он, зная скверную закваску актеров, много игравших в полухалтурных провинциальных театрах).

Михаил Разумный на поверку оказался приятным исключением: он внимательно и любовно исполнял все сложные режиссерские требования Евреинова, всегда был вежлив, приятен, слегка вкрадчив, но без лести. Муж очень полюбил нового актера «Кривого зеркала», давая ему часто роли более значительные, чем он того заслужил.

В 1916 году муж ушел из театра и потерял из виду симпатичного молодого актера, сбросившего к тому времени весь неприятный налет черты оседлости и превратившегося в вполне «столичную штучку», как выражаются актеры. Вот все, что я помню из рассказов мужа об этом периоде жизни Разумного, т. к. я еще была «вне жизни Евреинова».

Летом 1921 года – я к этому моменту уже стала женой Евреинова – вдруг звонок по телефону.

– Говорят из Европейской гостиницы.

Я насторожилась: в эту эпоху в Европейской гостинице останавливались только очень крупные коммунисты и редкие «высокопоставленные» заграничные гости. <...>

– Николая Николаевича Евреинова нет дома. У телефона его жена.

– С вами сейчас будет говорить Михаил Разумный. – Это имя мне ничего не объяснило, но на всякий случай любезно ответила:

– Очень рада. Что могу передать мужу?

– Во-первых, передайте ему, что у его жены очаровательный голос, а вторых, что Михаил Разумный очень просит пожаловать чету Евреиновых в Европейскую гостиницу, т. к. у него есть для Николая Николаевича очень интересное предложение.

Вернувшись домой, муж страшно обрадовался, узнав о телефонном звонке. Кажется, в тот же самый вечер мы побывали в Европейской гостинице. Михаил Александрович меня просто обворожил: так он был вкрадчив, любезен, внимателен. Он отнюдь не был красавцем, но во всей его внешности было так много мягкости, обаяния, что женщин он обвораживал больше, чем иной красавец.

Разумный сразу же объявил мужу, что в Москве в его ведомстве находятся несколько театров, в том числе артистическое кабаре «Кривой Джимми» и Теревсат (Театр революционной сатиры). Он очень бы хотел, чтоб муж переехал в Москву и взял бы эти два театра в свои руки, сделав из них нечто вроде «Кривого зеркала». Муж наотрез отказался переезжать в Москву, показав Разумному недавно полученную из Москвы телеграмму: «Переезжайте сюда. Вы берете театр РСФСР Второй, я беру РСФСР Первый. Мейерхольд»²².

– Видите, Михаил Александрович, я даже такого лестного предложения не принял – быть вторым на всю театральную Россию, – похвастал Евреинов. – Я петербуржец, здесь у меня своя квартира, библиотека, жена любит Петербург. Здесь живет и вся ее семья и вся моя семья! – оправдывался муж, когда Разумный все-таки настаивал на переезде, обещая все «земные блага». <...>

– Тогда вот что мы сделаем: приезжайте вы в Москву просто на гастроли. Приготовьте две программы для «Кривого Джимми» поначалу. Остановитесь у меня на квартире, благо есть комнаты. Вот вы и убедитесь сами, что и в РСФСР можно устроиться с полным комфортом. Какой же вы хотите гонорар?

– Деньги меня мало интересуют, – ответил Евреинов. – А вот если вы такой сейчас всесильный, то достаньте мне с женой заграничные паспорта. Я ей обещал поездку за границу. Надо же ее прокатить в свадебное путешествие!

– Прокатить? Если только прокатить, то достану!

– Даю слово, что вернусь. И жена дает.

– Ну да, впрочем, у выдающих паспорта будут и другие гарантии вашего возвращения. Ведь вы сказали, что и ваша семья и семья вашей юной супруги здесь? – хитро подмигнул Разумный.

В конце лета 1922 года муж уехал месяца на два в Москву – ставить заказанные программы для театра «Кривой Джимми»²³. Вернулся он действительно с заграничными паспортами. Вот как я вспоминаю его рассказ о житье в Москве:

Наш Миша живет, как в царское время жили высокие сановники: у него собственная лошадь и кучер. Великолепная квартира, две прислуги. Везде телефоны, вплоть до... известного места. Ел я у него так, как давно не ел! Ухаживал он за мной, как за любимой женщиной, да и не только он, а и жена его, Чаадаева, актриса (от которой у М.А. был сын). Подумай, мы вместе с ним ездили в самую Чеку получать заграничные паспорта. Это он тебе подарок делает. Ведь ему открыты двери всех советских учреждений, а между тем он совсем не коммунист. Подумай, Разумный не только директор нескольких театров, но еще стоит во главе всех игорных домов

в Москве. (В это время советское правительство пооткрывало как в Москве, так и в Петербурге не только простые игорные дома, но даже рулетку.)

Из намеков и полупризнаний актеров, с которыми муж репетировал в «Кривом Джимми», он понял, что секрет высокого положения Разумного был в том, что пользовался «особым вниманием» Ольги Давыдовны Каменевой²⁴, жены председателя совнаркома и сестры тогда всемогущего Троцкого. <...>

* * *

После двухмесячной поездки в Берлин и Париж мы действительно вернулись в Петроград (дали слово)²⁵. Я вскоре тяжело заболела, и к весне муж решил везти меня на несколько месяцев на Кавказ. Мы совсем потеряли из виду Разумного.

Когда осенью 1923 года мы снова вернулись на север, то узнали трагическую новость: Разумный расстрелян при попытке переехать границу, увозя с собою много драгоценностей, скупленных у клубных игроков. Больше никто не мог сообщить об этом событии: все ближайшее окружение Разумного, все его родственники были арестованы и сосланы. Вообще имя Разумного произносили шепотом.

В январе 1925 года мы окончательно уехали за границу и через Польшу, Чехословакию и Париж добрались до Америки. Весной 1926 года в большом нью-йоркском театре (театр Гилд) шла пьеса мужа «The Chief Thing» («Самое главное»²⁶), а осенью того же года в Еврейском художественном театре другая – «Корабль праведных»²⁷. И вот в начале сентября 1926 года муж получает на адрес театра Гилд следующее письмо:

29 июля 1926 г.
Berlin

Дорогой и многоуважаемый Николай Николаевич!

Посмотрев на подпись в конце этого письма, Вы можете подумать, что оно пришло к Вам с того света. На самом деле я нахожусь гораздо ближе к Вам, а именно в Берлине. Был в Китае, Индии, Египте, Суматре и дополз, наконец, до Европы.

Для того чтобы не задерживать Вас, дорогой Николай Николаевич, чтением моего письма, я сразу приступаю к сути. Я обращаюсь к Вам с просьбой о содействии. Дело в том, что, приехав в Берлин, я увидел, что ни здесь, ни где бы то ни было в Европе я не смогу применить свои силы для работы в театре, ибо таковых здесь не имеется. Узнав о том, что Вы в Америке, читал в газетах о Вашем заслуженном успехе²⁸, я решил просить Вас помочь мне устроиться в один из еврейских театров²⁹. Еврейским языком я владею. Обо мне как об актере Вы знаете больше, чем кто бы то ни было, и если есть нужда в таком актере, как я, я очень прошу Вас, Николай Николаевич, уделить из своего занятого времени несколько минут, чтобы замолвить словечко за меня.

Мне не приходится говорить о себе как об актере, но я большой работник и думаю, что быстро сумею ассимилироваться в новой для меня обстановке. Во всяком случае, я приложу все усилия для того, чтобы на деле заслужить Вашу рекомендацию и оправдать ее. Кроме множества всяческих иггранных ролей, у меня большой классический репертуар (в частности, Чацкий и Хлестаков. Последний лучше, крепче), а также большой опыт в исполнении еврейских ролей. «Самое главное» у меня тоже игграно³⁰.

Милый Николай Николаевич! Я Вам должен признаться, что я совсем не мастер писать письма, особенно такие, в которых приходится излагать какую-либо просьбу.

При всем разнообразии ролей, которые мне приходилось играть и на сцене, и в жизни, до сильно драматической расстреливаемого каторжника, я никак не могу усвоить себе правильный тон для роли просителя.

Вы большой человек, чуткий, и Вы прекрасно учтете это обстоятельство в случае, если пожелаете оказать мне эту услугу.

Когда-то я имел счастье оказать Вам небольшую услугу с визой, и это особенно придает мне смелость рассчитывать, дорогой Николай Николаевич, на то внимание с Вашей стороны, на которое я сейчас очень рассчитываю. Еще раз повторяю, Николай Николаевич, что в работе я сумею оправдать Вашу рекомендацию.

Если результаты от этого будут благоприятные, я прошу Вас известить меня телеграфно, хотя бы от имени руководителя театра, ибо меня очень интересует работа с Вами в «Самом Главном». Визу в Америку я имею, так что я мог бы быстро смотаться и, договорившись об условиях, выехать немедленно. Посылаю Вам на всякий случай мои фото.

Шлю Вам, дорогой Николай Николаевич, мой сердечный искренний привет и прошу Вас поверить моей глубокой преданности Вам, даже если бы это предприятие не удалось. Привет Вам от моей жены А.П. Чаадаевой.

Михаил Разумный

Berlin W. Lutherstrasse 2 bei Bernstein
M. Razumny

Автограф.

1 сентября 1926 г.
Berlin

Приношу Вам свою сердечную благодарность, дорогой Николай Николаевич, за то, что так скоро ответили на мое письмо.

Спешу ответить Вам на поставленные мне вопросы:

1) Независимо от того, могу я ждать долго или нет благоприятного от Вас ответа, я буду ждать, ибо еврейский театр это то, что меня в настоящее время особенно привлекает. Вы знаете, как за последние годы зачах и одряхлел русский театр. Не знаю, как другие артисты отнеслись к этому, но меня это «безтеатрие» совершенно оторвало от русской сцены.

В еврейском театре, молодом, ищущем, я убежден, вновь сумею загореться, вновь сумею найти себя и проявить максимум своего творчества. Вот причина, почему я так стремлюсь к еврейскому театру.

2) Английский язык знаком мне немного, хотя бы потому, что, прожив год в Китае, я успел немного в этой области.

Правда, теперь, нажимая на немецкий, я отошел от английского, но уже сейчас после получения от Вас письма я взялся за работу и потому думаю, что через два или три месяца по приезде в Америку смогу и в этом отношении удовлетворить тем требованиям, которые будут мне предъявлены.

3) Ни с кем в Америке я в переписку не входил, ибо, насколько мне известно, у меня близких знакомых или друзей, кроме Вас, там нет.

4) Что касается Вашего последнего вопроса – о деньгах – признаюсь, он меня немного смутил. Я полагал, что в случае, если удастся устроиться и получить контракт, то автоматически будет выслан соответствующий аванс, как это делается обычно. Впрочем, я не совсем хорошо знаком с этим вопросом в местных условиях. Во всяком случае, я полагаю, что это не будет причиной наших разногласий.

Вот, дорогой Николай Николаевич, ответы на все заданные Вами вопросы.

Теперь буду ждать с нетерпением весточки от Вас. Я буду счастлив, если Ваши хлопоты увенчаются успехом и если по приезде в Америку я своими посильными трудами и знаниями сумею внести и дополнить Вашу работу, работу большого художника, тогда я думаю, что нам удастся организовать большое самостоятельное и настоящее дело.

Во всяком случае, я считаю себя Вашим должником, дорогой Николай Николаевич, и думаю, что в дальнейшем я сумею привести Вам искренние доказательства моей признательности за память обо мне.

Моя жена Анастасия Петровна [Чаадаева] присоединяется к моему искреннему привету и лучшим пожеланиям, которые я Вам посылаю.

Ваш М. Разумный

Berlin W. Lutherstr. 2 bei Bernstein Germany

Автограф.

А.А. Кашина-Евреинова:

Увы, несмотря на хлопоты мужа, а главное, наш довольно скорый отъезд из Нью-Йорка, выписать Разумного не удалось, как и достать для него нужный контракт: в Америке он был совершенно неизвестен.

Переписка сама собой прекратилась.

1933 год, мы твердо осели в Париже, завели свою квартиру (пьесы мужа шли по всей Европе), но понемногу кризис американский перекинулся и в Париж, и театры стали делать плохие сборы, а фильмовые антрепризы лопались одна за другой. В воздухе чувствовалась тревога. Экономический кризис маячил на горизонте. Из Германии бежали толпы евреев во Францию.

В один прекрасный день звонок по телефону. Мужа тоже не было дома.

Отвечаю: у телефона его жена.

– Здравствуйте, Анна Александровна! Звонит Михаил Разумный.

– Ах, как я рада.

– Только я звоню вам не из Европейской гостиницы, а из паршивенького отельчика с бульвара дю Тампль! (Бедный еврейский квартал Парижа)³¹.

– Тем не менее, очень рада вас слышать.

– И к себе вас пригласить уж никак не могу!

– Тогда я вас приглашаю обедать к нам!

– Буду бесконечно рад встретиться снова с вами!

Мы стали часто видеться. Разумный был очень несчастен и беден, так, как умеют быть бедными евреи. Но ни шарма своего, ни присущего ему юмора он не потерял: в Германии он женился на очень милой немке-арийке, научил ее еврейскому языку, и она покорно последовала за ним в тяжелый путь эмиграции. Разумный все время подзуживал Евреинова устроить спектакли вроде «Кривого зеркала» для парижской эмиграции (французским языком он совсем не владел). Ему хотелось и поиграть по-русски, а главное – заработать. Уж точно не помню, как произошла встреча Разумного с Ек. Рощиной-Инсаровой³², замечательной актрисой, когда-то звездой Императорских театров. Она в это время давала уроки и ставила спектакли с некой Костровой³³, «актрисой в кавычках». Кострова воспламенилась идеей поработать с Евреиновым и вскоре достала некоего мосье Жакоба, дохлого французику, но с деньжонками. Театр назвали «Бродячие комедианты». Первый спектакль оказался восхитительным, незабываемым. Для начала шла маленькая пьеска Мюргит (сестры Тэффи)³⁴, потом переводная немецкая пьеска «Конец в начале» (это все для Костровой), затем с Рощиной и Разумным еврейновский шедевр в 1 акте «Муж, жена и любовник» и под конец «Гастроль Рычалова» с премьершей Музыкальной драмы М.С. Давыдовой³⁵ и премьером Мариинского театра Г. Поземковским³⁶. Успех был потрясающий. «Да и не удивительно, – повторял муж, – при такой труппе можно завоевать весь мир!»

Но увьи! Это не удалось. Кострова зверски завидовала успеху пьес, в которых она не играла, и с трудом согласилась достать деньги на следующий спектакль, где потребовала себе больших ролей.

Поставили «Эволюцию драмы» Гейера³⁷ и Евреинова, который написал заново последнюю часть – пародию на советскую драматургию. (Конечно, Костровой было невозможно состязаться с Рощиной, игравшей как пародии на Чехова, так и в советской драматургии с совершенно исключительным юмором.) А под конец дали еврейновскую «Школу этуалей», где Разумный – директор и Рощина – учительница-холера были неотразимы по комизму. Программа имела почти тот же успех, что и первый спектакль, но Кострова не захотела снимать на дальнейший сезон³⁸, и антреприза «повисла в воздухе». <...>

Евреинов делал все возможное, чтоб помочь ему, вплоть до того, что Миша получал авторские за «Гастроль Рычалова» (русский автор пьесы³⁹ все равно не мог бы получить). Как сосыетер французского Союза драматургов Евреинов «протащил» туда и Мишу.

3

[Расписка]

14 июня 1934 г.

Paris

Получено от Н.Н. Евреинова, согласно данным бюллетеня от 14 июня 1934 года, Общества драматических писателей во Франции, авторские тантьемы⁴⁰ за «Гастроль Рычалова», пьесу, сыгранную в театре «Бродячие комедианты», в сумме 73 фр. 23 сент.

М. Разумный

Автограф.

А.А. Кашина-Евреинова:

Наступало лето, и Миша решил, собрав несколько актеров, поехать с репертуаром «Бродячих комедиантов» в лимитрофные государства⁴¹. Рощина и Евреинов наотрез отказались от этой рискованной (в артистическом смысле) поездки.

4

22 июня 1934 г.

Дорогой Николай Николаевич!

От [*нрзб.*] вечера 28-го.

Я вчера говорил с Анной Александровной о том, что я и сам не знаю, на каком я небе.

Выехать мы должны 26-го, если не достану денег, тогда все пропало и должен остаться.

Узнаю об этом в последний момент, так что и не знаю, что Вам сказать.

Во всяком случае, дня через два будет все известно.

Целую и привет.

Ваш *М. Разумный*

Автограф.

5

[Почтовая открытка]

9 июля 1934 г.

[Дата по штемпелю]

Каунас

Дорогой Николай Николаевич!

Очень жалею, что не успел с Вами проститься перед отъездом. До самого последнего дня не знал, едем мы или нет. Когда выехали, думал, что кончились наши муки.

Въехали в Ковно в траур по Бялику⁴². Не успели [приехать] и сразу мордой об стол. Прекратили спектакли на неделю⁴³. Можете себе представить, какой ужас. В воскресенье кончаем здесь, а затем в провинцию. Оттуда обратно. Черкните мне сюда, буду рад получить весточку от Вас.

Горячо обнимаю Вас и Анну Александровну.

Ваш *М. Разумный*

Автограф.

6

5 августа 1934 г.
[дата по штемпелю]
Hotel «Rambynaz»
Kaunas

[Почтовая открытка]

Дорогой Николай Николаевич!

Вашу открытку получил только что, приехав из провинции. Спасибо, что не забыли. Пока наши дела плохи. Из-за траура по Бялику сорвали Ковно. В Польшу виз не дали. Ждем у моря погоды – виз на Румынию. Словом, паршиво. Как у Вас? С дрожью вспоминаю Париж⁴⁴. Там было еще хуже. Пожалуйста, дорогой Николай Николаевич, сообщите мне адрес Костровой. Я ей писал, но думаю, что неправильно написал адрес. Напишите мне подробно, как Вы живете, и есть ли у Вас шансы улучшить как-нибудь жизнь. Сердечно приветствую Вас и милую Анну Александровну.

Ваш М. Разумный
Автограф.

7

10 августа 1934 г.
Hotel «Rambynaz»
Kaunas

Дорогой Николай Николаевич!

Очень рад получить Ваше письмо. Спасибо большое за милые сердечные строчки. Пишу Вам подробно о наших злоключениях. В Польшу и Литву нас не пустили. Румыния начинается 17-го сентября, а пока скулим и грызем локти. Часть труппы естественно разбежалась, потому что нужно дело начинать и организовывать сначала. Так-то пока живем «по-парижски».

Ваша мысль о театре правильна. Совершенно ясно, что расчеты только на русскую публику делать нельзя. А такой театр, понятный и иностранцам, – здоровое и выгодное дело.

Для этого, на мой взгляд, нужны большие деньги и настоящий импресарио. Таким образом можно дорваться до Америки и вообще иметь театр на всю жизнь. Я не понял, почему Вы не сговорились с Греаниным⁴⁵. Вы считаете, что 60 000 фр. мало?

Что касается меня, дорогой Николай Николаевич, то если можно будет предположить, что с этим делом можно будет прилично существовать, то я, пожалуй, брошу свои еврейские эксперименты⁴⁶ и снова брошусь в Ваши объятия. Я устал от этого экзотического окружения. Какие-то [странные], непонятные и чужие люди. Еще раз благодарю Вас, дорогой Николай Николаевич. Я тоже Вас очень, очень люблю. Я всегда с удовольствием вспоминаю часы работы и досуга, проведенные с Вами.

Мы с женой горячо обнимаем Вас и милую Анну Александровну и ждем от Вас весточки.

Пишите, как получится дело. Так или иначе, меня очень интересует дело.
Еще раз целую Вас обоих.

Ваш друг М. Разумный
Автограф.

А.А. Кашина-Евреинова:

Как видно из писем, поездка провалилась, и Миша вернулся в Париж угнетенный и совершенно обескураженный⁴⁷. Часто приходил к нам обедать (пешком за 6–7 километров!), и я украдкой совала несколько франков в карман его пальто (наши дела тоже были не из блестящих в этот момент). При следующей встрече он лукаво улыбался, говоря: странное дело: выходя от вас, всегда нахожу что-то приятное в кармане. <...>

Наконец, ранней весной 1936 года Мише удалось пристроиться к поездке Пражской группы Художественного театра в Нью-Йорк⁴⁸. Антреприза Леонидова⁴⁹. (Играл какие-то совсем малюсенькие роли, но его давняя мечта – попасть в Америку – наконец осуществилась.) После коротких гастролей театра (не очень успешных!) труппа распалась – часть вернулась в Париж, а остальные остались в Нью-Йорке. Вот отрывок из письма помрежа труппы Очередина⁵⁰ к Евреинову, где он рассказывает, как Разумный «ставил» в Нью-Йорке спектакль «Бродячих комедиантов» (полный унижительный провал): «Думается мне, что “Рычалов” даже на русском языке мог бы здесь идти да идти. Но из всего “Рычалова” остался Разумный (который тоже был не в ударе; да и мудрено: ему было, думаю, больше чем неприятно) да, пожалуй директор – Зелицкий⁵¹. Остальные же все – не стоит о них и говорить. Старался Хмара⁵², но у него не было ни голоса Оксанского⁵³, ни достаточно репетиций. Вообще никакой слаженности, никто не знал что делать. <...> Мне искренне жаль Разумного, хотя к жалости примешивается и некоторая доля злости: совсем не делать или делать как можно лучше. Но мне казалось, что и сам он был в сквернейшем настроении из-за этого жалкого “Рычалова” – пародии на пародию».

8

5 марта 1935 г.
Нью-Йорк
«Анзония»

Дорогой Николай Николаевич!

Наконец собрался Вам написать. Я очень жалею, что так и не удалось с Вами повидаться перед отъездом⁵⁴. Были неприятности и как раз в тот день, когда я должен был к Вам прийти. Все оказалось собачей ерундой.

От New York'a я в восторге. Здесь все же лучше, чем где-либо в Европе, так что если мне удастся устроиться с правом жительства, то я не против вообще здесь остаться. Желание так велико, что я даже начал изучать английский язык. Пока еще не предпринимаю ничего насчет «Бродячих комедиантов», ибо работы по горло, но все же понемногу щупаю почву⁵⁵. Здесь есть актеры: Бакланова⁵⁶, Сусанин⁵⁷, Далматов⁵⁸ и всякие другие. Полагаю, что нужно связаться с ними и через них найти предпринимателя, так что, если приедете Вы и Екатерина Николаевна [Рощина-Инсарова], можно будет с тремя программами продержаться пару месяцев, а там провинция. И вообще у меня такое впечатление, что даже обыкновенная труппа, драматическая, имеет шанс здесь постоянно играть.

Думаю в течение лета хорошенько нажать и надеюсь, что дело выйдет. Нашел здесь массу родственников. Дяди все очень милые, но совсем не «американские». Миллионов нет.

Как у Вас? Какие планы? Как Вы насчет организации летом кабаре? Напишите, дорогой Николай Николаевич.

Горячо обнимаю Вас, дорогой друг, и милую Анну Александровну, помню Вас и люблю. Мой сердечный привет Екатерине Николаевне. Я написал ей, но не получил ответа.

Ваш М. Разумный
Автограф.

9

22 апреля 1935 г.
Бостон

Мой дорогой друг Николай Николаевич!

Получил Вашу открытку с упреками по моему адресу и загрустил. Жалко мне и обидно стало, что у нас с Вами, старых испытанных друзей, могут случаться такие досадные недоразумения, ибо то, что нам не удалось как следует проститься, случилось не по моей вине. Вы уже знаете, что перед самым отъездом из Парижа были получены телеграммы о том, что мы должны ехать в Америку, и узнал я об этом за час до того, как должен был побывать у Вас. Это перевернуло все мои планы и не дало мне возможности как следует проститься с Вами. И поверьте мне, дорогой друг, что я не меньше пострадал от этого, ибо я Вас очень люблю, ценю Вашу дружбу и очень привязан к Вам. Это я Вам доказывал неоднократно в течение нашей долгодней дружбы.

И потому мне было бы очень больно, если бы между нами пробежала черная кошка.

Поверьте, мой дорогой друг, что я Вас искренно и всегда люблю и я уверен, что мы с Вами еще встретимся и будем всегда друзьями. Теперь напишу Вам о себе. Америка мне очень понравилась. Приняли меня очень радушно. Здесь у меня оказалась целая бездна родственников, и потому уезжать отсюда не хочу. Ношусь с мыслью об организации здесь своего еврейского театра. Начинаю нащупывать почву. На днях появилась в «Vorwärts» обо мне огромная статья⁵⁹, и это первый пробный камень.

Страшно хотелось бы перетащить Вас сюда. Буду пытаться. Здесь все-таки лучше, чем в Европе.

Моя работа в нашем театре протекает нормально, за исключением того, что и с Павловым⁶⁰, и с Греч⁶¹ отношения вконец испорчены. Это тупая и наглая бездарь, не обладающая никакими качествами, кроме нахальства и гонора. С удовольствием вспоминаю работу с Вами. С Чеховым⁶² я в прекрасных отношениях – мы очень подружились, и я очень полюбил его за талант и человечность.

29-го возвращаемся в New York, играем там одну неделю, а потом пролонгация (не наверное), от которой я отказался, ибо жалованье скостили, и я хочу, пока не жарко, сделать свой спектакль, который, я рассчитываю, даст мне возможность просуществовать лето до открытия своего театра.

Так вот жду от Вас весточки и хочу быть уверенным, что Вы на меня не сердитесь и что мы по-старому друзья.

Горячо обнимаю Вас и милую Анну Александровну и Екатерину Николаевну. Получил от нее сухонькое письмецо.

Все же передайте ей, что я ее очень люблю и часто, часто вспоминаю ее дружбу на фоне этой парижской пошлости и бездарности.

Ваш *М. Разумный*
Автограф.

10

3 августа 1935 г.
Нью-Йорк

Мой дорогой друг, Николай Николаевич!

Давно уже мы с Вами не беседовали. Слышал и читал о Вашей поездке в Прагу⁶³. Ну, как сошло? Надеюсь, хорошо. И заработали ли?

Здесь выглядит немного хуже, чем в начале.

Знаете, когда получаешь еженедельно жалованье, пусть даже и пустяковое, кажется каждый город привлекательным. Теперь же, когда денег нет, выглядит здесь как-то по-парижски.

Шансов на то, чтобы открыть здесь еврейский театр, как я его себе представляю, на этот сезон нет почти никаких.

Нужны деньги, и большие, а где их взять, пока не знаю.

Думаю попробовать поставить спектакль из репертуара наших «Бродячих комедиантов». Очень прошу Вас, дорогой друг, прислать мне несколько пьес из нашего репертуара. Хочу пощупать, и если дело пойдет, то Вы не сомневайтесь, что я постараюсь и Вас перетащить. Я хотел бы поставить:

«Судьба мужчины»

«В кулисах души»

«То, чего не было»

«Начало в конце»

«Эволюция драмы»

Я надеюсь, мой дорогой друг, что Вы мне по старой испытанной дружбе не откажете в моей просьбе, и обещаю Вам, что, если дело сдвинется, сейчас же печать Вам пересылаю и авторские.

Горячо обнимаю Вас и милую Анну Александровну.

Ваш всегда преданный друг

М. Разумный

Мой адрес М. Rasumny 583 Riverside Drive apt. 62 New York City USA

Автограф.

11

12 декабря 1935 г.
Нью-Йорк

Дорогой друг Николай Николаевич!

Только теперь получил Вашу открытку от сентября. Три месяца нужно было, чтобы почта меня нашла. Поистине американский темп! А я уже и не знал, что и думать. Как Вы живете, дорогие мои? Часто о Вас вспоминаю и болею за Вас душой, ибо чувствую по себе, как тяжело биться на чужбине. Сделал несколько попыток сыграть наших «Бродячих комедиантов»⁶⁴, но пока кроме чести ничего не видать. Не хватает

людей, которые могли бы заинтересоваться и двинуть дело вперед. Приходится все делать кустарно, и потому никакого толку не выходит. Но я не теряю надежду и собираюсь перекинуться на английский язык. Умудрился сыграть «Хаима Клотца» по-английски. Вышло хорошо и здорово смешно.

О Балиеве: никогда он меня не приглашал: некуда. Театра у него нет и не будет⁶⁵. Человек конченный. И никогда я не собирался выступить у него. Он несколько раз предлагал соединиться с ним, но меня это не устраивает. Так что я все-таки Вас очень прошу прислать мне те вещишки, о которых я Вас просил. Кстати, у меня нет немецкого экземпляра «Начало в конце». Не затерялся ли он у Вас? В крайнем случае русский. Буду Вам очень благодарен, дорогой Н.Н., если пришлете, и во зло не употреблю. Часто жалею о том, что Вы уехали отсюда. Думаю, что здесь Вы могли бы много сделать. В английском театре полное безрежиссерье, но я все-таки думаю, что, если мне повезет, я Вас перетащу сюда. Горячо обнимаю Вас и милую Анну Александровну и жду от Вас весточки.

Ваш друг

М. Разумный
Автограф.

12

12–13 апреля 1936 г.

Милый друг Николай Николаевич!

Б.И. Очередина передал мне о том, что Вы написали ему, что

1) Я не возвращаю Вам пьесы, а посему Вы просите вернуть Вашу пьесу и «Конец в начале»

2) Что я воспользовался Вашим именем в своих предприятиях.

Отвечаю Вам заодно на это, а также на последнее Ваше письмо ко мне.

Вы писали мне, что посылаете мне пьесу «Конец в начале» с разрешения г. Каганского⁶⁶. Вы ошиблись, Н.Н. Я просил Вас вернуть мне пьесу, которую я Вам дал (в немецком оригинале: «Anfang am Endnote») и без всякого разрешения.

Теперь о «Бродячих комедиантах». Вы пишете о том, что Кострова возмущена тем, что я использовал нашу общую фирму, и Вы к ней присоединяетесь.

Если у Вас сохранился текст нашего договора с Костровой, то Вы можете легко установить срок его действия. Об этом я Вам теперь напоминаю.

Вы же мне об этом самом давно напомнили, когда шла речь о том, чтобы возобновить деятельность «Бродячих комедиантов» без Костровой.

Значит, дело идет о Вас.

Я не открыл театра «Бродячие комедианты», а только поставил два спектакля. Нас разделяет океан, значит, я, ясно, не мог этого сделать с Вами вместе. Кроме того, Вы в Париже поставили в свою пользу спектакль «Бродячие комедианты» в бытность мою в Париже, и я даже имел удовольствие принять в нем участие совершенно безвозмездно, о чем я нисколько не жалею. Значит, прецедент имеется. – Вы начали.

Вы еще глубоко неправы и в том, что Вы через Очередина посылаете мне упрек в том, что я использовал Ваше имя.

Я в заметках писал о том, что я играю репертуар «Бродячих комедиантов», организованных в Париже Евреиновым и Разумным. Разве это неправда? И разве не

было бы с моей стороны бестактно, если бы я не упомянул Вашего имени? Вот тогда Вы могли бы меня упрекнуть в том, что я узурпировал ваши права. Я Вам писал о том, что я хочу наладить здесь театр «Бродячие комедианты» и это моя конечная цель в случае, если это дело разовьется, перетащить и Вас сюда и сообща работать. К сожалению, из этого ничего не вышло и спектакли дали листок убытку 96 долларов. Так что и с материальной стороны Вы на этом деле ничего не потеряли.

Николай Николаевич! Мои искренние дружеские чувства я Вам неоднократно в течение многих лет доказывал фактами, не только на словах. И эту мою линию в отношении Вас я вел за все время нашего долголетнего знакомства. Ваше желание со мной поссориться Вы мне теперь доказали Вашим совершенно необъяснимым отношением ко мне. Это Ваша фраза: «Поссориться – это самое легкое, а потому этого нужно избегать», но я поднимаю Вашу перчатку и ссорюсь с Вами, и поверьте, что не на мне лежит вина за это.

С пожеланием всего лучшего

М. Разумный
Автограф.

А.А. Кашина-Евреинова:

Этим заканчивается предвоенный период нашей дружбы. Как заключение скажу: у Миши был огромный нюх на театральные дела, он был прекрасным актером при умном режиссере, но сам он не был ни режиссером, ни художественным руководителем в настоящем театральном деле: не было у него ни вкуса, ни культуры театральной, ни просто умения вести художественное дело. Оттого, вероятно, он так и льнул к Евреинову, обладавшему этими качествами.

Следующий и последний эпизод дружбы относится уже к послевоенному времени. Думаю, что это было весной 1948 года.

Звонок по телефону из «Клариджа», одного из наиболее дорогих отелей на Елисейских полях.

Отвечаю:

– Мосье Евреинова нет дома. У телефона его жена!

– Здравствуйте, дорогая. У телефона Разумный.

– Миша?!

– В Париже я проездом всего на два дня. Приходите обедать.

– Как это вы успели так разбогатеть, что останавливаетесь в «Кларидже»?

– Увы, я еще не разбогател, но собираюсь. Жду вас и все расскажу. Поговорим «взасос».

Действительно, эти два дня мы столько говорили, что можно было бы написать целую книгу. Правда, и время разлуки – с 1936 по 1948 – было очень знаменательным: война, оккупация, болезни мужа...

Вот приблизительный рассказ Миши об этом периоде:

Когда уже в 1936 году все мои театральные проекты разлетелись, как дым, я оказался совсем нищ и гол. Поступил на пуговичную фабрику, чтоб не умереть с голоду. Однако через несколько месяцев увидел, что неизбежно сойду с ума, крутя целый день какую-то дурацкую машину. Стал искать более выгодное занятие и нашел: по ночам развозить на кладбище бедных покойников из госпиталей. Прельстила меня плата – куда выше пуговичной фабрики. Проработал с год, скопил немного

долларов, но вполне убедился, что и на этом посту сумасшествие как конечный результат отнюдь неизбежно. В этом «ночном предприятии» столкнулся с двумя молодчиками вроде меня, которым терять на этом свете было уже нечего. Думали, гадали и решили ехать в Голливуд – искать счастья. Нашли выброшенный автомобиль, не слишком еще безнадежный. Починили его вскладчину и отправились в путь-дорогу. Спешить нам было ни к чему – никто и нигде нас не ждал. Ехали мы почти три недели (частые починки, спали под открытым небом, питались больше ворованными курицами и прочей снедью, добытой тем же способом).

Наконец, пересекли Америку, доползли и до Голливуда. Сразу же записались статистами в бюро фильмов. И надо же было случиться так, что на второй же месяц голливудского жития схватил я тяжкое воспаление легких и несколько месяцев пролежал в больнице. Вышел полупокойником, конечно, совсем без денег. В это время в Америке уже явно начали готовиться к войне, и в Голливуде кинулись ставить дешевенькие «патриотические» фильмы.

Лежу я как-то в своей берлоге-отельчике, считаю, на сколько дней у меня в кармане земной жизни (а потом уже неизбежное самоубийство). Вдруг слышу, кто-то спрашивает:

– Здесь ли Майкель Рэзумни?

– Тут! кричу в ответ. – Какого вам черта нужно?

– Вы говорите по-русски?

– Говорю, а что?

– Для фильма ищут актеров, говорящих по-русски. Изображать русских солдат.

– Самого черта изображу, лишь бы дали доллары!

– Приходите завтра утром в студию!

Как я допелся до этой студии, Богу одному известно: ноги трясутся, голова кружится, а знаю, что без этих возможных долларов – смерть. Задание фильма – русские солдаты героически отбиваются от немцев. Тут я так разъярился на злодейку-судьбу, с отчаяния кричал благим матом, ругался матерщиной, благо режиссер по-русски не понимал (ну, настоящий герой). Ведь голодный желудок и неоплаченный счет в отеле – верные вдохновители! Режиссер в восторге. На завтра меня повысили рангом: из статистов перевели на маленькие роли⁶⁷. А в Голливуде это уже достижение (в смысле долларов). Дальше все пошло лучше, но, конечно, разжиться на таких ролях нельзя, а разжиться необходимо: старость на носу. Давайте-ка, Николай Николаевич, соорудим «Кривое зеркало» на американский лад. Я подыщу капиталиста, а вы заготовьте две программы на американский вкус. Ведь вы Америку знаете!

Муж, пообещав подумать о предложении, скоро убежал по какому-то срочному делу, а я осталась с Мишей еще на несколько часов. Мы так много с ним переговорили, перевспоминали длинное прошлое, поделились радостями и горестями...

На мой «пронзительный» вопрос: а какой момент в Вашей жизни, Миша, вы считаете наиболее патетическим: – спросила я с присущим мне любопытством (бывшей психоаналитички)⁶⁸.

Он как-то сразу изменился в лице, постарел в одну секунду и каким-то «чужим» голосом ответил:

– Несмотря на все мои злоключения в Москве, в Сибири и в самой Америке, все же самое страшное в моей жизни случилось в Прибалтике. Как-то летом попал я туда

из Берлина на недельку с моим приехавшим из России сынишкой. Шли мы вдоль моря, играя мячом. И вдруг мне захотелось еще больше позабавиться, и я забросил мяч довольно далеко в море. Сын побежал за ним, и вдруг какая-то неожиданная волна захлестнула его, и он утонул на моих глазах!⁶⁹ – Лицо Миши почернело, и он страдальчески закрыл глаза рукой.

Я молчала. Слов не было, чтобы высказать то, что почувствовала. После длинной паузы наконец он сказал:

– Никогда и никому об этом не говорил. Только вам вдруг захотелось сказать. Но никогда меня больше об этом не спрашивайте!

– А как же это вам удалось выписать в Берлин Вашего сына? – наконец спросила я, прерывая долго молчание.

– Это Ольга Давыдовна выпросила... – тихо ответил он. – Никогда ничего плохого о ней не скажу, хотя была она самой неаппетитной бабой в моем донжуанском списке.

И он опять замолчал. Я поняла, что о Каменевой он мне ничего не расскажет, как меня это ни интересовало.

Весь второй день нашей недолгой встречи в Париже прошел под знаком подготовки возможного репертуара. И Разумный, и Еврейнов загорелись этим проектом, а я, зная и плохое здоровье мужа и учитывая их возраст, мало верила в осуществление этого проекта. Через день Миша уехал в Италию, где играл какую-то маленькую роль⁷⁰, и больше мы его не видали.

14 августа 1949 г.
[дата по штемпелю]
79376 Woodrow Wilson Dr.
Hollywood, Calif. USA

Дорогой Николай Николаевич, получил Вашу открытку, но письма, о котором Вы пишете, не получил. Вероятно, где-нибудь по дороге затерялось.

В New York'e я беседовал с несколькими продицентами* по поводу театра, о котором мы с Вами толковали, и вынес неважное впечатление. Все это публика, которой надо все показать черным по белому. Если это просто пьесы, так он ее читает, и ему либо нравится, либо нет. То, о чем мы говорили, т. е. тип «Кривого зеркала», в сущности, больше надо объяснять или рассказывать, ибо главное в постановке и в режиссуре, а не в тексте. А это до них не доходит. Воображения не хватает – жила тонка.

Я думаю, Николай Николаевич, если бы Вы на досуге, не очень затрудняясь, потому что как-никак это только наша спекуляция, набросали на бумаге полный план спектакля с приложением материалов, может быть, можно было бы попытаться еще раз продать им эту идею.

Я, вероятно, осенью буду в New York'e, и при наличии материалов, может быть, удастся это провести.

* от producers (англ., устар.) – «те, кто приносят результаты». Это могут быть и те, кто дают деньги, и те, кто управляют всеми делами.

Дела в Голливуде по-прежнему слабые – город наполовину мертвый. Хотя мне подвезло – по приезду сюда я уже работал в картине, а что дальше, неизвестно.

Пожалуйста, дорогой Н.Н. поддерживайте со мной переписку – Бог знает, может быть, из наших планов что-нибудь и выкроится.

Моя жена и я шлем сердечный привет Вам и супруге.

Ваш М. Разумный
Автограф.

14

9 октября 1949 г.
[дата по штемпелю]
Лос-Анджелес

Дорогой Николай Николаевич, получил оба: Ваше письмо и пакет – обращение к воображаемому продиценту.

Во время моего пребывания в New York'e я нажал на все педали, говорил, дискутировал с публикой, имеющей отношение к театру, и уехал из New York'a с разбитыми надеждами.

Практическое дело на Бродвее происходит приблизительно так: если у Вас есть пьеса, которую вы хотите поставить, Вы размножаете ее и отправляете к минимум двумстам продюсерским организациям и лицам. Это только начало «хождения по мукам». И вот это как раз то, чего мы с Вами не можем сделать. Нельзя же каждому из них начать объяснять, в чем дело, не давая им написанной пьесы. Причем в огромном своем большинстве вся эта публика – кретины, которые все равно ничего не поймут – слишком умно для них. Единственная моя надежда – найти одного денежного человека, а не группу, как это обычно водится в New York'e. И если у этого одного достаточно мозгов и денег, чтобы понять, в чем дело, тогда можно рассчитывать на успех. На будущей неделе я собираюсь в New York и попробую опять начать сначала. Вы же знаете, дорогой Н.Н., либо у человека много мозгов и мало денег, либо наоборот. И я знаю, как трудно найти денежного человека, который оказался бы настолько чутким, чтобы понять идею «Кривого зеркала». Я пишу Вам все это не для того, чтобы обескуражить Вас, я просто хочу, чтобы Вы знали обстановку. И если это не отнимет у Вас дорогого времени, которое можно использовать для чего-нибудь более реального, пожалуйста, продолжайте думать о нашем будущем театре. Потому что кто знает, чем черт не шутит. Может быть, все же удастся найти подходящую публику.

Пожалуйста, дорогой Николай Николаевич, держите меня в курсе всех Ваших идей, а я, как только удастся подвинуть вперед, дам Вам знать.

Мой и моей жены сердечный привет Вам и супруге. Обнимаю Вас.

Ваш М. Разумный
Автограф.

КОММЕНТАРИИ

Вступительная статья

- 1 *Золотницкий Д.И.* Зори театрального Октября. М.: Искусство, 1977. С. 181, 192–219.
- 2 *Уварова Е.Д.* Эстрадный театр: Миниатюры, обозрения, мюзик-холлы (1917–1945). М.: Искусство, 1983. С. 19–38.
- 3 *Н. <псевдоним не раскрыт>*. Никитский театр. «Поташ и Перламутр» // Эcran. 1921. № 1. 29–30 окт. С. 6.
- 4 *Золотницкий Д.И.* Зори театрального Октября. С. 216.
- 5 *Загорский М.* Открытое письмо Э. Бескину // Театральная Москва. 1922. № 42. 30 мая – 5 июня. С. 13.
- 6 «*Кривой Джимми*» – театр миниатюр. Организован в 1919 г. в Киеве; в сезоне 1922/1923 г. играл в Москве. В репертуар входили пьесы-миниатюры, эстрадные номера, песенки, шутки. Представление объединял своими выступлениями руководитель театра – конферансье А.Г. Алексеев. Вместе с помещением «Летучей мыши» (Б. Гнездиновский пер.) театр унаследовал часть труппы. В 1924 г. почти все актеры «Кривого Джимми» вошли в труппу вновь организованного Московского театра сатиры.
- 7 Подробности можно узнать из ходатайства Ф.Э. Дзержинского от 23 мая 1923 г., адресованного в президиум ВЦИК: «11 мая 1923 года комиссией НКВД по административным высылкам было заслушано дело за № 17 436 по обвинению гр. Разумного М.А. по ст. 73, 83, 130, 132 и 194 Уголовного кодекса РСФСР и гр. Евреинова А.А. по ст. 16, 130 и 136 Уг. кодекса. Гр. Разумный и гр. Евреинов были признаны виновными в совершении преступлений вышеуказанными статьями и высланы в административном порядке:

1) гр. Разумный на 3 года в один из сибирских концлагерей с содержанием под строгой изоляцией и 2) гр. Евреинов в гор. Томск на 2 года. В отношении же движимого и недвижимого имущества упомянутых граждан комиссия постановила просить Президиум ВЦИК о конфискации такового. Так как ст. 130 Уголовного кодекса РСФСР предпрещает конфискацию имущества, а также ввиду того, что все имущество, как отобранное у означенных граждан, так и опечатанное в квартирах по материалам дела, накоплено означенными гражданами исключительно во время периода их деятельности, когда они злостно нарушали заключенный ими договор с Моссоветом, не исполняя таковой и создав задолженность на сумму до 3 триллионов, в то время как из выручек клубов затрачивались огромные суммы на покупку художественных картин, беговых лошадей, бриллиантов, золотых и платиновых ценных вещей. Кроме того, при обыске на квартире матери Разумного была найдена иностранная валюта и золотые монеты приблизительно на ту сумму, которая фактически должна была быть внесена по договору Моссовету. Значительная часть накопленного богатства была составлена гр. Разумным благодаря практиковавшимся в клубе ростовщичеству и мошенничеству родственников гр. Разумного, устроенных им на службу в клубах.

Из обнаруженных у гр. Разумного сумм около триллиона рублей было приобретено им у своих компаньонов путем шантажирования их, что означенная сумма берется им якобы для передачи «кому-то в Моссовете» за получение договоров на клубы.

На основании всего вышеизложенного Президиум ГПУ просит вашего постановления о конфискации движимого и недвижимого имущества гр. М.А. Разумного и А.А. Евреинова, где бы таковое ни находилось» (Ф.Э. Дзержинский – председатель

ВЧК – ОГПУ. 1917–1926 / Сост. А.М. Плеханов, А.А. Плеханов. М.: Междунар. фонд «Демократия», 2007. С. 483–484).

Ходатайство было удовлетворено.

8 *Чаадаева Анастасия Петровна* (1890–1959) – актриса, жена М.А. Разумного. С 1918 по 1923 г. выступала в Театре Разумного (1918), Теревсате (1919–1922), «Кривом Джимми» (1922). С 1927 г. и до конца жизни в труппе Театра русской драмы (Рига).

9 «Мы можем ее [историю] привести в версии, рассказанной осенью 1923 г. пражским полпредом Юренывым (впоследствии советским послом в Риме <...>).

Разумный был театральным предприниматель, родом, кажется, из Минска. В начале нэпа он появился в Москве и занял чрезвычайно близкое положение к семье Каменевых. Ему за это было пожаловано право устроить кафешантан в зеркальном зале бывшего театра Зон. Однако дела шли неважно, и вскоре Разумный добился более выгодной привилегии: он открыл в Москве или несколько тех игорных домов, которые существовали под флагом “помощи голодающим”.

Все было благополучно, пока рабоче-крестьянская инспекция не вздумала проверить отчетность предприятия и его полезность для голодающих. Произведя ревизию, она увидела, что голодающие получают лишь самую ничтожную часть доходов, приносимых игорными домами. Допрос Разумного и представленные документы обнаружили утечку денег в сторону Московского Совдепа. Отправились “по течению”, в каменевский Совдеп, – но там вскоре добрались до таких высот, на которых голодные деньги терялись из виду. Перед этими высотами рабоче-крестьянская инспекция была вынуждена благоговейно остановиться. Но дело уже было начато, и смиренному Рабкрину ничего не оставалось, как передать его в ведение Чека, которая и установила поступление денег в “личное распоряжение” Каменева. Тут уже и компетенция Дзержинского оказалась не довольно сильна. Пришлось передать дело еще выше – не то в ЦК партии, не то в Политбюро.

Сей последний орган решил дело мудро: 1) Разумного сослать, 2) чете Каменевых сделать выговор (пункт 3-й о ребенке, родившемся у Каменевых, опускаем).

Все это происходило в 1922–1923 годах».

Далее в заметке пересказаны две версии. Согласно одной, Разумный был расстрелян по пути в Сибирь, на станции «Тайга», по другой – сослан и жив (Дни. Париж, 1925. № 820. 7 окт. С. 1). Заметка тут же была перепечатана в Риге ([Б. и.]. Таинственная история с Разумным // Сегодня. Рига. 1925. № 228. 10 окт. С. 5).

Можно предположить, что опущенный автором «пункт 3-й о ребенке, родившемся у Каменевых», связан с тем, что Сергей (по другой версии, Юрий) Каменев (1921–1938), возможно, был сыном М.А. Разумного.

Заметка в «Днях» не была подписана. Можно предположить авторство В.Ф. Ходасевича. В пользу такой атрибуции говорит прежде всего ссылка в заметке на беседу с Юренывым осенью 1923 г. Именно этой осенью В.Ф. Ходасевич вместе с семьей Максима Горького жили в Праге, ожидая итальянской визы. «Буревестник революции» поддерживал контакты с представителями советской власти. Так что встречи с пражским полпредом К.К. Юренывым (Кротовским; 1888–1938) были в порядке вещей. В 1925 г. Ходасевич работал штатным сотрудником редакции «Дней», где опубликовал множество статей и заметок, как подписанных разными псевдонимами (Ф. Маслов, Ф.М., Г.Р.), так и без подписи.

- 10 *Был в Китае, Индии, Египте, Суматре...* – В справочник «Весь Харбин на 1926 год» М.А. Разумный и А.П. Чаадаева включены как жители города (с. 395, 484). Для того чтобы в него попасть, они должны были приехать не позднее 1925 г. Русские в Харбине 1920–1930-х гг. представляли уникальную смесь советских граждан и эмигрантов. В него было достаточно легко въехать из Советской России и легко выехать куда угодно.
- 11 [Б. и.] Хроника // Руль. Берлин, 1926. № 1748. 2 сент. С. 4.
- 12 [Б. и.] Театр и музыка // Руль. Берлин, 1930. № 2946. 6 авг. С. 6.
- 13 *Офросимов Ю.* «1914» // Руль. Берлин, 1930. № 2976. 10 сент. С. 6.
- 14 [Б. и.] Немецко-еврейский театр // Возрождение. Париж, 1932. № 2469. 6 марта. С. 5.
- 15 См.: *Волконский С., кн.* «Бродячие комедианты» // Последние новости. Париж, 1934. № 4821. 5 июня. С. 5.
- 16 Новое русское слово. Нью-Йорк, 1935. № 8172. 14 июля. С. 3.
- 17 *Москвич <псевдоним не раскрыт>*. Дневник театрала // Новое русское слово. Нью-Йорк, 1935. № 8306. 27 окт. С. 3.
- 18 [Б. и.] «Бродячие комедианты» // Новое русское слово. Нью-Йорк, 1935 № 8328. 18 нояб. С. 3.
- 19 *Москвич.* Дневник театрала // Новое русское слово. Нью-Йорк, 1935. № 8390. 19 янв. С. 4.
- 20 [Б. и.] М.А. Разумный освобожден с Эллис Айленда под залог // Новое русское слово. Нью-Йорк, 1936. № 8544. 24 июня. С. 5.
- 21 *Spiegel I. I, Mikail Razumny.* A Talk With (and by) a voluble Actor From Russia and Points West // New York Times. 1944. 5 march. P. 148.
- 22 А.А. Кашина-Евреинова

В ответном письме от 27 декабря 1920 г. Евреинов писал: «Дорогой Всеволод Эмильевич, большое спасибо Вам за товарищеское доверие, с каким Вы предложили мне, через В.А. Брендера, стать во главе театра (№ 2) РСФСР. Предложение заманчивое, но все же вместе со словом признательности не могу не воскликнуть: “и ты, Брут!” Я так верил, что именно Вы спасете меня временно от режиссуры, помоги мне в получении ученого пайка, аванса под мой труд о зачатках древнерусской трагедии и т. п. Оказалось, что Вы не так серьезно верите в необходимость для меня закончить мой многолетний труд, если хотите оторвать от него для дела, для которого у меня сейчас нет ни охоты, ни здоровья и которое помимо прочего – в нелюбимой мною Москве, где не живет ни моя престарелая мать, ни мои сестры, брат и близкие друзья и товарищи. Очень буду рад проастролировать в Вашем симпатичном театре, о чем мы беседовали (правда – не в подробностях) с т. Брендером. Пришлите только загодя интересную и подходящую к моим способностям пьесу. Если подойдет “Самое главное”, буду признателен, если призовете меня и как автора, и как режиссера-консультанта или постановщика» (РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1547. Л. 12–13).

- 23 5 октября 1922 г. «Кривой Джимми» открыл сезон сборной программой. В афише М.А. Разумный значился председателем правления. Н.Н. Евреинов – главным режиссером, но в первой программе как постановщик он фигурирует только в одной миниатюре «В кулисах души». «Белой ночью» Н.Я. Агнивцева поставил И.А. Вольский, «Прелюды» А.Н. Скрябина – К.Я. Голейзовский, свой скетч «Сплошной скандал» поставил А.Г. Алексеев. На монодраму Евреинова откликнулся рецензент «Зрелищ»: «Евреинов – загадочный западник. Почти ученый. Почти философ. Только загадочность эта вызывает улыбку. И даже более – досаду. Когда видишь одну из причудливых масок Евреинова,

тщетно ломаешь голову – а что под маской? А там – ничего... И когда угасают последние вспышки бенгальского огня (а что такое творчество Евреинова, как не бенгальский огонь?), остается досадная горстка пепла. Разочарование» (Алекс. «Кривой Джимми»: Открытие // Зрелища. 1922. № 7. С. 23). Но уже по поводу следующей программы тон рецензента заметно смягчился: «...“Школа этуалей” уже давно имеет патент на успех. Правда, переделка вызывает улыбку – слишком уж связь ее с современностью шита белыми нитками. Но пьеса вся целиком от “Кривого зеркала”, а помнить всегда обо всем хорошем, при современной свистопляске безграмотности и безвкусица, никогда не мешает, всегда полезно. Евреиновские mots после водовозного остроумия какой-нибудь “М-те Нэп” – это “бальзам” для слуха. Джиммисты всегда как-то развинчены и распущены. Исполнение их какое-то растрепанное, несмотря на талантливость. И “Школа этуалей” – не исключение. Впечатление такое, как будто бы с двух репетиций работали. Но в целом – хорошо» (Ал. «Кривой Джимми» // Зрелища. 1922. № 9. С. 13). Не исключено, что автором рецензий на программы «Кривого Джимми» был заведующий художественной частью этого же театра и конференсье А.Г. Алексеев.

- 24 Каменева (урожд. Бронштейн, наст. фам. Розенфельд) Ольга Давидовна (Давыдовна) (1883–1941) – деятель русского революционного движения, заведующая ТЕО Наркомпроса с сентября 1918 по сентябрь 1919 г., позже – заведующая Художественно-просветительским подотделом МОНО. В конце 1920-х гг. председатель Всесоюзного общества культурной связи с заграницей (ВОКС). Сестра Л.Д. Троцкого и первая жена Л.Б. Каменева. Расстреляна по обвинению в связи с троцкистами.
- 25 Осенью 1922 г. Евреинов из Петрограда отправляется в Германию и Францию. По иронии судьбы он добровольно оказался на борту того самого «философского парохода» «Прейссен», на который Н.О. Лосский, А.П. Карсавин, И.И. Лапшин и другие входили под конвоем ЧК. Для одних «Прейссен» значил пожизненное изгнание, для Евреинова – творческую командировку. Он ехал по приглашению «знаменитого Жака Копо... в парижский театр “Veux Colombier” для ряда постановок в духе “Старинного театра”» (Хроника // Театр и жизнь. Берлин. 1922. № 12–13. Июль–август. С. 24). «Постановки в духе “Старинного театра”» не были осуществлены. Состоялась премьера «Веселой смерти» в театре Копо. Существенной для Евреинова была необходимость осмотреться, прозондировать почву, оценить перспективы обустройства. Именно тогда, в конце 1922 г., начались переговоры с Шарлем Дюленом о постановке «Самого Главного». Именно тогда завязались отношения, которые привели к появлению «Самого Главного» в театре Пиранделло. Уже в середине января 1923 г. Евреинов вернулся в Петроград, обнадеженный открывающимися возможностями.
- 26 Премьера «Самого главного» под названием «The Chief Thing» в нью-йоркском театре Гилд состоялась 21 марта 1926 г. Постановка Ф. Моллера и Н.Н. Евреинова, художник С.Ю. Судейкин.
- 27 Премьера «Корабля праведных» в Еврейском художественном театре (Нью-Йорк) состоялась 16 сентября 1926 г. Постановка Якова Бен-Ами при участии Н.Н. Евреинова. Пер. М.Г. Элькина.

- 28 Разумный имел в виду заметку «Н.Н. Евреинов в Америке» в берлинской газете «Руль» (1926. № 1714. 25 июля. С. 4).
- 29 Н.Н. Евреинов приехал в США в последних числах января 1926 г. и оставался там до начала 1927 г.

- 30 ...*Чацкий и Хлестаков* <...>, а также большой опыт в исполнении еврейских ролей. «Самое главное» у меня тоже сыграно. – Установить, когда и где М.А. Разумный играл Чацкого и Хлестакова, «еврейские роли», а также участвовал в «Самом Главном», не удалось. Возможно, некоторые из них были сыграны в Харбине (1925–1926), где кипела разнообразная театральная жизнь. Давали спектакли драматические, оперные и опереточные труппы, работали частные антрепризы.
- А.А. Кашина-Евреинова
- 31 ...*бульвара дю Тампль! (Бедный еврейский квартал Парижа)*. – Еврейский квартал на улице Розье назывался Маре и примыкал к бульвару дю Тампль, некогда средоточию бульварных театров.
- 32 *Рощина-Инсарова (Пашенная) Екатерина Николаевна* (1883–1970) – актриса. Дочь актера Н.П. Рощина-Инсарова, сестра актрисы В.Н. Пашенной. Впервые вышла на сцену в 1897 г. Играла в театрах Киева (Театр Синельникова), Астрахани, Пензы, Москвы (Театр Корша). С 1905 по 1909 г. – в Театре Литературно-художественного общества (СПб.), с 1909 по 1911 г. – в Театре Незлобина, откуда перешла в Малый театр. С 1913 г. – в Александринском театре. В 1919 г. эмигрировала. Руководила Камерным театром в Риге (1924–1925). С 1925 г. – в Париже. Участвовала в благотворительных концертах и вечерах, в том числе Тургеневского артистического общества, Союза деятелей русского искусства и др. Выступала в спектаклях «Бродячих комедиантов» (1934–1935). Занимала ведущее положение в парижском Русском драматическом театре (1936–1938), Театре русской драмы (1943). Выступала до 1949 г. С 1957 г. – в доме для престарелых.
- 33 *Кострова Варвара Андреевна* (1892–1985) – драматическая артистка. В 1920-е гастролировала в Берлине, Вене, Праге. В 1929 г. приехала в Париж. Играла в спектаклях Русского интимного театра Д.Н. Кировой (1930), Русского зарубежного камерного театра (1931, 1932), театра «Бродячие комедианты» (1934) и др. В 1951 г. была выслана французскими властями из Франции за просоветскую деятельность. Жила в Берлине. Заведовала несколькими предприятиями легкой промышленности: мастерской абажуров, ателье модной одежды, пошивочной мастерской для детей и др. В 1953 г. приехала в СССР. Жила в Дербенте, потом в поселке Раменское (под Москвой). Вела драматический кружок в Доме пионеров.
- 34 *Мюржит* – псевдоним Поповой (Лохвицкой) Варвары Александровны (1866–?), автора пьес и театральных миниатюр. Сотрудничала в «Новом времени» (1909–1916), «Лукоморье» (1915–1917), «Вечерних огнях» (1918), «Будильнике», «Илл. прилож. к “Новому времени”», «Голосе земли», «Вечернем времени» и др. Сестра писательницы Надежды Тэффи (урожд. Лохвицкая, по мужу Бучинская; 1872–1952) и поэтессы Мирры Лохвицкой (в замуж. Жибер; 1869–1905).
- 35 *Давыдова Мария Самойловна* (1889–1987) – оперная певица (меццо-сопрано). Дебютировала в 1912 г. на сцене Народного дома (Петербург). В 1913–1914 гг. выступала в оперных спектаклях «Русских сезонов» С.П. Дягилева в Париже. В 1925 г. исполнила партию Кармен в Большом театре. Уехала из России в 1926 г. Гастролировала с русскими труппами в Барселоне, Берлине, Буэнос-Айресе. В послевоенные годы выступала также в качестве режиссера. Преподавала в Париже.
- 36 *Поземковский (Подземковский) Георгий Михайлович* (1890–1958) – артист оперы (лирич. тенор), оперетты и концертный певец. С 1916 по 1919 г. выступал в петроградском Мариинском театре, а также в оперетте (петроградский театр «Пассаж»). С 1920 и до конца

1930-х гг. солист «Русской оперы» в Париже. Гастролировал в Милане («Ла Скала»), Ницце (1921 и 1930-е гг.), Монте-Карло (1925), Барселоне (1924–1925, 1927 и 1929), Берлине и Лейпциге (1928), Лондоне («Лисеум»).

37 *Поставили «Эволюцию драмы» Гейера.* – Пародия «Эволюция драмы» Б.Ф. Гейера, поставленная Н.Н. Евреиновым в «Кривом зеркале» (январь 1910), представляла четыре сценки на один сюжет – как муж поступает при измене жены – в стиле Гоголя, Островского, Чехова, Андреева.

38 *...Кострова не захотела снимать на дальнейший сезон...* – Мемуары В.А. Костровой сохранили иной взгляд на ситуацию: «В театре участвовали самые лучшие артисты. Пел когда-то прекрасный тенор Поземковский (увы! к этому времени почти безголосый), выступала Рощина-Инсарова в довольно низкопробной импровизации. Разумный и я играли в забавной пьесе “То, чего не было” и в гротеске “Собачья ерунда”. Первая программа имела большой успех, но вторая оказалась действительно “собачьей ерундой”. Писательский и режиссерский талант Евреинова за годы эмиграции потускнел, новые написанные им скетчи были тяжеловесны, скучны, устарели. Сборы упали. Импресарио отказался авансировать, театр закрылся» (*Кострова В.* Лица сквозь годы: События. Встречи. Думы. СПб.: Росток, 2006. С. 90).

39 *...русский автор пьесы...* – Автор пародийной пьесы «Гастроль Рычалова» (1910) был князь Михаил Николаевич Волконский (псевд. Анчар Манценилов; 1860–1917), автор исторических романов и пародий, прославившийся пародийной оперой «Вампука, принцесса Африканская» (1909). Едкое чувство юмора не помешало ему стать одним из руководителей Союза русского народа.

3

40 *Тантьемы* – отчисления, выплачиваемые драматургу при постановке на сцене его драматических произведений. Во Франции такая система вознаграждения в театральном деле существовала с 1791 г.

А.А. Кашина-Евреинова

41 *Лимитроф* (от лат. *limitrophus* – пограничный) – по окончании Первой мировой войны термин использовался для обозначения государств, образовавшихся из окраин бывшей царской России, главным образом западных губерний (Эстония, Латвия, Литва, отчасти Польша и Финляндия).

3

42 *Бялик Хаим Нахман* (1873–1934) – еврейский поэт и прозаик, классик современной поэзии на иврите и автор поэзии на идише. Сочиненная после кишиневского погрома 1903 г. поэма «Сказание о погроме» («В городе резни») сделала его одним из наиболее известных еврейских поэтов своего времени. Участвовал в Сионистских конгрессах 1907 и 1913 гг. В 1934 г. поехал на лечение в Вену, но после неудачной операции скончался 4 июля 1934 г. В еврейской диаспоре был объявлен продолжительный траур.

43 Уже 16 июля в рижской газете «Сегодня» появилось сообщение, датированное 14 июля: «В Каунасе с большим успехом проходят спектакли парижского еврейского театра “Кундес”, во главе которого стоят М. Разумный и В. Хенкин. Изящные постановки собирают много публики, а В. Хенкин в своем старом и новом репертуаре пользуется особенно большим успехом» ([Б. и.]. Успех еврейского театра «Кундес» // *Сегодня*. Рига. 1934. № 194. 16 июля. С. 6).

- 44 *С дрожью вспоминаю Париж.* – Возможно, М.А. Разумный имеет в виду свои «еврейские эксперименты». См. коммент. 46.

- 45 *Греанин (Греани) Лев Григорьевич (?–1948)* – администратор «Пражской группы», позже импресарио. Жил во Франции, продюсировал гастролы знаменитых певцов, балетных трупп. В 1947 г. переехал в Палестину.
- 46 *...брошу свои еврейские эксперименты...* – В марте 1932 г. Разумный анонсировал «гастроли немецко-еврейского театра» в Берлине, о которых неизвестно даже, состоялись ли они. Затем уже в Париже 23 декабря 1933 г. он открыл Еврейский театр-ревью «Дер Кундес» («Озорник»). В программе скетчи: «Конференция по разоружению», «Живой покойник», «Нудник», хасидские песни, пляски, инсценировки, шаржи и т. п. Спектакли шли, судя по всему, ни шатко, ни валко, и Разумный срочно объявил гастролы в своем ревью эстрадной звезды русско-еврейского зарубежья Виктора Хенкина. Тогда дела пошли на лад. Газеты уже сообщали о полных сборах. Но Хенкин отправился на гастроли в США, а без него вторая программа, показанная 17 января 1934 г., успеха не имела. Одновременно с концом испускающего дух «Дер Кундеса» появились многообещающие сообщения о создании нового еврейского театра «Паризер Азазель», который открылся 28 января 1934 г. (директор Жак Бок) с аналогичной ориентацией на ревью. Разумный примкнул к конкурентам в качестве актера и режиссера. Но эта антреприза оказалась еще менее долговечной. Летом 1934 г. Разумному удалось ненадолго реанимировать «Дер Кундес» для гастролей в Прибалтике. См. коммент. 43.

А.А. Кашина-Евреинова

- 47 Вероятно, положение М.А. Разумного было плачевно, и Евреинов оказал ему поддержку. «Последние новости» от 25 декабря 1934 г. сообщали о том, что в этот день будут даны «два представления в честь Мих. Разумного во время его краткосрочного пребывания в Париже». В программе «Бродячих комедиантов» – «Муж, жена и любовник», «Гастроль Рычалова» и «Школа этуалей».
- 48 *...ранней весной 1936 года Мише удалось пристроиться к поездке Пражской группы Художественного театра в Нью-Йорк.* – В тексте Кашиной-Евреиновой ошибка. Пражская группа отправилась на американские гастроли 6 февраля 1935 г.
- 49 *Леонидов (Берман) Леонид Давидович (1885–1983)* – театральный деятель, импресарио, юрист. Окончил юридический факультет Петербургского университета. В студенческие годы выступал на сцене Нового драматического театра в Петербурге. Организатор гастролей Московского Художественного театра (МХТ) по городам России. В начале 1920-х гг. обосновался в Париже. Организатор гастролей в США МХТ (1922, 1923–1924), Музыкального театра Вл.И. Немировича-Данченко (1925). С 1927 г. устраивал гастроли Ф.И. Шаляпина в Берлине, труппы Анны Павловой в Бельгии, Германии, Югославии и других странах, театра «Габима» в Европе и многих других. В 1935 г. был директором Пражской группы. Участвовал в организации ее выступлений в Париже и гастролей в Америке.
- 50 *Очередин Борис Иннокентьевич (? – после 1942)* – поэт, прозаик, артист-любитель. В эмиграции во Франции. Член парижского Союза молодых писателей и поэтов с 1927 г. В 1934 г. сотрудничал с Кружком русских артистов-певцов, участвовал в оформлении оперы П.И. Чайковского «Иоланта». Играл в труппе «Бродячие комедианты», а также выполнял функции помощника режиссера и декоратора.

- 51 *Зелицкий Владимир Леонардович* (?–1956) – полковник, артист, режиссер. Участник Первой мировой и Гражданской войн. Награжден Георгиевским оружием. В эмиграции жил в Берлине, затем в Париже. Участвовал в литературно-художественных вечерах Пражской группы (1926–1935) и Тургеневского артистического общества (1931). Член правления Пражской группы МХТ (1927). Выступал в Театре драмы и комедии О.В. Барановской (1930), Русском зарубежном камерном театре (1930–1932) и др. Переехал в США. В Нью-Йорке руководил Театром русской драмы, с 1955 г. – Русским драматическим театром. Часто работал в театре после тяжелого физического труда на фабрике.
- 52 *Хмара Григорий Михайлович* (1882–1970) – актер, театральный деятель. С 1910 г. – в МХТ на эпизодических ролях. С созданием Первой студии стал одним из заметных ее участников. Покинул Россию в 1923 г. Сделал карьеру в немом кино. С появлением звукового кино вернулся в театр. Играл и ставил в русских труппах Риги, Парижа и др. Был женат на актрисе Асте Нильсен.
- 53 *Оксанский Александр Алексеевич* – оперный певец (бас), артист. С 1921 г. в эмиграции в Югославии. Солист Русской частной оперы М.Н. Кузнецовой-Массне (1929–1935); пел также в Русской опере князя А.А. Церетели. В 1930–1935 гг. пел в гастрольных спектаклях с Ф.И. Шаляпиным, участвовал в «Русских сезонах» в театре Шатле в Париже в составе Русской оперы под управлением М.Э. Кашука, в спектаклях театра «Бродячие комедианты».

8

- 54 *...не удалось с Вами повидаться перед отъездом.* – 6 февраля 1935 г. М.А. Разумный в составе Пражской группы, возглавляемой М.А. Чеховым, отплыл в США на гастроли.
- 55 Примечательно, что в письмах из Америки 1935 года нет ни слова об успехе или неуспехе гастролей Пражской группы.
- 56 *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. осталась в США. Много снималась в кино. После начала эры звукового кино играла только русских или иностранок, а вскоре завершила кинокарьеру, сосредоточившись на театре. Выступала на Бродвее. В 1947 г. оставила сцену.
- 57 *Сусанин (Симков) Николай И.* (1889–1975) – актер, сценарист. В 1917 г. был принят в Театр бывш. Незлобина на амплу фата-любовника. С 1925 г. снимался в Голливуде. В 1929 г. стал мужем и сценическим партнером О.В. Баклановой.
- 58 *Далматов Михаил Д.* (1884–1964) – артист музыкальной драмы и кино. Выступал в Москве, Петрограде, Харькове, Одессе. За границу выехал с труппой «Летучей мыши». Жил в Париже. Затем переехал в США. Выступал на Бродвее, с 1953 г. снимался в Голливуде.

9

- 59 *...появилась в «Vorwärts'e» обо мне огромная статья...* – «Vorwärts» («Forwärts», «Форвертс») – американская газета социалистической ориентации, выходившая на идише. Основана в 1897 г. Статью о Разумном в газете выявить не удалось. Издание отсутствует в отечественных газетохранилищах.
- 60 *Павлов Поликарп Арсеньевич* (1885–1974) – актер, театральный деятель. В МХТ с 1908 г. После смерти А.Р. Артема к нему перешли чеховские роли. Входил в «Качаловскую группу». В 1922 г. принял решение не возвращаться в Россию. Вместе с женой В.М. Греч стоял во главе Пражской группы после того, как ее покинула М.Н. Германова, а также других русских зарубежных трупп.

- 61 *Греч (Кокинаки) Вера Мильтиадовна* (1893–1974) – актриса, театральная деятель. В МХТ с 1916 г. Была в составе «Качаловской группы». Осталась за границей в 1922 г. и вошла в Пражскую группу. Вместе со своим мужем П.А. Павловым возглавляла несколько русских зарубежных трупп. Как и Павлов, умерла в Париже в доме престарелых.
- 62 Для М.А. Чехова, в России признанного «нежным и странным гением» (П.А. Марков), американские гастроли Пражской группы стали прощанием и с русским театром, и с собственной карьерой театрального актера. Осенью 1935 г. он подписывает контракт с Беатрис Стрейт и ее родителями, английскими магнатами Элмхерстами, на организацию театральной студии в Дартингтон-холле (Англия). Отныне он посвящает себя по преимуществу педагогике, а также снимается в нескольких голливудских фильмах.

10

- 63 Имеется в виду еврейновская постановка оперы Н.А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане» (премьера – 16 июня 1935 г.) в Пражском национальном театре. Чуть позже Евреинов поставил там же «Горе от ума» (премьера – 28 ноября 1935 г.).

11

- 64 Первая программа была показана в начале ноября 1935 г. и состояла из «Свадьбы» М.М. Зощенко, «Небоскреба», «Мужа, жены и любовника» Н.Н. Евреинова и М.А. Разумного. Вторая программа была показана 1 декабря 1935 г. В ней номера прежней программы – «Небоскреб», «маловероятное происшествие» и «Муж, жена и любовник», «импровизация на избитую тему» – были дополнены «гротеском» А.Т. Аверченко и М.А. Разумного «Хаим Клотц». А главным номером анонсировалось: «В первый раз в Нью-Йорке пародия на оперу “Гастроль Рычалова”». Конферансье Б.А. Алекин. В составе труппы: Л. Кедрова, В.Н. Валентинова, Б.А. Алекин, В.Л. Зелицкий, Д. Кривоно, М.А. Разумный и Г.М. Хмара. См.: Новое русское слово. Нью-Йорк, 1935. № 8339. 29 нояб. С. 3.
- 65 *Балиев (Баян) Никита Федорович* (1876–1936) – актер, режиссер. С 1906 по 1912 г. актер и пайщик Московского Художественного театра. С 1908 г. – директор и художественный руководитель театра-кабаре «Летучая мышь», выросшего из традиционных мхатовских «капустников». С 1920 г. в эмиграции. В Париже возродил «Летучую мышь». Гастролировал по Европе и США. Заработав в США состояние, частично потерял его в биржевом кризисе (1929), частично проиграл в карты. «Летучая мышь» перестала существовать в начале 1930-х гг.

12

- 66 *Каганский Захар Леонтьевич* (1884 – после 1944) – издатель. Издавал в Москве журнал «Россия» (1925), где публиковался роман М.А. Булгакова «Белая гвардия». В «Театральном романе» М.А. Булгакова был выведен под именем Макар Рвацкий. В 1930 г. организовал в Берлине издательство «Книга и Сцена». Выпустил на русском языке около пятнадцати книг советских авторов, в том числе И. Ильфа и Е. Петрова, В.П. Катаева, Л.М. Леонова, Ю.К. Олеси, А.Н. Толстого. В издательстве «Стрела», принадлежавшем Каганскому в 1930–1932 гг., были изданы книги советских невозвращенцев: Г.С. Агабекова, С.В. Дмитриевского, М.Я. Ларсонса (Лазерсона). С 1944 по 1949 г. в Касабланке действовало издательство «Z. Kaganski», выпускавшее книги на французском языке.
- 67 Первой ролью Разумного в Голливуде стал русский офицер в фильме «Товарищ Икс» режиссера Кинга Видора с Кларком Гейблом, где также снимался и Владимир Соколов, бывший актер Камерного театра. Премьера – 13 декабря 1940 г.

- 68 ...с присущим мне любопытством (бывшей психоаналитички). – Еще в России Евреинова-Кашина увлекалась концепциями З. Фрейда и даже выпустила книгу «Подполье гения: (Сексуальные источники творчества Достоевского)» (Пг.: Третья стража, 1923).
- 69 Установить дату смерти сына М.А. Разумного и А.П. Чаадаевой не удалось. Можно предположить, что несчастье случилось летом 1927 г. и стало причиной развода. В конце августа 1927 г. в рижской газете «Сегодня» появилось сообщение о том, что Чаадаева принята в труппу Театра русской драмы.
- 70 Возможно, имеются в виду съемки фильма «Целующийся бандит» (1948) режиссера Ласло Бенедек с Фрэнком Синатрой в главной роли или посвященного Чайковскому биографического фильма «Песня моего сердца» Бенжамин Глейзера.

«ЧТО ВЫ ДУМАЕТЕ О ШЕЙЛОКЕ?»

Переписка правления театра «Габима»
с Алексеем Диким и Михаилом Чеховым (1927–1934)

Публикация, вступительная статья и комментарии

О. Левитан и Я. Кор

Переписка А.Д. Дикого с правлением театра «Габима» связана с подготовкой приезда режиссера в Тель-Авив в конце 1920-х гг. и работой в «Габиме» в качестве приглашенного постановщика. Переписка представляет собой документацию переговоров Дикого с правлением театра, и она предшествовала двум его тель-авивским постановкам: «Клад» Шолом-Алейхема (1928) и «Кудри Авессалома» Кальдерона (1929). Письма М.А. Чехова к правлению «Габимы» относятся к началу 1930-х гг., они написаны после «Двенадцатой ночи» Шекспира, спектакля, поставленного Чеховым на сцене «Габимы» в 1930 г. Эти письма свидетельствуют об особых отношениях, завязавшихся между Чеховым и актерами «Габимы» во время работы над шекспировской комедией, репетиции и премьеры которой состоялись в Берлине во время второго тура европейских гастролей «Габимы» (1929–1931).

Обнаружение переписки Дикого и писем Чехова связано с историей, известной со слов покойного директора Израильского центра документации сценических искусств Шимона Лев-Ари¹. В соответствии с этой историей, некоторое количество лет тому назад – точная дата никем не записана – Лев-Ари по дороге из дома к месту своей работы обнаружил у ближайшей городской помойки два грузовика с картонными коробками. Интуиция архивиста заставила его остановиться и спросить, что в них. Рабочие, сопровождавшие грузовики, ответили: «“Габима” избавляется от ненужного хлама – везем на помойку». Остановив акцию «освобождения от хлама» и отправив груз по адресу созданного им Центра документации сценических искусств, Лев-Ари спас, среди прочего, административный архив «Габимы», включавший многолетнюю переписку с артистами, писателями и деятелями культуры разных стран. Архив этот огромен. Часть его была каталогизирована самим Лев-Ари, часть – его преемницей, историком театра Шели Зер-Цион. Среди документов, обнаруженных Зер-Цион, находились письма М.А. Чехова, однако незнание русского языка помешало ей оценить и проанализировать их содержание. Основной массив административного архива «Габимы» каталогизируется в настоящее время. В результате этой работы обнаружена была переписка Дикого с правлением «Габимы»².

В творческой биографии обоих режиссеров постановки в «Габиме» оказались значимыми эпизодами. Спектакли, поставленные на сцене еврейского театра и показанные в первой половине 1930-х гг. на главных театральных площадках Европы, знакомили европейского зрителя с языком русского театра, его острым психологизмом, фантастическим реализмом и гротеском. Ситуацию эту, выросшую из диалогов еврейской культуры с русской и русской культуры

с европейской, трудно представить и описать вне обращения к контексту возникновения и рецепции «Габимы» как межкультурного художественного феномена.

* * *

«Габима» – первый профессиональный театр на древнееврейском языке – создан был в 1917 г. в Москве на волне ликования по поводу отмены «ограничительных законов» Александра III и предоставления еврейскому населению России всей полноты гражданских прав и свобод. Там же, в Москве, прошли первые восемь лет существования «Габимы», и ее кровная связь с русским театром очевидна: при непосредственном участии и покровительстве К.С. Станиславского небольшая группа энтузиастов театра на иврите получила неофициальный статус театра-студии МХТ, а Е.Б. Вахтангов стал первым художественным руководителем этой студии; на сцене «Габимы» поставлен был один из его великих спектаклей – «Гадибук» С. Ан-ского (1922). Московский период «Габимы» опирался на русскую режиссерскую школу, выросшую вместе со студийным движением Художественного театра. Режиссером-постановщиком «Вечного жид» Д. Пинского был В.А. Мчедлов (1920; 1923). Б.И. Вершилов поставил «Голема» Г. Лейвика (1925), Б.И. Сушкевич – «Сон Иакова» Р. Бер-Гофмана (1925). Вместе с тем сложные отношения «Габимы» с большевистскими властными структурами, включая печально известное ЦБ Евсекций ВКП(б), привели к тому, что в январе 1926 г. театр покинул советскую Россию, отправившись на гастроли, превратившись в эмиграцию³.

Театр на иврите в Москве был попыткой разговора с будущим. Иврита не знали не только московские режиссеры «Габимы», но и большая часть актеров. И те и другие понимали, что создают нечто небывалое и в художественном, и в общекультурном смысле. Древний язык, возрождаемый театральным действием, стал своего рода «футуристическим полем», благоприятным для диалога культур.

Оставив Москву в январе 1926 г., избрав почти на четыре года судьбу странствующей труппы, «Габима» в течение длительного времени указывала на афишах и театральных билетах: «Московский художественный театр на иврите “Габима”», подчеркивая свою принадлежность к московскому театральному миру и Художественному театру.

* * *

Оказавшись в Европе, «Габима» не спешила в Палестину. С января 1926 по март 1928 г. театр гастролировал по европейским, а затем американским городам и весям. Гастрольная карта «Габимы» включала десятки названий: Варшава, Лодзь, Рига, Вильнюс, Вена, Париж, Амстердам, Копенгаген, Стокгольм, Лондон. В Германии спектакли «Габимы» показаны были чуть ли не в каждом значимом немецком городе: Берлине, Гамбурге, Франкфурте, Бонне, Майнце, Висбадене, Кельне, Дюссельдорфе, Мюнхене, Аугсбурге, Штутгарте, Лейпциге и др.⁴ Германия, в сущности, стала главным местом пребывания театра, а интеллектуальная элита берлинской еврейской общины, включая Мартина Бубера и Арнольда Цвейга, – группой поддержки «Габимы»⁵.

Успех «Габимы» на европейской сцене сопоставим был разве что с европейским успехом Московского Художественного театра в начале XX века. Среди поклонников

«Габимы» оказались представители художественной элиты – Макс Рейнхардт, Гордон Крэг и Андре Антуан. Последний, переключившийся к тому времени на театральную критику, писал, что мистериальные спектакли «Габимы» позволяют понять и язык современного русского театра, и новую еврейскую драму⁶. Русско-еврейская культурная идентификация стала выигрышным билетом театра, чью зрительскую аудиторию составляли и еврейские общины Европы, и русская эмиграция, и любители театрального искусства⁷. Европа приняла «Габиму» как театр двойного чуда, где русская театральная школа говорила на древнееврейском языке, воспринимаемом многими как праязык христианской цивилизации.

* * *

С 1925 по 1928 г. в репертуаре театра было пять спектаклей, поставленных в Москве режиссерами мхатовского и вахтанговского круга. По разным причинам ни один из постановщиков не занял место Вахтангова и не стал художественным руководителем «Габимы». Гастроли в Европе только обострили проблему режиссуры, о которой в труппе начали говорить сразу после смерти Вахтангова. Обсуждался вопрос собственной режиссуры и кандидатур новых режиссеров, которых можно было бы пригласить на постановку⁸. Судя по воспоминаниям М. Галеви, режиссеры, приглашенные на постановку в «Габиму» в 1925 г., Вершилов и Сушкевич, не были первыми, к кому обратился театр. Еще в дни траура Давид Варди и Моше Галеви отправились к Вс.Э. Мейерхольду. Выразив сочувствие, Мейерхольд ничего конкретного театру не предложил. Вскоре после этого руководитель труппы Наум Цемах вновь обратился к Мейерхольду, предложив ему постановку пьесы К.Ф. Геббеля «Ирод и Мирьям». Мейерхольд ответил «почти грубым отказом», заявив: «Чем может заинтересовать меня семейная трагедия какого-то тирана? Чем она может быть интересна вашему театру? Принесите мне пьесу о погроме, о том, что такое погром. Трагедия – в самой судьбе вашего народа»⁹. Театр, однако, от этой пьесы не отказался, и вместо Мейерхольда над этим материалом стал работать Г.А. Рошаль, его ученик по Вольной мастерской и Государственным высшим режиссерским мастерским, впоследствии известный кинорежиссер. Его подход не понравился актерам «Габимы», и Цемах снова обратился к Художественному театру, пригласив А.М. Леонидова. Спектакль так и не сложился, но усилил разногласия внутри театра. Возникла группа оппозиции Цемаху, в состав которой вошли те же Гнесин, Варди и Галеви. Все трое вскоре покинули Москву и ставили спектакли вне «Габимы». Этот первый раскол на несколько лет остановил внутритеатральный процесс формирования собственной режиссуры.

Гнесин, покинув «Габиму», в 1923 г. приехал в Берлин, где вместе с актрисой Мирьям Бернштейн-Коэн¹⁰ создал Театр Израиля (1924), на сцене которого поставил несколько спектаклей в стилистике «Гадибука».

Варди уехал в США, где на сцене Neighborhood Playhouse, одного из лучших театров Нью-Йорка, с огромным успехом поставил «Гадибука» на английском языке (1925). Его спектакль был адаптацией вахтанговской режиссерской версии к американской сцене. Десятки рецензий на этот спектакль, опубликованных в американской прессе, с восторгом говорили о достижениях русской режиссерской школы¹¹. Необычайный успех «американского» спектакля описан А.А. Гвоздевым в заметке



«Корона Давида». Сцена из спектакля. Сценография М. Шеми (Шмидта)

«Русский театр за границей», где он относит работу Варди к достижениям русской режиссуры. Гвоздев не только сообщает, что из всех «русских» спектаклей, показанных в Америке в 1925 г., «рекорд побил “Гадибук” Ан-ского», но и цитирует рецензию из американской прессы: «Как образец творческой работы режиссера “Гадибук” не может равняться с постановками нашего театра за несколько сезонов»¹².

Галеви оставил «Габиму» в 1924 г., после того как Цемах приостановил его работу над постановкой библейской драмы Н.А. Крашенникова «Плач Рахили»¹³. Оскорбленный Галеви отправился в Тель-Авив и в 1925 г. создал театр «Охель», который впоследствии на протяжении многих лет соперничал с «Габимой». Галеви считал себя учеником Вахтангова, указывал на это в своих воспоминаниях. Одним из главных репертуарных направлений его театра была библейская тематика, он сохранил ей верность и в 1930-х гг., когда «Габима» обратилась к переводному западноевропейскому репертуару. Спектакли Галеви, следуя вахтанговской традиции, отличались сгущенным психологизмом, экспрессионистской стилистикой.

В гастрольный период Цемах пытался предложить модель международного передвижного театра на иврите. Ее составляющими были стационар в Иерусалиме, учебный центр в Москве и регулярные гастроли в Европе и Америке. В этой модели вопрос о режиссуре оставался открытым и даже не имел первостепенного значения. Цемах описывал «Габиму» как универсальный художественный организм: «Наш театр вскормлен духом индивидуальной и общечеловеческой свободы»¹⁴. Такой организм естественным образом мог сотрудничать с разными приглашенными режиссерами.

В декабре 1926 г. театр прибыл в Нью-Йорк. Американские гастроли имели успех у критиков и не произвели впечатления на широкую публику, раздражение которой вызвал язык спектаклей, усложненность смыслов, отсутствие бытовой проблематики и принцип ансамбля вместо привычной организации спектакля вокруг «звезд». В Америке произошел новый драматический раскол: труппа восстала против Цемаха, который с небольшой группой актеров остался в Соединенных Штатах. Остальные вернулись в Германию.

После раскола труппы в Нью-Йорке место директора театра надолго занимает коллективный орган – общее собрание и правление «Габимы». В состав правления входят ведущие актеры театра – Хана Ровина, Аарон Мескин, Цви Бен-Хаим, Ари Варшавер, Барух Чемеринский и Цви Фридлянд. Главные решения принимаются коллективно. Понятие «коллектив» стало определяющим для «Габимы»¹⁵. Впоследствии члены правления Фридлянд и Чемеринский стали лидерами габимовской режиссуры, но в те годы они были еще далеки от этой профессии¹⁶. В израильской историографии этот период двухлетних странствий до недавнего времени описывался как время сумбура, успеха и растерянности, когда актеры, купающиеся в лучах славы и оставшиеся без художественного руководителя и без режиссуры, с трудом представляли, каким может быть будущее театра. Публикуемая ниже переписка правления «Габимы» с Диким вносит важные коррективы, обнаруживая стратегические идеи театра.

Решение ехать в Палестину после европейских триумфов было трудным. Сначала на разведку отправлен был Цви Бен-Хаим. Он вернулся с уверенностью, что место «Габимы» в Тель-Авиве. К нему прислушивались с большим сомнением. Опасались отсутствия публики, бюджета и театрального здания. Боялись потерять мировую славу. Приехав в Палестину, труппа разделилась на три группы: самая малочисленная во главе с Бен-Хаимом хотела остаться в Тель-Авиве на любых условиях, другая группа во главе с Ари Варшавером пыталась здраво оценить возможности работы в Палестине, наконец, третья группа состояла из актеров, которые хотели вернуться в Россию¹⁷. В этой ситуации вопрос о режиссуре и обновлении репертуара стал судьбоносным.

* * *

Трудно с точностью определить, когда актеры «Габимы» впервые обратились к А.Д. Дикому. В письме от 26 сентября 1927 г., открывающем обнаруженную переписку, упоминается о том, что переговоры с Диким велись еще в 1925 г., т. е. до того, как театр покинул Москву. Это позволяет предположить, что Дикий был для «Габимы» артистом близким и, вероятно, обещающим продолжение вахтанговской традиции. Очевидно, что переговоры продолжались и после отъезда «Габимы». Хронологически первое письмо в сохранившейся переписке Дикого с правлением театра написано исходя из уже имеющегося принципиального согласия режиссера работать в «Габиме», переданного через композитора А.А. Крейна¹⁸.

Незадолго до этого Дикий покинул МХАТ Второй, на сцене которого поставил «Блоху» Н. Лескова в инсценировке Е. Замятина (1925)¹⁹. Он ушел из МХАТa Второго в результате продолжительного конфликта (лето 1926 – лето 1927) так называемой «группы семи», активным участником которой он был, с руководством

театра – М.А. Чеховым и его заместителем по административно-финансовой части И.Н. Берсеневым²⁰. Вместе с тем ошибочно было бы полагать, что Дикий отправился на постановку в «Габиме», будучи опальным, нежеланным артистом в своем отечестве. Как раз наоборот: вторая половина 1920-х гг. стала временем расцвета Дикого-режиссера, периодом его «необычайной, прямо-таки сумасшедшей продуктивности»²¹.

В октябре 1926 г. состоялась премьера спектакля Дикого «Праздник в Касриловке», поставленного по произведениям Шолом-Алейхема в Еврейской студии Белорусской ССР: «спектакль резкого сочетания жанровых моментов с народной еврейской буффонадой»²². Весной 1927 г. Дикий работает над оперой «Любовь к трем апельсинам» С.С. Прокофьева в Большом театре (премьера – 19 мая 1927 г.). К моменту, когда он соглашается работать с «Габимой», Дикий уже в течение нескольких месяцев, с мая 1927 г., является художественным руководителем Московского драматического театра (бывш. Корша), в сентябре 1928 г. он вступает в должность очередного режиссера Театра Революции, где ставит «Человека с портфелем» А.М. Файко (премьера – 14 февраля 1928 г.).

Отвечая 7 октября 1927 г. на письмо правления «Габимы», Дикий упоминает свою загруженность. Действительно, на следующий день он выпускает «Пургу» Д.А. Щеглова, параллельно работая над «Джума-Машид» Г.С. Венецианова в Московском драматическом театре (премьера – 25 ноября). На фоне такой интенсивной творческой работы решение уехать за границу для сотрудничества с «Габимой» может показаться неожиданным.

Следует отметить, что в начале переписки Дикого с «Габимой» речь не идет о Палестине. В 1927 г. Палестина рассматривается театром как часть заграничного турне, и еще не определено, где осядет «Габима» для работы над новым репертуаром. Скорее всего, Дикий полагает, что его приглашают в Европу и наиболее вероятным местом может быть Берлин, где находится в это время созданный Маргот Клаузнер секретариат «Габимы». Что прельщает Дикого в этой ситуации? Надо думать, что европейский успех «Габимы» известен был в Москве, и работа в этом театре обещала международное признание. Не исключено, что значение имела и материальная сторона дела. В письме правления «Габимы» от 5–8 марта 1928 г. отмечается, что финансовые условия, поставленные Диким, не соответствуют бюджетным средствам театра. Возможно, впрочем, что дело не в гонораре, а в том, что «Габима» напоминала ему Первую студию МХТ, где «играли не для зрителя, не для показа, а исключительно для себя в целях педагогических и экспериментальных»²³.

«Габима» в зигзагах судьбы Дикого могла быть и аргументом в споре с М.А. Чеховым во МХАТе Втором, и попыткой возвращения к Вахтангову. В 1925 г., поставив «Блоху» в традициях грубой площадной театральности, он понимал, что идет вразрез с атмосферой изысканной мистики, охватившей, по его словам, МХАТ Второй. Столкновение зрелищной и веселой театральности «Блохи» с «настроениями жуткими, тревожными и неясными»²⁴ в спектаклях, созданных Чеховым и его сподвижниками («Гамлет», 1924; «Петербург», 1925), приводит к упомянутому выше конфликту и разрыву Дикого с театром, который на протяжении 15 лет был его отчим домом. При этом Дикий обвиняет МХАТ Второй в увлечении мистицизмом, теософией и

антропософией. В апреле 1927 г. он публикует статью, где говорит о политической сознательности и ответственности актера: «На обязанности актера и театра лежит вскрытие мироощущений своей эпохи»²⁵. Более того, мистический уклон МХАТа Второго кажется ему изменой системе Станиславского и «яркой театральности» Вахтангова²⁶.

Обсуждая в письмах планы будущих постановок, Дикий предлагает «Габиме» пьесы Бена Джонсона, автора, близкого ему по стремлению к ярмарочному балагану и живой народной театральности.

С другой стороны, в переписке с «Габимой» из предложенного ему списка пьес Дикий выбирает «Глухого» Д.Р. Бергельсона (письмо от 27 октября 1927 г.). Рассказ о протесте старого глухого рабочего мельницы против хозяина-эксплуататора, вероятно, соответствует представлениям режиссера о драме подлинной и социальной. С его точки зрения, Бергельсон, подобно Шолом-Алейхему и И.Э. Бабелю, сочетает обостренное чувство современности с еврейской тематикой, и это отвечает тому, что Дикий в принципе требовал от театра: слышать свою эпоху, жить ею.

Интерпретируя репертуарные предложения Дикого в этом ключе, можно прийти к выводу, что в момент переписки он все еще видит в «Габиме» советский еврейский театр, а не театр заграничный. Тем более что в этот период в советской прессе появляется беседа с уполномоченным «Габимы» В.И. Никулиным, заверяющим, что «гастролирующая сейчас по Германии группа артистов “Габимы” имеет большую тягу к СССР и вернется, как только мне удастся подыскать подходящее помещение»²⁷.

Два спектакля, поставленные Диким в «Габиме», вызвали одновременно восторг и возмущение. Ш. Финкель, впоследствии один из ведущих актеров израильского театра, а в то время – актер начинающий, писал в своих воспоминаниях: «С Алексеем Диким связана одна из самых ярких страниц в истории “Габимы” и театра на иврите вообще. В моем собственном художественном развитии роль этого режиссера животворна: для меня это были курсы профессионального мастерства, источник, из которого я черпаю и по сей день»²⁸. Пресса и палестинская, и мировая высоко оценила артистизм этих спектаклей, однако иронический, гротескный язык по отношению к трогательным персонажам еврейского местечка и критический взгляд на моральные проблемы в поведении царя Давида привели к тому, что театр и режиссер обвинены были в антисемитизме²⁹. Публика в массе своей хотела спектаклей комплиментарных. В Палестине экспериментом была сама жизнь, и от театра, вероятно, ожидали большей теплоты и большей устойчивости. Спектакли Дикого следовали, конечно, традициям вахтанговского «Гадибука», но их важной составляющей оказалась иная среда и иные реалии. Израильская публика всерьез обиделась за царя Давида. «Клад» вызвал бурю общественных эмоций. Дикий гиперболизировал страшный буффонадный мир, созданный Вахтанговым в танце нищих, распространив его на все драматическое пространство своего спектакля. Пространство стало ареной распада, деконструкции прошлого³⁰. Зрители понимали, что на сцене – местечко, покинутое ими, то место, откуда они вырвались на свободу, от замкнутости и безнадежности которого бежали в Палестину. Язык театра, казалось, подтверждал правильность сделанного ими выбора. Однако у многих простые человеческие чувства восставали



«Корона Давида»

против трагического гротеска, привязанность к детству пересиливала. Они на самом деле покинули этот мир и хотели вспоминать его добрыми словами, не чернить и не превращать в театральную метафору уродства³¹.

По словам Финкеля, Дикий планировал остаться в «Габиме» надолго, но со временем его требовательность и нелюбезный разговор стали обижать многих. Он имел обыкновение язвительно спрашивать: «Кто вы? Студенты? – Нет. Актеры? – Тоже нет». Такой резкости обласканные европейской славой габимовцы не могли простить. В театре возникла группировка, выступившая против Дикого с утверждением, что его талант не созида-

телен, что Дикий больше разрушает, чем создает³². В результате по окончании сезона Дикий ушел, а «Габима», не выдержав реальности провинциальной палестинской жизни, вернулась в Берлин на длинные европейские гастроли, продолжавшиеся вплоть до 1931 г.

Приведенные после переписки с Диким выдержки из двух писем Ари Варшавера, актера и административного директора «Габимы», к европейскому импресарио театра Л.Д. Леонидову подводят итог работы театра с Алексеем Диким. Первое из них – отчет о спектакле «Клад» – описывает бурный восторг публики, не упоминая ни словом режиссера, этот восторг сотворившего. Второе, посвященное спектаклю «Корона Давида», упоминает Дикого только в отрицательном контексте, указывая на то, что, будучи «задиристым, дерзким, беспощадно насмешливым человеком»³³, Дикий преуспевает лишь в том, чтобы поссорить «Габиму» со своим зрителем.

Обстоятельства сотрудничества М.А. Чехова с «Габимой» были схожи и в то же время существенно отличны от того, что происходило между этим театром и А.Д. Диким. Студийность и эксперимент в работе «Габимы» были важны для обоих режиссеров, однако тесная дружественность в общении Чехова с габимовцами была особенной. Первое знакомство и дружеские отношения Чехова с «Габимой» связаны были с Вахтанговым. Посещая репетиции Вахтангова в московской студии «Габима», Чехов с восхищением говорил о невероятной выразительности создаваемого здесь театрального языка, о том, чего может достигнуть чистая театральность – актерская

игра, освобожденная от вербальности³⁴. Впоследствии это стало одной из важнейших составляющих его собственного артистического опыта и его театральной системы. Встрече с «Габимой» в Берлине он обрадовался, как свиданию со «старыми друзьями». О начале репетиций «Двенадцатой ночи» писал: «<...> я погрузился в знакомую мне специфическую атмосферу театра»³⁵.

В работе над «Двенадцатой ночью» развивался один из главных постулатов чеховской театральной системы, определяемый им как легкость³⁶. Чехов подробно и с удовольствием останавливается на этом в своих воспоминаниях, описывая работу с актерами «Габимы»: «Один кричал с угрозой: “Если нужна легкость, то – нужна легкость!”; другой убеждал меня по секрету, чтобы я не соглашался ни на что, кроме легкости, третий, приложив мою пуговицу к своей, говорил с упреком: “Что значит?” (как будто я уговаривал их быть тяжелыми). Те, кто стояли близко ко мне, кричали, другие, подальше, делали знаки руками и глазами, что, мол, легкость будет! Шум перешел в восторг, новая задача сразу увлекла всех, мы тут же перецеловались и, пошумев еще немного, сели за большой стол. Наступила тишина. Габимовская напряженная тишина. <...> С первой же репетиции стали добиваться легкости»³⁷.

Значение этого спектакля в истории «Габимы» трудно переоценить. «Двенадцатая ночь» в постановке Чехова стала первым габимовским спектаклем, в основе которого – классическая комедия мирового репертуара, не имеющая отношения к еврейской тематике. Для театра это был принципиальный шаг, особенно важный в контексте берлинской дискуссии вокруг «Габимы». Активным участником этой дискуссии был Мартин Бубер, утверждавший, что театр не может замыкаться в рамках национального репертуара исключительно³⁸.

В «Двенадцатой ночи» Чехов экспериментировал с ритмом, сталкивая природные ритмы еврейских актеров с шекспировским текстом. На репетициях он просил не играть роли англичан, не выдавливать из себя еврейство, сохранить свободу и естественность тональности иврита, сосредоточившись при этом на линии универсальной, на общечеловеческих смыслах³⁹. Спектакль был восторженно принят не только в Берлине⁴⁰, но и в Лондоне⁴¹.



«Клад». Ц. Бен-Хаим в роли оценщика.
Фотография сестер Нини и Кэри Гесс.
Эти и последующие фотографии сестер Гесс
хранятся в Израильском центре документации
сценических искусств.

Надо думать, что счастливый опыт этого спектакля, работа с актерами, владеющими языком чистой театральности, последовавший восторженный прием и зрителей, и прессы укрепили Чехова в стремлении создать универсальный театр, опирающийся на традиции русского театрального авангарда. Этот проект он попытался осуществить в Париже в 1931 г., сразу после успеха габимовской «Двенадцатой ночи». Как писал о чеховском парижском периоде В.Ф. Ходасевич: «Одну из главных своих задач Михаил Чехов видит в создании такого универсального театра, который независимо от языка, силою самого лицедейства, может быть принят людьми всякой национальности»⁴². В сущности, таковой была театральная программа «Габимы».

Проект универсального театра и экспериментальный спектакль «Дворец пробуждается», поставленный Чеховым в Париже (1931) по мотивам русских народных сказок, стал одним из самых знаменитых провалов в истории русского театрального зарубежья⁴³, что, впрочем, не уменьшает его художественного значения. Сам Чехов оценивал этот парижский проект как идею, опередившую свое время⁴⁴. Вместе с тем опыт работы с «Габимой» свидетельствовал о том, что универсальный театральный язык, «понимаемый людьми всякой национальности», возможен. Письма, сохранившиеся в административном архиве «Габимы», написанные разным адресатам – правлению театра, Б. Чемеринскому, М. Клаузнер, – свидетельствуют о готовности Чехова к продолжению сотрудничества с «Габимой», позволяя судить о том, сколь важен для него был контакт с этим театром. Письма его предельно дружественны, и, в принципе, он готов был приехать в Палестину. Препоной стали материальные обстоятельства. «Габима» в эти годы жила впроголодь, а Чехов нуждался в заработке. В 1930-х гг. начался литовско-латышский период его творчества. В Прибалтике ему предоставили наиболее благоприятные условия для работы, и от Палестины он отказался. Тем не менее театр продолжал приглашать Чехова в Тель-Авив. В 1932 г. он вновь всерьез взвешивает возможность отправиться в «Габиму», о чем говорит публикуемое ниже письмо к Чемеринскому. Письма 1934 г. свидетельствуют о том, что продолжение работы в «Габиме» было делом почти решенным. Но к нему договаривающиеся стороны так и не приступили. Чехов, как известно, отправился в Англию, где стал руководителем театральной школы в Девоншире (1936).

По иронии судьбы после яростного конфликта во МХАТе Втором пути Чехова и Дикого снова пересеклись в «Габиме», где они стали первыми режиссерами-постановщиками театра в период его скитаний по странам и континентам. Они оба пришли туда как режиссеры вахтанговской школы, самостоятельные в своем художественном языке.

1

[На бланке импрессарио S. Hurok]⁴⁵

Правление «Габимы» – А.Д. Дикому

26 сентября 1927 г.

Глубокоуважаемый Алексей Денисович!

С большим удовлетворением из письма А.А. Крейна узнала «Габима» о Вашей готовности приехать⁴⁶. Единственное, что нас смутило, это возможность Вашего приезда лишь в мае. К сожалению, обстоятельства таковы, что это слишком поздно. До этого срока мы все же должны были закончить с Вами одну или даже две постановки. Предложения наши совершенно конкретны. Наше горячее желание с Вами работать должно быть памятно Вам еще по нашим обращениям к Вам в 1925 г.⁴⁷ С радостью возобновляем с Вами переговоры и надеемся, что на сей раз и Вы, и «Габима» сделаете все возможное, чтобы Вы как можно скорее или даже немедленно могли бы к нам приехать. У нас на очереди целый ряд интересных [пьес – *зачеркнуто*] вещей, и Вам будет предоставлен выбор пьесы для постановки.

Просим Вас о немедленном ответе с принципиальным согласием приехать к нам, и мы приступим к непосредственным переговорам об условиях Вашего приезда и работы с нами.

Примите уверения в совершенном [уважении – *зачеркнуто*] почтении, уважаемый Алексей Денисович.

Правление «Габимы»⁴⁸

Черновик.

Автограф.

2

А.Д. Дикий – «Габиме»

7 октября 1927 г.

Москва

Дорогие габимовцы!

Предложение работать с вами над одной или даже двумя постановками меня очень увлекает, и если бы не обстоятельства текущего сезона, обязывающие меня всячески, наверно я уже был бы с вами. Все, к сожалению, складывается так, что раньше мая я не смогу приехать и приступить к работе с актерами – в крайнем случае – апрель. Вам виднее, можно ли устроить все в смысле использования зимнего сезона для подготовки к весне. Можно, преодолевая расстояние и время, сделать многое: выбрать пьесу, художника, наметить план постановки, свести к нему весь материал и весной начать уже сразу с актерами. Если весной вы не разъедетесь на отдых⁴⁹, то с хорошей предварительной подготовкой спектакль можно сделать без особого напряжения и по-серьезному. Времени терять нельзя, и чем раньше я начну, тем легче будет весной.

Привет театру

А. Дикий

P.S. Ваш ответ прошу телеграфировать по адресу: Москва, проезд Девичьего Поля, 9–10б. А. Дикому.

Автограф.

3

Правление «Габимы» – А.Д. Дикому⁵⁰
Черновик телеграммы

27 октября 1927 г.

Принципиально согласны. Подробно письмом.

«Габима»

4

Правление «Габимы» – А.Д. Дикому⁵¹

[Начало ноября 1927 г.]⁵²

Глубокоуважаемый Алексей Денисович, с большим удовлетворением «Габима» приняла ваше согласие работать с нами, и это желание настолько сильно, что мы тут же телеграфно подтвердили свое согласие и готовность ждать вас до мая. Нервные переезды не дали нам возможности более подробно поговорить с Вами о плане предстоящей работы. В портфеле «Габимы» имеются несколько пьес, из которых в текущем году должны быть подготовлены три – и с Вами, дорогой Алексей Денисович, не менее двух⁵³.

В кратком тексте изложим Вам сюжеты этих пьес:

1. «Жена раби Акивы» немецкого драматурга Хеймана⁵⁴; трагедия из эпохи ханнаитов, т. е. после падения 2-го храма; Раби-Акива, бывший раб, благодаря любви к нему дочери знатнейшего иудея того времени, достигает высшей ступени учености и славы. Становится духовным вождем освободительного движения против римлян. Прекрасно передана эпоха, сила личностей и народа.

2. «Амнон и Тамар» – пьеса молодого еврейского романтика И. Каценельсона⁵⁵: упадочность и извращенность эпохи последних дней царствования Давида. История преступной любви Амнона к своей сестре Тамар; пьеса полна символов драматических и эротических мест.

3. «Юдифь» Геббея – пьеса Вам, наверное, знакомая⁵⁶.

4. «Дукус» (князь) Кацизне⁵⁷ – пьеса с сильным мелодраматическим уклоном. Юный князь снимает с поколений своих предков печать угнетения еврейства – переходом в иудейство, разрывом с отцом и всеми вечными традициями рода. Борьба деспотии с духом, очень много драматических коллизий.

5. «Испытания» Брегера; пьеса той же темы и того же стиля. Смерть во имя Божие! Интересны образы материнской и самоотверженной любви.

6. «Глухой» Бергельсона⁵⁸; сатира с социальным уклоном. Эпоха 1905 г. Молчаливый протест и зачатки организованного протеста. Художественно и просто поданы антирелигиозные моменты. [Молитвенное] разрешение сценического действия.

Кроме этого, у нас в последнее время очень много разговоров о постановке [классической – *вычеркнуто*] комедии. Аристофана либо Гольдони, а может быть и Шекспира. Мы были бы Вам очень признательны, если бы Вы пришли нам на помощь [1 строка нрзб].

Из этих пьес в текущем театральном году должны быть поставлены 3; одна до Вашего приезда. Может быть, Вы могли бы найти для нас режиссера в Москве, который согласился бы остаться на 3 месяца и[ли] 2 с конца апреля и мая с Вами – когда Вы будете уже с нами⁵⁹.

Точно установить страну, где мы будем находиться к моменту Вашего приезда, «Габима» сейчас еще не может. Во всяком случае, из обмена письмами Вы будете постоянно в курсе наших дел и сможете приехать туда, где «Габима» будет находиться. Вам будут высланы все необходимые визы и бумаги.

Желание всего театра – видеть Вас скорее в нашем кругу. Наша большая просьба к Вам устроить свои дела в Москве так, чтобы быть свободным для постановки двух пьес.

[просим Вас ответить нам о конкретном и – *зачеркнуто*]

И наконец, составляя свой бюджет на текущий театральный год, «Габиме» необходимо точнее знать Ваши конкретные условия. Просим Вас как можно скорее нам об этом написать.

Dusseldorfom – «Габима» [пока – *зачеркнуто*] заканчивает пока свое турне по Германии, которое проходит с огромным художественным и моральным успехом.

Отсюда мы едем в Голландию, куда и просим Вас написать.

Адреса: с 8 по 18/XI Голландия Amsterdam

Hollandische Schoubourg. «Habima»

С 19 по 26/XI Haag. Princesstheatre

«Habima»

Примите уверения в глубоком уважении и сердечности.



«Клад». Т. Юделевич – Элька.

Фотография сестер Нини и Кэри Гесс

Ваша «Габима»
Черновик.
Автограф.

12 декабря 1927 г.

Москва

Простите, дорогие габимовцы, невольную задержку ответа на ваше письмо.

Думал передать мое послание через Вениамина Ивановича⁶⁰, но, к сожалению, не смог встретиться с ним по случайным обстоятельствам. Дела свои в Москве я



«Клад». Б. Чемеринский – Леви Мозговоер.
Фотография Нини и Кэри Гесс

устраиваю таким образом, чтобы с 1-го мая быть свободным от всяких обязательств и иметь возможность приехать к вам. Совершенно необходимо прислать мне возможно скорее не конспекты пьес, а хотя бы две или три из них по вашему выбору; или же укажите, к кому в Москве я мог бы обратиться с просьбой подробнее ознакомить меня с той или иной пьесой.

Что вы думаете о Шейлоке? Об этом спектакле у вас?⁶¹ Как вы видите у себя Бабеля, Шолом-Алейхема⁶²? Есть ли у вас хорошая комедия. Звучит ли вообще комедия на древнееврейском языке, не обязывает ли он к пьесам определенного характера и (насколько?) он обязателен для вашего театра. У меня большое желание работать с вами по-серьезному, и не хотелось бы растратить его на слабый материал. В этом прошу мне помочь своевременной и более подробной подачей имеющегося у Вас предполагаемого репертуара.

Из предлагаемого вами мне кажется интереснее другого материала – «Глухой» Бергельсона. Отыщите Бен Джонсона, у него есть ценный материал «[Варфоломеевская] ярмарка», «Вольпоне» и др.⁶³ Боюсь, что комедия на древнееврейском языке не зазвучит, но, может быть, я ошибаюсь – тогда все благополучно⁶⁴. Словом, нам надо как можно скорее договориться и покончить вопрос о работе, подготовить ее оформление и с первых чисел мая приступить. Не задерживайте ответ.

А. Дикий

Копию этого письма посылаю на всякий случай в Голландию.
Не знаю, где вы.

Автограф.

6

А.Д. Дикий – «Габиме»⁶⁵

12 декабря 1927 г.

Прошу простить мне, дорогие габимовцы, мое долгое молчание. Я очень рассчитывал, что мое письмо к вам ответит Веньямин Иванович, – не вышло. Время идет, и моя тревога о наших планах растет с каждым днем. Из присланного вами списка пьес – меня интересует «Глухой» Бергельсона. Думаю о «Шейлоке», «Закате» Бабеля, Шолом-Алейхема⁶⁶, хорошо было бы взять сказку Гоцци. Боюсь соединений комедии и древнееврейского языка. Мне почему-то думается, что он обязывает. Напишите, пожалуйста, поскорее, к кому в Москве я мог бы обратиться за советом по вопросам

Вашего театра. Аристофан был бы очень хорош – укажите, что именно волнует вас. Пришлите «Глухого» (по-русски) и, если не затруднит, все, что вы считаете ценным для репертуара вашего театра.

Очень прошу ввиду важности предварительной разработки не задерживать ответом, и вообще, пишите мне почаще. Хорошо бы каждую неделю знать все ваши успехи, неудачи и планы на будущее. Остается 4 месяца, и в них нужно сделать возможно больше.

Жду ваших писем.

С пожеланием добра

А. Дикий

Вашу телеграмму случайно только сейчас нашел у себя на столе. Послана она 2-го – а только сегодня, 12-го, и то случайно, я ее обнаружил. Это у меня бывает. Простите.

Такое же письмо я посылаю в Германию. Не знаю вашего точного адреса.

Мой адрес: Москва, проезд Девичьего поля, д. 10б, кв. 6. А. Дикий.

Поэтому письмо, адресованное в Голландию, направляю в Германию. Очень рад, что отыскался ваш адрес.

Автограф.

7

А.Д. Дикий – «Габиме»

Телеграмма

[На бланке *Deutscher Reichstelegraph, Berlin*]

6 января 1928 г.

Удивлен молчанием задерживаете возможность предварительной проработки пьес послал два письма жду ответа.

Телеграфируйте. *Дикий*⁶⁷.

8

Правление «Габимы» – А.Д. Дикому

Телеграмма

8 января 1928 г.

Материал выслан писали отвечайте. «Габима»⁶⁸.

9

Правление «Габимы» – А.Д. Дикому

Телеграмма

9 января 1928 г.

Пьесы высланы письмом подробно. «Габима»⁶⁹.

10

А.Д. Дикий – «Габиме»

Телеграмма

[На бланке *Deutscher Reichstelegraph, Berlin*]

4 февраля 1928 г.

Время идет где материалы телеграфируйте. *Дикий*⁷⁰.

11

А.Д. Дикий – «Габиме»

Телеграмма

[На бланке *Deutscher Reichstelegraph, Berlin*]

24 февраля 1928 г.

Задержал ответом выпускали премьеру⁷¹ днями высылаю письмо экспрессом. Дикий⁷².

12

Правление «Габимы» – А.Д. Дикому⁷³

[На бланке *Pension Minerva Frankfurt am Main*]

[Конец февраля 1928 г.]

Дорогой Алексей Денисович!

Одновременно с этим письмом Вам посланы и пьесы для ознакомления. Некоторая задержка с посылкой материалов была вызвана подыскиванием переводчика и самим переводом пьес на русский язык... Но в конце концов пришлось послать Вам только «Кудри Авесалома», ибо только этот перевод оказался удовлетворительным⁷⁴; «Жена раби Акивы» послана в оригинале – так как сделанный перевод не дает правильного представления о характере и стиле пьесы. Конечно, возможно, что Вы владеете немецким языком, и тогда совершенно отпала бы эта задержка. Но мы как-то не сообразили спросить об этом.



«Клад». Ц. Бен-Хаим – Нисл Милостивец
и А. Мескин – Фейя-Лея.
Фотография Нини и Кэри Гесс

Затем пришлось добиваться разрешения на пересылку пьес в СССР, так как это необходимо для всех печатных произведений.

В выборе пьес и утверждении репертуара у нас вышла большая задержка из-за того, что в самый последний момент отпала [из-за – *зачеркнуто*] по независимым от нас причинам пьеса Бергельсона, о чем мы, конечно, очень сожалеем. Обратились мы было к Шолом-Алейхему – но и здесь в связи с правами наследников на переработки и переделки вышли осложнения, и от этой мысли пришлось также отказаться⁷⁵.

Итак, пересмотрев еще раз вопрос о постановке у нас коме-

дии, – мы больше всего склоняемся к Шекспиру и к «Двенадцатой ночи» или какой-нибудь другой классической комедии, желательно с несколькими женщинами. Мыслится нам – ее можно осуществить в оригинальном комедиантском разрезе и сделать интересным театральным зрелищем. Как Вы думаете? Ваши указания нам очень дороги и важны, и мы будем с нетерпением ждать Вашего ответа. [С пьесой Кальдерона нам нужно в театре большую работу проделать – *зачеркнуто*.]

[С этого места письмо написано другим почерком.]

Дорогой Алексей Денисович – задержавшись в турне слишком долгое время, мы сейчас хотим остановиться на одном месте для работы на долгое время.

Турне, как всегда, оказало не совсем хорошее влияние на театр. Мы хотим собраться, сконцентрироваться и серьезно двинуть работу.

Одной из важных задач этого рабочего года – является создание работоспособного режиссерского класса. Не менее важным [считаем] оздоровление художественного содержания театра. И мы решили прикрепить к нам на целый год хорошего опытного режиссера-учителя. Мы остановились опять-таки на Вас и предлагаем Вам конкретно ответить нам, можете ли Вы и хотите ли остаться с нами на весь год – с мая 1928 <по> май 1929⁷⁶.

Мы были бы очень счастливы услышать положительный ответ. Мы крепко верим в плодотворную с Вами работу. Немедленно просим экспрессом ответить на это последнее предложение. Очень просим и условия приблизительно наметить. Мы сможем Вам немедленно, конечно, выслать денег по необходимости Вашей и возможности.

Сейчас играем с успехом в Мюнхене (успех нас, слава богу, нигде не оставлял еще). С февраля играем в Праге и Вене, а в марте начинаем турне в Египте и Палестине. [Не правда ли, интересно? Приезжайте к нам – *зачеркнуто*.]

Черновик.
Автограф.

13

Правление «Габимы» – А.Д. Дикому

[На бланке *Hotel National, Wien*]

5–8 марта 1928 г.

Дорогой Алексей Денисович!

Вы уже, наверное, получили нашу телеграмму с принципиальным согласием в ответ на Ваше письмо⁷⁷. Хотелось Вам рассказать о том восторге и воодушевлении, которые охватили весь наш коллектив по прочтении Вашего письма. Перспективы совместной работы с Вами и уже в скором будущем – наполняют нас радостью и бодрой энергией. (Итак, к делу. Приступайте к хлопотам о паспорте на выезд за границу. К моменту получения его нам следует послать все необходимые визы.) Мы даже не ставили вопроса о Вашем вознаграждении – на обсуждение. Мы согласились на Ваши предложения, хотя они для нашего скромного бюджета несколько тяжелы... Дело в том, что стоимость жизни в Европе намного дешевле, чем у Вас в СССР, – как иллюстрация – мы все получаем оклад в 100 долларов и живем довольно прилично, принимая во внимание разезды и т. п. путевые расходы. Но это Вы сами увидите, когда будете с нами, так что об этом говорить сейчас не приходится. Важно то, что Вы [с радостью – *зачеркнуто*] с очевидным и радостным желанием едете к нам. Мы так уже ждем заразиться Вашей

творческой энергией, московским театральным духом. Ваше предложение о Рабиновиче нас заинтересовало и даже, можно сказать, взволновало – но разве можно уже сейчас об этом решать? Не лучше ли окончательно этот вопрос решить, когда Вы будете уже с нами? Работать с Рабиновичем нам очень желательно, и это наша давнишняя мечта⁷⁸. [А теперь к делу. Думаем, что Вы можете уже приступить – *зачеркнуто*.]

Вообще Ваш приезд к нам – это какая-то новая эра в нашей работе. Планы созревают один за другим, и когда Вы очутитесь в нашей среде, будет о чем пофантазировать и [кое-что и совершим – *зачеркнуто*] многое что [сделать – *зачеркнуто*] осуществить.

А теперь, думается, Вы можете приступить к хлопотам о заграничном паспорте. Ждем Вас к 15 мая. Когда: Об этом мы Вам дополнительно сообщим маршрут и вышлем необходимые визы.

Сейчас на время покидаем Европу. Кончили играть с неизменным успехом в Югославии и держим путь в... свет град Ерусалим...

Интересно!

Черновик.
Автограф.

14

Правление «Габимы» – А.Д. Дикому
Копия телеграммы

6 марта 1928 г.

Принципиально согласны письмом подробно. «Габима»⁷⁹.

15

А.Д. Дикий – «Габиме»
Телеграмма

[На бланке *Deutscher Reichstelegraph, Berlin*]

19 марта 1928 г.

Жду письма времени осталось мало задерживаете. *Дикий*⁸⁰.

16

А.Д. Дикий – «Габиме»
Телеграмма

[На бланке *The Eastern Telegraph Co., LTD, Alexandria*]

4 апреля 1928 г.

Хлопочу паспорт. Берлин высылайте визу. Аванс телеграфом предварительные расходы первого мая надо выехать телеграфируйте. *Дикий*⁸¹.

17

А.Д. Дикий – «Габиме»
Телеграмма

[На бланке *Deutscher Reichstelegraph, Berlin*]

5 апреля 1928 г.

Высылайте визу Берлин месячный аванс предварительные расходы телеграфируйте. *Дикий*⁸².

18

А.Д. Дикий – «Габиме»

Телеграмма

[На бланке *The Eastern Telegraph Co., LTD, Alexandria*]

25 апреля 1928 г.

Задерживаете жду телеграфом аванс высылайте. *Дикий*⁸³.

19

Правление «Габимы» – А.Д. Дикому

Копия телеграммы

29 апреля 1928 г.

Апреля десятого выслали через Госбанк двести долларов сегодня послали телеграфом сто фунтов телеграфируйте Тель-Авив (sic!) ждем выезда Берлин адрес секретариат «Габима» Берлин Израиль Hildenbrandstr. 10. «Габима»

Автограф.

20

А.Д. Дикий – «Габиме»

Телеграмма

[На бланке *Deutscher Reichstelegraph, Berlin*]

12 мая 1928 г.

Деньги виза получены задерживают паспорт получением немедленно выеду готовьте материалы работы русском языке. *Дикий*⁸⁴.

21

А.Д. Дикий – «Габиме»

Телеграмма

[На бланке *Deutscher Reichstelegraph, Berlin*]

16 мая 1928 г.⁸⁵

Независящим причинам задержка паспорта получением немедленно выеду решится днями буду телеграфировать. *Дикий*⁸⁶.

22

А.Д. Дикий – «Габиме»

Телеграмма

[На бланке *Deutscher Reichstelegraph, Berlin*]

25 мая 1928 г.

Паспорт получил днями выеду [к] первому буду [в] Берлин[е]. *Дикий*⁸⁷.

23

Правление «Габимы» – А.Д. Дикому⁸⁸

1 июня 1928 г.

Тель-Авив

Глубокоуважаемый Алексей Денисович, предполагая, что наше письмо застанет Вас еще в Берлине, мы пишем Вам, и постараемся объяснить то, что Вам стало непонятным по приезде в Берлин.

Успех «Габимы» в Палестине колоссальный. С моральной стороны – это единственная страна, где, несмотря на сравнительно небольшое население, «Габима» имела наибольшее число посещений. Жажда и потребность широких масс в театре настолько огромна, что предполагавшийся месяц гастролей пришлось растянуть и довести еще до одного месяца – так что – только в силу этого мы чувствовали некую нравственную обязанность закончить сезон не раньше 2 июня. За время пребывания в Палестине мы изучали, наблюдали страну и нашли оправдание своей работе на древнееврейском языке. Мы пришли к убеждению, что есть для кого и для чего продолжать нашу художественную работу. Кроме всего этого, изучая возможности дальнейшей работы – мы приняли во внимание тот огромный интересный материал, что в смысле литературном, световом, колоритном, который здесь имеется в огромной мере, и решили, что все это может оказать неоценимые услуги нашим новым вещам... для Вас, художника, этот старо-новый мир, это слияние вековых древностей, первобытностей и крайних современных проявлений жизни, мы не сомневаемся, представляет не меньший интерес. Это Вас захватит, как и нас... Это открывает новые го-



«Клад». А. Мескин – Фейя-Лей.
Фотография Нини и Кэри Гесс

ризонты и возможности творчества.

Все сказанное побудило нас принять твердое решение начать нашу новую работу вместе с Вами здесь. Счастливые Вашим приездом – мы ждем Вас с нетерпением – понятным после двух с половиной лет работы странствований – приступить к новой творческой деятельности.

Театр мобилизован – он ждет Вас, готовый к этой работе.

Нельзя не сказать, что нас немного встревожила фраза в Вашей телеграмме относительно коллектива... Очевидно, здесь недоразумение. Коллектив наш прежний... есть случаи отъезда в отпуск, переутомления и измученья долгой разлукой, но не больше... На текущей работе это не

отразится и не должно отразиться – и во всяком случае вызывать в Вас какие-то новые сомнения.

Мы очень просим Вас, если возможно, все новые театральные материалы, как пьесы, журналы, книги, привезти с собой.

Кроме материалов, имеющих у нас, мы очень хотели бы иметь и Ваши соображения... Здесь стало возможным многое – и то, что раньше вызывало некоторое сомнение, здесь разрешается куда проще.

В нашем берлинском секретариате Вы встретите полную поддержку и помощь во всех необходимых Вам вещах. Все формальности с визами и приездом он выполнит с аккуратностью и быстротой.

Будьте здоровы, желаем Вам легкого и спокойного пути.

Ждем, ждем Вас, дорогой Алексей Денисович.

Автограф.

24

[На бланке Pension «Fasanenplatz», Berlin]

Расписка А.Д. Дикого

28 июня 1928 г.

Чек на 1500 марок получил.

А. Дикий
Автограф.

25

Расписка А.Д. Дикого

13 июля 1928 г.

Берлин

Две тысячи германских марок, по отдельному уговору не подлежащих возвращению, получил. Означенные деньги частями погашаю в первые месяцы работы в «Габиме» с условием, что та же сумма (помимо моего месячного оклада) возвращается мне полностью не позже генеральной репетиции моей работы.

А. Дикий
Автограф.

26

Расписка А.Д. Дикого

13 июля 1928 г.

Берлин

Одну тысячу германских марок (1000), по отдельному уговору не подлежащих возвращению, получил. Означенные деньги частями погашаю в первые месяцы работы в «Габима» с условием, что та же сумма (помимо моего месячного оклада) возвращается мне полностью не позже генеральной репетиции моей работы.

А. Дикий
Автограф.

[На бланке *The Moscow Hebrew Theatre «Habima» in Palestine*]

Выписка из кассовой книги по счету А. Дикого

26 августа 1928 г.

Тель-Авив

Получено А. Диким:

22/IV Переведено в Москву через Англо-Палестинский Банк – P. L. 41.160(?)

29/IV « « « « « « – « 101.700

4/vi Получено в Берлине через секретариат (Мк. 2.000) – « 98.800

18/VI « « « « (Мк. 1.000) – « 49.400

27/VI « « « « (Мк. 1.500) – « 74.100

12/VII « « « « (Мк. 3.000)⁸⁹ – « 148.200

14/VII Получено за проезд (Берлин – Париж) г-жи Дикой (Мк. 99.80) – « 4.930

9/VIII Получено в Палестине « – 10.000

15/VIII « « « « – 5.000

21/VIII Уплачено за пансион г-же Гоз в Тель-Авиве « – 17.000

22/VIII Получено в Палестине « – 10.000

Итого P. L.⁹⁰ 560.590

(Пятьсот шестьдесят фунтов

и пятьсот девяносто мил)

Секретарь (подпись)

Автограф.

Из письма Ари Варшавера⁹¹ – Л.Д. Леонидову

22 февраля 1929 г.

Многоуважаемый Леонид Давыдович!

После относительно спокойной работы за границей я сразу по приезде попал в такой ад работы, что прошло несколько дней, пока я осмотрелся и пришел в себя. Полным темпом приближаемся мы к нашей второй премьере в Палестине. (Между прочим, мы изменили заглавие, называется она теперь не «Локоны Авессалома», а «Корона Давида».) Думаем мы ее выпустить в конце марта⁹².

Скоро количество спектаклей «Клада» приблизится к трем десяткам.

Я обещал Вам, Леонид Давыдович, написать о моих впечатлениях о спектакле. Постараюсь это сделать насколько возможно объективно.

Это, правда, довольно трудно сделать, потому что [публики – *зачеркнуто*] люди, которых я видел до спектакля, говорили о [спектакле – *зачеркнуто*] «Клада» так восторженно и спектакль завоевал такую репутацию в Палестине, что я сразу очутился в обстановке спектакля-фаворита. Старался быть холодным и критически настроенным и уже через 2–3 минуты слился с публикой, с ее восприятием спектакля. Большая динамика, crescendo не прекращающаяся с начала спектакля до конца третьего акта, интересная, талантливая выдумка и в особенности яркая, сочная игра актеров делает этот спектакль таким, что публика [беспрерывным – *зачеркнуто*] бесконечное число раз прерывает действие аплодисментами и гомерическим

смехом, переходящим в вой. Особенная ценность спектакля в том, что третий акт является самым ярким и талантливым.

Это приблизительно мои впечатления⁹³.

Черновик.
Автограф.

29

Из письма Ари Варшавера – Л.Д. Леонидову

[На бланке театра «Габима»]

28 мая 1929 г.

Многоуважаемый Леонид Давыдович!

23-го мая мы выпустили «Корону Давида». Это одна из самых крупных и значительных наших постановок. Результат шестимесячной работы всего коллектива был большой, настоящий успех, бесконечные овации, прекрасная пресса. Недели две тому назад были у нас в гостях Max Pallenberg (sic!) и Fritz Massary⁹⁴. Провели с нами весь день и всю ночь (до 3 часов [ночи – *зачеркнуто*]). Показали им полную черновую репетицию «Короны Давида». Произвела на них колоссальное впечатление. Очень много нам говорили о том большом успехе, который предстоит этой пьесе, о том, насколько [мелок – *зачеркнуто*] поверхностен театр Грановского⁹⁵ по сравнению с этим глубоким, большим спектаклем и с «Габимой» вообще. И т. д. и т. п., они сказали, что они считают своим долгом заявить об этом Европе.

<...> Контракт с Диким окончился, и он едет в Москву, очень талантливый [режиссер – *зачеркнуто*] художник, но [художник в нем доминирует над – *зачеркнуто*] под влиянием минут, настроения [или просто по легкомыслию – *зачеркнуто*] он иногда может сказать вещи (сам того не чувствуя), которые не совсем понятны для театра (например, он ругнул здесь [*вставлено: в прессе?*] публику, это было месяц тому назад, и нам потом пришлось принимать меры, чтобы загладить эту бестактность⁹⁶. [Дикий едет через Берлин. Нужно быть – *зачеркнуто*] Мы считаем, [из-за наших – *зачеркнуто*] в наших общих интересах Вас об этом предупредить.

Черновик.
Автограф.

30

М.А. Чехов – «Габиме»

26 ноября 1930 г.

Париж

Дорогие друзья!

Знаю, что ругаете меня – и за дело! Но не мог ничего сказать вам раньше! Простите. Простите!

Знаю, что теперь уже не нужен вам мой ответ, но так уж для честности сообщаю, что Париж задержит меня на многие и многие месяцы⁹⁷.

Итак, простите, дорогие друзья, за долгое, но невольное молчание. Слухи о ваших гастролях в Париже доходят до меня время от времени. Но ведь это неправда? Или все же приедете сюда?

Если будет охота и время – черкните мне о себе (о каждом из друзей моих).

Очень вас люблю и приветствую!
Видел здесь Авивит⁹⁸.

Ваш *Мих. Чехов*

Черкните мне на имя Виктора Алексеевича Громова⁹⁹: 3 rue Marie-Davy. Paris 14 (для меня).

Автограф.

31

М.А. Чехов – Б. Чемеринскому¹⁰⁰

7 апреля 1933 г.
Riga. Merkel iela 21

Дорогой мой друг Чемеринский!

Ваше письмо от имени «Габимы» я получил и благодарю очень.

Вы и Ваши друзья знаете давно, что я неравнодушен к «Габиме» и что о возможности совместной работы с вами я всегда думаю с самым радостным чувством. Этим я выражаю свое полное принципиальное согласие, о котором Вы спрашиваете.

Трудности начинаются с момента выяснения материальной стороны дела. Я уже писал Бен-Хаиму¹⁰¹, что моя работа здесь оплачивается хорошо и что я, отказываясь от работы здесь на будущий сезон, – теряю материально. Однако я понимаю, что «Габима» не может оплатить всего того, что я здесь зарабатываю в Латвии, Литве и путем гастролей одновременно¹⁰². Я и не претендую на такую большую сумму. Требования мои к «Габиме» – суть минимум. Однако этот минимум должен быть обеспечен мне:



«Двенадцатая ночь». Сцена из спектакля. Сценография В.Н. Масютина

1) Проезд двух лиц (я и жена) с советскими паспортами – туда и обратно.

2) Жизнь этих же двух лиц в незнакомой стране. Это самый для меня темный и непонятный вопрос, т. к. я не знаю ни быта страны, ни стоимости жизни. Не знаю также всех необходимых неожиданных расходов, которые вызовет переселение в совершенно новые условия жизни.

3) Такой материальный остаток от работы с «Габимой», который дал бы мне возможность после сезона отдохнуть летом и набрать новых сил.

В эти три пункта укладываются принципиально все мои материальные пожелания. Но, увы, все это растяжимо и туманно. Без Вашей помощи я не могу назвать конкретной цифры. Пункт второй для меня – полная неизвестность.

Бен-Хаим называл мне месячную сумму, но это, конечно, очень и очень незначительная сумма. Об этом говорить не приходится. Если бы «Габима» могла значительно повысить сумму, то мы могли бы начать совместную работу. Повторяю, что я вовсе не претендую на сумму, которую дает мне работа здесь.

Если вы, дорогой друг Чермеринский, побеседовав с Вашими коллегами, можете пойти мне навстречу, то сообщите, пожалуйста: какие именно месяцы Вы считаете «сезоном» для нашей совместной работы? Каковы Ваши художественные планы? А также условия жизни в Тель-Авиве? (Где придется жить? В гостинице? В комнатах? Иначе как-нибудь? Как именно? Вопрос стола? Удобств? Словом, побольше бытовых данных.) Это поможет мне хоть как-нибудь понять и материальную сторону дела. Я думаю: вот я приехал в Палестину! Радуюсь! Вижу дорогих друзей моих из «Габимы»... и дальше моя фантазия не идет! Дальше – ни малейшего представления ни о чем [нрзб.] не могу. А это связано с возможностью поставить разумные материальные требования.

Дорогие мои друзья! Взвесьте все и назовите мне сумму. Опишите хоть вкратце, как и где и что и почему и куда и откуда... придется жить и работать.

В ожидании Вашего ответа искренне Вас любящий и верящий, что совместно будем работать.

Ваш *Мих. Чехов*

Поклоны всем всем! Жаль, что я не видел лично Бен-Хаима.

Будьте здоровы. Жена моя [К.К. Зиллер] всем очень кланяется.

Автограф.

Дорогие друзья мои!

Ваша телеграмма принесла мне большую радость: снова надежды встречи и работы с вами! Простите, что не сразу ответил вам – я живу в деревне, и вашу телеграмму переслали мне сюда по почте! Почему я сразу не ответил на вашу так меня обрадовавшую телеграмму: «да, согласен»? Потому что имею несколько важных вопросов к вам. Разрешите их задать.

1) Не забыли ли вы, что у меня СОВЕТСКИЙ паспорт, на котором написано, что въезд в Палестину обладателю такого советского паспорта – запрещен? Следовательно, вопрос: поставят ли мне въездную визу на советский паспорт?²¹⁰³



«Двенадцатая ночь». Б. Чемеринский – Мальволио

2) Вопрос самой визы: в вашей телеграмме было непонятно слово: «viasendung» – не значит ли оно «visasendung», т. е. что вы вышлете мне сюда въездную палестинскую визу (мне и жене моей)?

3) Срок моего паспорта истекает в конце декабря (обычно я продлеваю его на год). В Палестине советского посольства нет. Как мне с этим быть?

4) Зимой я сильно болел сердцем (angina pectoris) – лежал даже в больнице. Теперь при работе мне приходится быть осторожным. Европейские климаты я знаю, но климата в Тель-Авиве – не знаю. Будьте так добры, напишите хотя бы в общих чертах, каков климат: сухой? влажный? ветренный? душный? Температура зимой? летом? (Что вы думаете делать в июне и июле? Напишите, пожалуйста, откровенно, возможно ли человеку непривычному выдержать при работе жару этих двух месяцев?)

Кроме того, каковы условия жизни в смысле жилища? Возможно ли рассчитывать на некоторый комфорт? Можно ли поместиться совсем близко к вашему театру, без лестниц? Это спрашиваю потому, что лечащий меня здесь доктор Давидович рассказал мне, что в Тель-Авиве трудно найти жилое помещение, что все переполнено. Лучше всего, если вам не трудно, спросите хорошего врача, живущего в Тель-Авиве, могу ли я перенести палестинский климат при грудной жабе (angina pectoris).

5) Напишите мне, пожалуйста, каков прожиточный минимум на одного человека и сколько стоит жизнь со всеми удобствами, как говорится: «не отказывая себе ни в чем». На основании этих двух крайних цифр я буду ориентироваться.

6) Есть ли в Тель-Авиве хорошие врачи – специалисты по сердечным болезням и получают ли аптеки все заграничные медикаменты? Извините меня, если мой вопрос вам покажется очень наивным, но я должен его задать, т. к. действительно не имею никакого представления об условиях палестинской жизни.

Чтобы покончить с деловой стороной – еще два вопроса материального характера: в каких фунтах вы намерены вести расчеты: в палестинских? английских? Как быть с теперешним, повсюду неустойчивым курсом валюты? Не найдем ли мы возможным взять в основу расчета золотую единицу?

Простите мне, ради бога, такое количество вопросов! Но не получив на них заблаговременно ответа – нельзя отправляться в такое далекое путешествие. Могу подвести и вас, и себя.

Теперь [*нрзб.*] просьба: в случае если мы договариваемся, разрешите считать начало нашей работы с 1-го октября. Вызвано это необходимостью ликвидировать мои дела здесь (оперные, педагогические обязательства, а главным образом ликвидация уже подписанного мною режиссерского контракта в «Dailes Teatris» и пр.).

На этом кончаю письмо, чтобы скорее отправить его, так как почта от нас уходит три раза в неделю. Пишите мне по адресу:

Latvija

M. Cechova ngm.

Birzgales macitaja muiza

c. Vecmuizu.

Непрененно заказным. Я пробуду здесь еще месяц по меньшей мере. (Городской мой адрес – прежний: Riga, Merkela iela 21, dz 5.)

Если бы вы знали, дорогие друзья мои, как мне хочется повидать вас, поработать с вами и посмотреть вашу страну! Буду надеяться, что все это скоро осуществится.

Если Вы будете писать мне ответ положительного характера, то непременно назовите те пьесы, которые вы хотите мне поручить. Если они относятся к разряду классических, которые я могу достать в Риге, то я уже теперь начну думать над ними.

Крепко обнимаю вас!

Ваш всегда

Мих. Чехов

Сердечный привет от моей жены.

Хочется знать про каждого из дорогих друзей моих в отдельности: кто как живет, как себя чувствует, как и какие роли играет?! Правда ли, что Виньяр уехали в Россию?¹⁰⁴

Автограф.

33

М.А. Чехов – М. Клаузнер¹⁰⁵

18 августа 1934 г.

Рига

Merkela iela 21

Глубокоуважаемая фрау доктор Клаузнер!

В высшей степени благодарен Вам за оба Ваши письма от 16 и 22 июля. К большому моему сожалению, я должен отложить наше сотрудничество, так как состояние здоровья пока еще не позволяет мне работать с тем напряжением, которое необходимо для режиссерской деятельности. Вместе с тем думаю, что в скором будущем смогу еще раз предпринять восстанавливающее силы путешествие.

Очень надеюсь все же, что смогу еще поработать с моими замечательными друзьями из «Габимы». С моей стороны это, вероятно, будет возможно через пару месяцев. Если для Вас еще представляется возможным, чтобы я поставил что-нибудь в 1935 году, прошу меня об этом известить. Я всегда с удовольствием слушаю о прекрасной и замечательной работе «Габимы». (Почта исправно доходит до меня по здешнему адресу.)



«Двенадцатая ночь». Т. Робинс – Виола

Позвольте прибавить и одно слово лично от себя. Мне было весьма досадно, когда я не смог передать свое послание о Вашем начинании некому лицу. Мои силы не позволяют мне столь интенсивное сближение, требуемое для исполнения этой миссии. Между тем можно надеяться на достижение успеха в этом деле, собрав вместе все тексты, и путем издания книги достичь желаемого результата.

Как был я рад узнать, что наша дорогая Ровина счастливо оправилась от своей болезни¹⁰⁶. Пожалуйста, передайте ей мои наилучшие пожелания, а также и то, что я надеюсь, если время позволит, осуществить постановку с ее участием. Об уходе дорогого, близкого Виньяра я уже слышал¹⁰⁷.

Еще раз с благодарностью и дружеским приветом от моей супруги лично Вам и всем друзьям «Габимы».

Ваш по-прежнему

Михаил Чехов
Автограф.

34

М.А. Чехов – М. Клаузнер

[На бланке *Hotel Pensione Esperia. Nervi (Gevova)*]

11 декабря 1934 г.
Нерви

Глубокоуважаемая госпожа доктор!

Ваше любезное письмо от 28.XI.34 (как и копию его) с благодарностью получил (держу в руках). Один большой друг доставил мне его (что вызвало, однако, печаль и сожаление). Мне исключительно приятно узнать, что «Габима», которую я так люблю, все еще имеет желание сотрудничать со мной. Моя печаль, однако, происходит из того, что в данный момент я не могу мгновенно начать работу. Когда летом, из-за моей болезни, я должен был отправить Вам негативный ответ, я был твердо убежден, что на весь этот год Вам следует пригласить другого режиссера. Исходя из этого убеждения, я не уведомлял Вас о том, что меж тем здоровье мое настолько улучшилось, что недавно я даже принял решение совершить продолжительное турне¹⁰⁸. Все это после получения Ваших строк делает меня совершенно удрученным, ибо желание совместной работы с «Габимой» живет во мне постоянно!

В силу решения <предпринять турне> я, вероятно, буду должен действительно уехать далеко, но очень надеюсь к осени быть свободным, как раз в то самое время,



«Клад». Монтировка декораций. Справа на лестнице – А. Эль-Ханани, сценограф спектакля, слева, с маской в руках – А.Д. Дикий

что «Габима», как пишете Вы, будет нуждаться в режиссере. В любом случае буду Вам писать, что в этом отношении со мною происходит, и прошу также и Вас, если Вы того пожелаете, любезно высказать мне планы «Габимы».

Я очень признателен Вам, госпожа доктор, за любезное сообщение мне о том, что господин профессор Зондек и господин профессор Цитрон находятся в Палестине. Это будет мне большим умиротворением (в укреплении) моего здоровья.

Передайте, пожалуйста, мои сердечные приветы всем друзьям.

Мой адрес остается прежним:

Все письма будут мне переправлены.

Моя жена шлет Вам сердечные приветы.

С благодарностью к Вам.

М. Чехов

P.S. Мне очень жаль, что «Ревизор» был поставлен без меня. Но если позволено мне советовать, то предложил бы спектакль сильно сократить, ибо, как мне стало известно, длинноты этого спектакля утомляют публику, и потому многие реплики и мизансцены пропадают. Было бы также хорошо, если Городничий и все его Чиновники были бы по-житейски приземлены и прозаично спроектированы, а Хлестаков, напротив, вертляво-подвижно, как только возможно, будто и вовсе лишенный веса. Хлестаков не что иное, как фантазия Городничих (и состоящих у них на службе подчиненных), из-за страха и тупого непонимания Хлестакова просто выдумавших. Это сделает всю постановку притягательной для публики и позволит добиться большого разнообразия впечатлений¹⁰⁹.

Я надеюсь, Вы извините меня, глубокоуважаемая госпожа доктор, что я не связался с Вами по поводу, но мне хотелось на Ваше приглашение дать удовлетворяющий и разъясняющий ответ.

Автограф.

КОММЕНТАРИИ

Вступительная статья

- 1 Израильский центр документации сценических искусств в Тель-Авивском университете является самым большим архивом еврейского театра на территории Израиля. Архив был создан в 1970 г. по инициативе историка театра и актера Шимона Лев-Ари (1942–2012). Вплоть до 2010 г. Лев-Ари был его бессменным директором.
- 2 История спасения архива «Габима» записана со слов историка театра профессора Г. Кенара, который в свою очередь услышал ее от Ш. Лев-Ари.
- 3 В русской историографии эти события подробно рассматриваются в книге В. Иванова «Русские сезоны театра “Габима”» (М.: АРТ, 1999); на иврите: *Леви Э.* Национальный театр «Габима». Тель-Авив: Акад, 1981. С. 68–74; *Гнесин М.* Мой путь в ивритском театре. Тель-Авив: Кибуц Меухад, 1946. С. 99–178; *Элькин М.* Развал. История борьбы // Зарождение «Габимы» / Ред.-сост. И. Норман. Иерусалим: Библиотека еврейского агентства; Сохнут, 1966. С. 393–399; *Цемах Б.* Мертвец отказывается от похорон: «Габима» в Москве в период революции // Бама. 1993. № 134. С. 5–7.
- 4 Таблица спектаклей, сыгранных «Габимой» в разных странах и разных городах. Автограф // Израильский центр документации сценических искусств. Фонд Габимы. Гастроли. Ед. хр. 22.6.1. См. также: «Гадибук». Журнал проката: 1922–1957 / Публ. Б. Ентина и В.В. Иванова // Евгений Вахтангов в театральной критике / Ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Театралис, 2016. С. 612–639.
- 5 Берлинскому периоду «Габимы» посвящена монография: *Зер-Цион Ш.* «Габима» в Берлине. Иерусалим: Магнес, 2015 [иврит].
- 6 См.: *Антуан А.* Театр «Габима» в театре «Мадлен» // *L'information politique*. Paris, 1926. № 192. 12 Juil. P. 1 // Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 363. См. также: *Autant-Mathieu M.C.* The Habima Theatre's Paris Tour, Summer of 1926. 2011. P. 5. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00553801/document>. Спустя двадцать лет сын Антуана, Андре Поль Антуан, журналист и драматург, откликаясь на новый спектакль «Габимы», показанный в Париже в 1954 г., писал: «Думается, что “Габима” должна срочно подвергнуть себя строгой самокритике и вернуться к источнику традиции, создавшей ее славу. <...> Импульс, данный театру в прежние времена Вахтанговым и Станиславским, видимо, погас, расплылся среди нового поколения актеров и режиссеров, которые называют себя их наследниками» («Михаль, дочь Саула» в театре Сары Бернар // *L'Information*. 1954. 29 Juil.).
- 7 Следует отметить, что в начале своих европейских гастролей «Габима» была заметно связана с советскими структурами: советские зарубежные представительства встречали театр букетами цветов и запрещали встречи с сионистами, о чем язвительно сообщали палестинские газеты. Вместе с тем гастрольная карта театра совпадала и с центрами еврейской культуры в Европе, и с центрами русской театрально-художественной эмиграции. О спектаклях театра писали ведущие газеты русской эмиграции. Подробнее на эту тему см.: *Левитан О., Юниверг Л.* «Габима» и русский театральный авангард: зарубежье // *The Other Shore: Slavic and East European Culture Abroad, Past and Present*. 2011. № 2. С. 43–89.
- 8 См.: *Галеви М.* Моя жизнь на театральных подмостках. Тель-Авив: Масада, 1954. С. 70–71 [иврит]; *Гнесин М.* Мой путь в ивритском театре. С. 169.
- 9 *Галеви М.* Моя жизнь на театральных подмостках. С. 71.

- 10 *Мирьям Бернштейн-Коэн* (1895–1991) – актриса и режиссер. Училась актерскому мастерству в Харькове. В 1921 г., приехав в Палестину, сразу стала звездой сцены и первой исполнительницей женских ролей в пьесах Ибсена и Стриндберга (см.: Театр на иврите в земле Израиля. Тель-Авив, 1921). В 1921–1923 гг. она была художественным руководителем этого театра, занимаясь разработкой модели национального репертуара. В 1923 г. в поисках возможности повышения профессиональной квалификации в сопровождении группы своих актеров она приехала в Берлин. Там, встретившись с Гнесиным, она вместе с ним создала «ТАИ» (Театр Израиля). В Израильском центре документации сценических искусств хранится личный архив Бернштейн-Коэн, включая письма актрисы на русском языке.
- 11 Собрание рецензий на спектакль «Гадибук» в постановке Д. Варди (Neighborhood Playhouse, 1925) // Израильский центр документации сценических искусств. Фонд Д. Варди.
- 12 *Гвоздев А.А.* Русский театр за границей // Израильский центр документации сценических искусств. Фонд Д. Варди. Дата публикации и название печатного органа не сохранились.
- 13 Пьеса *Н.А. Крашениникова* «Плач Рахили» была написана и издана на русском языке. См.: Друкарь: Литературный сб. / Под ред. Н.Д. Телешова. М.: Изд-во вспомог. кассы типографов, 1910. С. 133–162. Галеви переименовал пьесу в «Яков и Рахель». Впоследствии под этим названием пьеса была поставлена им в Тель-Авиве на сцене театра «Охель» (1928).
- 14 *Цемах Н.* Наш путь к театру // Зарождение «Габимы». С. 185–186.
- 15 Вся полнота власти в театре принадлежала общему собранию, даже окончательное распределение ролей устанавливалось общим собранием. Практическое руководство осуществлялось правлением и секретариатом. Должности в правлении «Габимы» делились между ведущими актерами по принципу ротации. Период исполнения той или иной должности обычно продолжался от года до двух лет. Все это закреплено было в уставе театра, определившем жизнь «Габимы» с 1928 по 1964 г. Подробнее см.: *Леви Э.* Национальный театр «Габима». С. 128–156.
- 16 По словам Ш. Финкеля, одного из ведущих актеров «Габимы», идея внутренней режиссуры обсуждалась в кулуарах театра еще в Берлине (1930–1931). Рождению «группы внутренней режиссуры» он посвящает отдельную главку в своих воспоминаниях: «В наших разговорах с Фридляндом, Чемеринским и другими решено было, что долг каждого актера “Габимы”, склонного к режиссуре, попробовать свои силы в постановке спектакля» (*Финкель Ш.* На сцене и за кулисами. Тель-Авив: Ам Овед, 1968. С. 152–154 [иврит]). Впоследствии само понятие «внутренней режиссуры» стало одним из ключевых в историографии построссийского периода «Габимы».
- 17 Эти обстоятельства подробно описываются в кн.: *Клаузнер М.* Дневник «Габимы». Тель-Авив: Моадим, 1971. С. 39 [иврит]. Маргот Клаузнер (1905–1975) – писательница и общественный деятель, одна из создателей общества друзей «Габимы» в Берлине в 1927 г. Клаузнер поддерживала идею палестинского будущего театра как единственно возможного, и при ее активном участии собраны были средства для поездки театра в Палестину в 1928 г. Вплоть до 1936 г. была фактическим административным директором «Габимы».
- 18 *Крейн Александр Абрамович* (1883–1951) – композитор, знаток еврейской народной и синагогальной музыки. Автор музыки к спектаклям «Габимы» и ГОСЕТа («Ночь на старом рынке» И.Л. Переца, 1925). В 1927 г. Крейн вместе с ГОСЕТом выехал на гастроли в Европу.

- 19 Подробный анализ театрального языка «Блохи» в постановке А.Д. Дикого и места этого спектакля во МХАТе Втором см.: *Соловьева И.Н.* Первая студия. Второй МХАТ. Из практики театральных идей XX века. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 463–489.
- 20 В состав «группы семи» входили: Л.А. Волков, В.П. Ключарев, Г.В. Музалевский, О.И. Пыжова, Б.В. Бибииков, М.И. Цибульский, А.Д. Дикий. Конфликт этот начался летом 1926 г., и в основе его были личные чувства и обиды. Однако вскоре к личному присоединились обвинения художественно-идеологического плана и характерная для советской эпохи риторика, когда Чехова и его соратников обвинили в так называемом мистическом уклоне. Подробнее о конфликте внутри МХАТа Второго см.: МХАТ Второй: Свидетельства и документы: 1926–1936 / Публ., сост. и коммент. З.П. Удальцовой. М.: МХТ, 2011. С. 33–162. http://library.mxt.ru/epub_epdf/9781620569573.pdf; *Соловьева И.Н.* Первая студия. Второй МХАТ. Из практики театральных идей XX века. С. 583–644.
- 21 *Владимирова З.В.* Алексей Дикий // Дикий А.Д. Избранное / Сост. Н.Г. Литвиненко. М.: ВТО, 1976. С. 13.
- 22 *Марголин С.А.* «Праздник в Касриловке» // Вечерняя Москва. 1926. 21 окт. Цит. по: Краткая летопись жизни и творчества А.Д. Дикого // Дикий А.Д. Избранное. С. 416.
- 23 *Дикий А.Д.* Повесть о театральной юности. М.: Искусство, 1957. С. 211.
- 24 Так А.В. Луначарский характеризует спектакли чеховской группы МХАТа Второго. Цит. по: *Дикий А.Д.* Повесть о театральной юности. С. 329.
- 25 Цит. по: МХАТ Второй: Свидетельства и документы: 1926–1936. С. 107.
- 26 См.: МХАТ Второй: Свидетельства и документы. С. 42.
- 27 Распад «Габимы» (Беседа с В.И. Никулиным) // Современный театр. М., 1927. № 8. 25 окт. С. 13.
- 28 *Финкель Ш.* На сцене и за кулисами. С. 135–140.
- 29 *Кабак А.* Мои слова // Ктувим. 1929. 27 июля [иврит]; *Элишева.* О «Короне Давида» // Давар. 1929. 7 июля [иврит].
- 30 В этом спектакле Дикого очевидно и продолжение идей его «Блохи», и определенное влияние В.Э. Мейерхольда. В одной сцене «Клада» он чуть ли не цитирует финальную сцену мейерхольдовского «Ревизора», усадив за длинный стол персонажей в гротескных масках.
- 31 Подробнее о спектаклях Дикого см.: *Kohansky M.* The Hebrew Theater: Its first fifty years. Jerusalem: Israel Universaries Press, 1969. P. 114–119.
- 32 *Финкель Ш.* На сцене и за кулисами. С. 135–140.
- 33 *Владимирова З.В.* Алексей Дикий. С. 14.
- 34 См.: *Чехов М.А.* Жизнь и встречи // 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. Аброскиной и М.С. Ивановой. М.: Искусство, 1995. Т. 1. С. 142.
- 35 Там же. С. 201.
- 36 См.: *Zinder D.* Body Voice Imagination. Image work Training and Chekhov Technique. London; New York: Routledge, 2009.
- 37 *Чехов М.А.* Жизнь и встречи. С. 201–202.
- 38 См.: *М. Бубер* – М. Клаузнер. 24 ноября 1929 г. Автограф // Израильский центр документации сценических искусств. Фонд Габимы. Ед. хр. 240034 / 82.1.10. Подробнее о позиции Бубера см.: *Zer-Zion S., Kuhne J.* The German Archive of the Hebrew Habima: Bureaucracy and Identity // Naharaim. 2013. № 7 (1–2). С. 239–260. В.В. Иванов описывает диспут, состоявшийся в доме М. Клаузнер в ноябре 1929 г., где обсуждались пути дальнейшего развития «Габимы» (*Иванов В.В.* Русские сезоны театра «Габима». С. 182).

- 39 См.: *Чехов М.* Как должен еврейский театр исполнять комедию Шекспира? / Публ. Л. Гольдберг // *Бамот.* 1952. № 2. С. 126 [иврит].
- 40 *Гронеман Сами* (1875–1952), писатель, драматург, юрист, общественный деятель, один из наиболее видных деятелей еврейской общины Берлина, приветствовал расширение репертуарной тематики «Габимы». В письме-отклике на «Двенадцатую ночь» в постановке Чехова, направленном в секретариат театра, он писал: «Сегодняшний вечер несказанно обрадовал меня. <...> Полагаю, что спектакль “Двенадцатая ночь” – событие необычайной важности в жизни “Габимы” с самого момента создания этого театра» (С. Гронеман – М. Клаузнер. 16 июля 1930 г. Автограф // Израильский центр документации сценических искусств. Фонд Габимы. Секретариат Габимы. 1930. Ед. хр. 347501 / 82.2.5).
- 41 Лондонский корреспондент газеты «Boston Christian Science Monitor» писал о том, что Лондон еще не видел такого динамического вихревого театрального действия, такой ритмической оркестровки (1931. 31 янв.).
- 42 *Ходасевич В.* Колеблемый треножник. М.: Сов. писатель, 1991. С. 561–562. Статьи Ходасевича о театре Михаила Чехова первоначально были опубликованы в газете «Возрождение» в июне 1931 г.
- 43 Подробнее об этом проекте см.: *Литаврина М.Г.* Русский театральный Париж. СПб.: Алетейя, 2003. С. 53–73.
- 44 *Чехов М.А.* Жизнь и встречи. С. 219.

1

- 45 Тем же шрифтом, что и адрес, на английском языке вверху листа отпечатано: «Представляя московский театр “НАВИМА”». Несмотря на то что «Габима» покинула Америку в июне 1927 г., правление театра продолжало использовать бланки американских агентств и гостиниц для своих черновики и несколько месяцев спустя.
- 46 Письмо А.А. Крейна не сохранилось.
- 47 Два спектакля, поставленные на сцене «Габимы» в 1925 г., – «Голем» Г. Лейвика и «Сон Иакова» Р. Бер-Гофмана, впоследствии с огромным успехом показанные за рубежом, – были прохладно встречены московской критикой. Риторичность и сценический язык и той и другой постановки в Москве называли наивно-выспренними и не в пользу последних сопоставляли с «Гадибуком». В то же самое время успех «Блохи», выпущенной Диким в 1925 г., был очевиден. Судя по всему, в этот момент актеры театра обратились к А.Д. Дикому.
- 48 В письмах правления «Габимы» встречаются стилистические шероховатости. Русский язык, как правило, не был родным языком тех, кто писал эти письма.

2

- 49 Речь идет о весне 1928 г. В момент написания этого письма вопрос о Палестине активно обсуждался в труппе, но не был решен окончательно.

3

- 50 Текст телеграммы написан на русском языке латинскими буквами.

4

- 51 Судя по содержанию, письмо написано в ответ на согласие А.Д. Дикого работать в «Габиме». См. письмо 2.
- 52 Датируется по содержанию письма.
- 53 Письмо, вопреки принятым представлениям о том, что в Европе актеры «Габимы» упивались своим успехом, особенно не задумываясь о будущем театра, свидетельствует о противоположном. Правление «Габимы» всерьез занималось репертуарными планами,

выстраивая репертуарную модель, где наряду с библейской драмой присутствовали тексты современной социальной направленности. В это же время обсуждается мысль о необходимости классического комедийного репертуара.

- 54 «Жена раби Акива» немецкого драматурга Хеймана... – Гейман Мориц (1868–1925) – немецкий писатель и критик еврейского происхождения, был близок к О. Брамму и Г. Гауптману. Его пьеса «Рабби Акива и его жена» была опубликована в берлинском издательстве S. Fischer на немецком языке (1922). Рабби Акива (2 в. н.э.) – законоучитель и один из величайших мудрецов древнего Израиля, прославился систематизацией устной Торы. Заниматься изучением Торы он начал только в зрелом возрасте по настоянию своей будущей жены Рахели.
- 55 «Амнон и Тамар» или «Амнон» – библейская драма еврейского писателя и драматурга Ицхака Каценельсона (1887–1944), писавшего на иврите и на идише. Его пьеса «Ха-хамма! Ха-хамма!» («Солнце! Солнце!») поставлена была Вахтанговым в 1918 г. Ею открывался первый спектакль театра «Праздник начала», составленный из четырех одноактных пьес.
- 56 «Юдифь» Геббеля – пьеса Вам, наверное, знакомая. – Пьеса Ф.К. Геббеля «Юдифь», возможно, была знакома Дикому по спектаклю с участием В.Ф. Комиссаржевской, показанному в Москве в сентябре 1909 г. В переводе на иврит пьеса впервые была поставлена в Палестине в начале XX в. Подробнее см.: Левитан О. Школьные спектакли на иврите в земле Израиля (1889–1904) // Бама. 2000. № 159–160. С. 33–47 [иврит].
- 57 «Дукус» – драма еврейского писателя, драматурга и фотографа Алтера Кацизне (1885–1941) о «праведном прозелите» графе Валентине Потоцком. Пьеса написана была в 1925 г. На русском языке известна под названием «Граф».
- 58 «Глухой» – рассказ еврейского писателя и драматурга Д.Р. Бергельсона (1884–1952), написанный в 1910 г. в продолжение традиций прозы Шолом-Алейхема.
- 59 Идея пригласить режиссера-ассистента развития не получила.

5

- 60 Никулин Вениамин Иванович (1866–1953) – актер, антрепренер, организатор зарубежных гастролей «Габимы».
- 61 Дикий, видимо, не знает, что планы постановки «Венецианского купца» обсуждались в «Габиме» еще в период пребывания театра в Москве. Станиславский планировал постановку этой пьесы с участием «Габимы» и армянской студии, где роли одной венецианской семьи исполняли армянские актеры, а другой – габимовцы. В процессе репетиций еврейские актеры стали жаловаться на антисемитизм своих армянских коллег, и Станиславский отказался от идеи мультинациональной постановки (Галеви М. Моя жизнь на театральных подмостках. С. 73–75). «Венецианский купец» на иврите впервые был поставлен немецким режиссером Леопольдом Йеснером в «Габиме» (1936).
- 62 Пьесы и сценические обработки текстов Шолом-Алейхема в переводе на иврит составляли важнейшую часть репертуара любительского театра в Палестине в начале XX века (1904–1914). Позднее, в 1930-е и 1940-е гг., Шолом-Алейхем становится ведущим автором «Габимы». Барух Чемеринский на основе текстов Шолом-Алейхема создает особый метапоэтический театр, определивший диалектические отношения принятия и отрицания еврейской жизни в диаспоре. Подробнее см.: Иерушалми Д. Режиссеры израильского театра. Беер Шева: Змора-Битан, 2013. С. 62–87 [иврит].

63 Пьеса *Бена Джонсона «Вольпоне»* впервые была поставлена на сцене израильского театра в 1931 г. в театре Охель (режиссер Ицхак Моше Даниэль). «Габима» обратилась к «Вольпоне» только в 1969 г. (режиссер Давид Вильям).

64 Комедии на иврите ставились со времен школьного театра в Палестине в конце XIX – начале XX в. Комедии принадлежало важное место в репертуаре любительских театральных групп, созданных обществами любителей сцены в Яффо, Тель-Авиве и Иерусалиме 1904–1914 гг. В этот период были переведены на иврит и поставлены комедии Мольера и водевили Чехова.

6

65 В административном архиве «Габимы» обнаружено два варианта письма Дикого идентичного содержания. Одно письмо было отправлено в Германию, другое – в Голландию.

66 В итоге Дикий поставил в «Габиме» спектакль «Клад» по мотивам Шолом-Алейхема (1928). Подробнее об этом спектакле см.: *Иванов В.В.* Русские сезоны театра «Габима». С. 166–181. Последующие постановки Шолом-Алейхема на сцене «Габимы», осуществленные Б. Чемеринским, были реакцией на режиссуру Дикого. Мир местечка в этих спектаклях осмыслялся как поэтическая метафора исчезающей, наполненной смыслом реальности. Этот мир распался на глазах у зрителя, но уродливым не был. «Закат» Бабеля впервые был поставлен в «Габиме» только в 1965 г. (режиссер Ш. Фридман). В 1986 г. постановку «Заката» на сцене «Габимы» осуществил Ю.П. Любимов.

7

67 Текст телеграммы написан на русском языке латинскими буквами.

8

68 На телеграмме значится адрес «Габимы» в Мюнхене. Текст написан на русском языке латинскими буквами.

9

69 На телеграмме обозначен адрес «Габимы» в Кёльне. Текст написан на русском языке латинскими буквами.

10

70 Текст телеграммы написан на русском языке латинскими буквами.

11

71 Текст написан на русском языке латинскими буквами.

72 Речь идет о премьере (14 февраля 1928 г.) спектакля «Человек с портфелем» А.М. Файко в Театре Революции.

12

73 Судя по почерку, текст принадлежит двум разным авторам.

74 «Кудри Авессалома» (*Los cabellos de Absalón*) – трагедия Кальдерона, где история изнасилования и кровосмешения переплетается с историей царя Давида, одного из главных персонажей священной еврейской истории. Изменив название на «Корону Давида», Дикий поставил эту пьесу на сцене «Габимы» (1929). Подробнее о постановке Дикого см.: *Иванов В.В.* Русские сезоны театра «Габима». С. 166–181.

75 В архиве «Габимы» нет документов, свидетельствующих о проблемах с наследниками Шолом-Алейхема и авторскими правами. Пьесы Шолом-Алейхема в переводе на иврит составляли основу репертуара Общества любителей ивритской сцены в Яффо. В 1909 г. комедия Шолом-Алейхема «Рассеянный» при горячей поддержке автора поставлена

М. Гнесиным, в ту пору ведущим актером любительской сцены в Палестине. Подробнее см.: *Гнесин М.* Мой путь в ивритском театре. С. 35–40.

- 76 Письмо свидетельствует о наличии самокритической позиции внутри театра. Особенно интересно упоминание о плане воспитания собственной режиссуры в «Габиме». Впоследствии, в 30-х гг., когда «Габима» окончательно репатриировалась в Тель-Авив, такая группа была создана. Ее лидеры, Цви Фридлянд и Барух Чемеринский, будучи уже вполне самостоятельными режиссерами, считали себя учениками Вахтангова.

13

- 77 Письмо А.Д. Дикого, которое он упоминает в телеграмме от 28 февраля 1928 г., в архиве «Габимы» не сохранилось.

- 78 Театральный художник *Исаак Моисеевич Рабинович* (1894–1961) был хорошо знаком «Габиме» по работам в ГОСЕТе. «Колдунья» в сценографии Рабиновича поставлена была в ГОСЕТе в 1922 г., т. е. тогда же, когда был выпущен «Гадибук».

14

- 79 На телеграмме обозначен адрес «Габимы» в Вене. Текст написан на русском языке латинскими буквами.

15

- 80 Текст написан на русском языке латинскими буквами.

16

- 81 Текст написан на русском языке латинскими буквами.

17

- 82 Текст написан на русском языке латинскими буквами.

18

- 83 Текст написан на русском языке латинскими буквами.

20

- 84 Текст написан на русском языке латинскими буквами. Ниже дописан карандашом перевод текста на немецкий язык.

21

- 85 На телеграмме три печати с датами: Москва – 16 мая 1928 г., Берлин – 20 и 21 мая 1928 г.

- 86 Текст написан на русском языке латинскими буквами. Прикреплен перевод на немецкий язык.

22

- 87 Текст написан на русском языке латинскими буквами. Ниже дописан карандашом перевод текста на немецкий язык.

23

- 88 В этом письме правление «Габимы» сообщает Дикому, видимо, неожиданную для него новость – театр остается или задерживается на неопределенное время в Палестине. Из этого следует, что работать Дикому предстоит не в Берлине, куда он уже приехал, а в Тель-Авиве. М. Клаузнер описывает разочарование и гнев Дикого, говоря, что он хотел уехать обратно в Москву, и пришлось на месте заплатить ему несколько тысяч марок (см.: *Клаузнер М.* Дневник «Габимы». С. 46).

27

- 89 Гонорар Дикого, полученный им в Берлине, составляет примерно ту же сумму, которую получил А.М. Грановский за спектакль «Уриэль Акоста» (8000 марок) два года спустя.

- 90 Р. Л. – Палестинская лира, или палестинский фунт, денежная единица, введенная в обращение в подмандатной Палестине в 1927 г., приравнивалась к фунту стерлингов.

28

- 91 *Варшавер Ари* (1898–1969) – один из ведущих актеров «Габимы», член правления театра.
- 92 Премьера «Короны Давида» состоялась 23 мая 1929 г.
- 93 Премьера спектакля «Клад» состоялась 29 ноября 1928 г. Варшавер описывает подробно восторги по поводу спектакля Дикого, но имени режиссера не упоминает. Вероятно, в этом свидетельство конфликта и болезненных отношений, возникших между актерами «Габимы» и Диким во время его палестинского сезона.

29

- 94 *Палленберг Макс* (1877–1934) – австрийский актер и певец. *Масари Фрици* (1882–1969) – австрийско-американская актриса и певица оперетты, супруга М. Палленберга.
- 95 Речь идет о художественном руководителе ГОСЕТа *Алексее Михайловиче Грановском* (1890–1937), режиссере, который два года спустя, в 1931 г., поставит в «Габиме» пьесу К. Гуцкова «Уриэль Акоста». В 1920-е гг. в Москве театр на иврите «Габима» и театр на идише ГОСЕТ, художественным руководителем которого был Грановский, воспринимались многими как идейные и художественные противники. Приглашение Грановского на постановку в «Габиму» в 1930 г. показало искусственность этого противопоставления. Подробнее о Грановском и его режиссерском языке см.: *Иванов В.* ГОСЕТ: политика и искусство. М.: ГИТИС, 2007.
- 96 Конфликт актеров «Габимы» с Диким описан в мемуарах Шимона Финкеля. См.: *Финкель Ш.* На сцене и за кулисами. С. 135–141.

30

- 97 В Париже Чехов пытался осуществить проект своего универсального театра. Письмо написано до провала спектакля «Дворец пробуждается», и Чехов в это время еще полон ожиданий.
- 98 *Авивит (Лихтенштейн) Шошана* (1901–1988) – актриса «Габимы» (1918–1923). Авивит была в соревновательных отношениях с главной звездой «Габимы» – Ханой Ровиной. В 1925 г. она отправилась в Париж, где занималась концертной деятельностью и переводами произведений русской драматургии на французский язык для театра «Комеди Франсез».
- 99 *Громов Виктор Алексеевич* (1879–1975) – актер, близкий друг и соратник М.А. Чехова. В 1928 г. вместе с ним уехал в Берлин, принимал участие в европейских постановках Чехова, в начале 1930-х гг. последовал за ним в Прибалтику. В 1934 г. вернулся в Россию и был принят в Театр им. Мейерхольда. Позднее занимался театром кукол и мультипликацией. Автор биографии «Михаил Чехов» (М.: Искусство, 1970).

31

- 100 *Чемеринский Барух* (1898–1946) – актер и член правления «Габимы», в 1930-х гг. занимал центральное место в режиссерской группе театра. См. коммент. 62, 66. Чемеринский был одним из постоянных корреспондентов Чехова. См.: *Иванов В.В.* Русские сезоны театра «Габима». С. 186–191.
- 101 *Бен-Хаим Цви* (1898–1957) – актер и член правления «Габимы». В начале 1930-х гг. предложил идею превращения «Габимы» во всемирный еврейский театр, где собраны будут лучшие артистические силы еврейских артистов того времени. С этой целью вел переписку с М.А. Чеховым, А.М. Грановским, Р.Р. Фальком. Подробнее см.: *Левитан О., Юниверг Л.* «Габима» и русский театральный авангард: зарубежье. Одно из писем Чехова к Бен-Хаиму опубликовано: *Иванов В.* Русские сезоны театра «Габима». С. 190.

- 102 Работа Чехова в Прибалтике позволила ему заниматься развитием своих экспериментальных режиссерских идей, которые воспринимались настороженно и критикой, и зрительской аудиторией. Подробнее см.: *Бюклинг А.* Михаил Чехов в западном театре и кино. СПб.: Академический проект, 2000. С. 133–197.

32

- 103 Вопрос о советском паспорте волновал и Р.Р. Фалька. В переписке с Бен-Хаимом он указывал на это: «Я думаю, что во многих отношениях это было бы для меня просто счастьем – жить в Палестине. Но теперь разные “но”. Во-первых, мое советское подданство. Наши власти исключительно косо смотрят на пребывание советских граждан там, а я не могу игнорировать это, ведь в Москве остались самые мне близкие люди» (Письма Фалька к Бен-Хаиму опубликованы: *Левитан О., Юниверг А.* «Габима» и русский театральный авангард: зарубежье. С. 66–79).

- 104 Брат и сестра *Надежда (Нехама) и Илья (Элияху) Виньяр* – актеры «Габимы», вернулись в Россию в 1932 г. Надежда Виньяр (1895–1963) исполняла роль Виолы в «Двенадцатой ночи», поставленной Чеховым. В Палестине она познакомилась с композитором З. Компанейцем, вышла за него замуж и вместе с ним уехала в Москву. Илья Виньяр (1889–1949) в продолжение тенденции выхода за пределы национальной тематики, начатой спектаклем Чехова, поставил в 1931 г. спектакль «Священный огонь» по С. Моэму, один из первых спектаклей собственной режиссуры «Габимы». После возвращения в Россию ставил спектакли в московском театре ВЦСПС.

33

- 105 Письма М.А. Чехова к М. Клаузнер написаны на немецком языке. Перевод: М. Кроцкин.
106 *Ровина Хана* (1888–1980) – актриса, звезда еврейской сцены, член триумвирата основателей «Габимы» (Н. Цемах – М. Гнесин – Х. Ровина). Значительная часть восторгов европейской театральной критики связана была с актерским мастерством Ровиной.
107 Речь, видимо, идет об отъезде Ильи Виньяра в Россию.

34

- 108 В это время М. Чехов получил предложение от Л. Леонидова принять участие в парижских гастролях Пражской труппы. Гастроли начались в январе 1935 г. В середине февраля 1935 г. в составе труппы «Актеры Художественного театра» Чехов прибыл в Нью-Йорк. Это турне закончилось только в октябре 1935 г.
109 Хлестаков в творчестве Чехова – тема отдельная. Роль Хлестакова, созданная в спектакле Станиславского (1921), – одна из самых знаменитых его актерских работ. К режиссуре «Ревизора» Чехов возвращался не раз и в Каунасе, и в Париже. Подробнее см.: *Бюклинг А.* Михаил Чехов в западном театре и кино. С. 175–188, 201–209.

«ГАБИМА» В РИСУНКАХ ГЕНРИКА РИПЗАМА

Публикация, вступительная статья и комментарии

О. Левитан и Я. Кор

Генрик Рипзам (1889–1976), художник, скульптор и спортсмен, родился в городе Бой, неподалеку от Будапешта. В 1910 г. закончил отделение декоративного искусства в будапештской Школе прикладных искусств и вскоре стал постоянным участником выставок в Национальном салоне, занимаясь также дизайном интерьеров кафе, театров и вилл в Буде. В те же годы Рипзам становится чемпионом Венгрии в беге на длинные дистанции (1911) и обладателем бронзовой медали на Олимпийских играх в Стокгольме (1912).

С началом Первой мировой войны он уходит на фронт, в 1915 г. попадает в плен и несколько лет проводит на каторжных работах в сибирских соляных рудниках. Там, несмотря на отсутствие красок и холстов, продолжает рисовать. Серия его сибирских карандашных зарисовок на клочках бумаги отличалась пластической свободой и вниманием к психологии детали. Семья художника хранит как реликвию карандашный портрет молодого мужчины, нарисованный на обратной стороне опросника, выпущенного большевистскими властями. К сожалению, большая часть этих рисунков не сохранилась.

Вернувшись в Венгрию в 1922 г., Рипзам принимает участие в двух уникальных проектах. По заказу Венгерской ассоциации по легкой атлетике он создает дизайн национальной почтовой марки, выпущенной к парижским Олимпийским играм 1924 г. Затем иллюстрирует книгу «Пылающая Россия», написанную видным венгерским политиком Каройем Хусаром, несколько месяцев занимавшим пост премьер-министра Венгрии (24 ноября 1919 – 1 марта 1920). Хусар, будучи противником распространения идей большевизма в Европе, активно поддерживал Белое движение и посвятил свою книгу анализу истории России и российских революций 1917 г., где рассматривал большевистский строй как угрозу цивилизации. В 1926 г. эта книга публикуется в Будапеште в издательстве «Данте». Туда были включены и сибирские зарисовки Рипзама¹.

В конце 1920-х гг. Рипзам покидает Венгрию, странствует по Европе и в конце концов поселяется в Англии, заняв со временем видное место в английском художественном мире. Сфера его деятельности разнообразна – дизайн ковров, книжная иллюстрация, керамика и скульптура. Персональные выставки Рипзама с успехом проходили в Стокгольме, Ливерпуле, Манчестере, Париже, Сан-Франциско, Рио-де-Жанейро, Токио и других крупных городах.

Серия карандашных рисунков на бумаге, изображающих актеров «Габимы» и их персонажей в спектаклях «Гадибук» С. Ан-ского, «Голем» Г. Лейвика и «Корона Давида» Кальдерона, создана, судя по всему, в начале 30-х гг., когда

в репертуар театра вошли постановки Алексея Дикого. Практически все рисунки подписаны именем художника, а на некоторых из них обозначены и названия городов – Варшава и Лондон, куда «Габима» приезжала на гастроли в 1930 г.

Все рисунки серии одного размера: 20 × 25 см, и это, возможно, свидетельствует о том, что Рипзам задумывал их публикацию. Рисунки Рипзама не выставлялись и не были опубликованы при его жизни. Семья обнаружила эту серию, разбирая его архив уже после смерти художника.

Образный мир «Габимы» в изображении Рипзама лишен гротескного и экзотического начала, тем и удивителен. Рисунки силуэтны и предельно лаконичны. Персонажи «Габимы» – мудрецы, раввины, герои истории и люди толпы – кажутся по большей части бестелесными, удлиненные пальцы рук будто невесомы, напоминая о средневековой живописи. Типично еврейский «разговор руками» здесь меняется до неузнаваемости. Делая акцент на руки, Рипзам словно предлагает сопоставить телесную экспрессию еврейской речи с языком европейского искусства, переводит привычные знаки традиционной еврейской культуры в иную сферу. Трудно сказать, видел ли Рипзам изданный в Германии альбом фотографий «Габима. Театр на иврите» (Берлин, 1928), где опубликованы фотографии сестер Нини и Кэри Гесс, создателей немецкой экспрессионистской фотографии². Однако его рисунки заметно перекликаются с фотографиями сестер Гесс: экзотическое он превращает в мир утонченно-поэтический, предлагая нам особое видение искусства «Габимы».

Рисунки Генрика Рипзама публикуются с разрешения семьи художника. Факсимильные копии хранятся в Израильском центре документации сценических искусств (Тель-Авив).

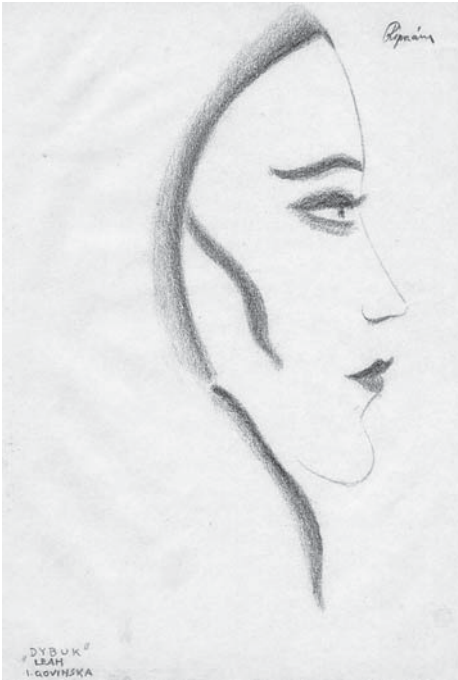


Рисунок 1



Рисунок 2



Рисунок 3



Рисунок 4



Рисунок 5



Рисунок 6

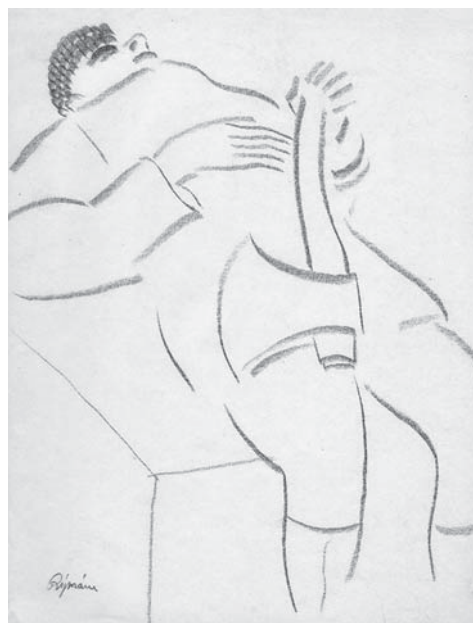


Рисунок 7



Рисунок 8



Рисунок 9

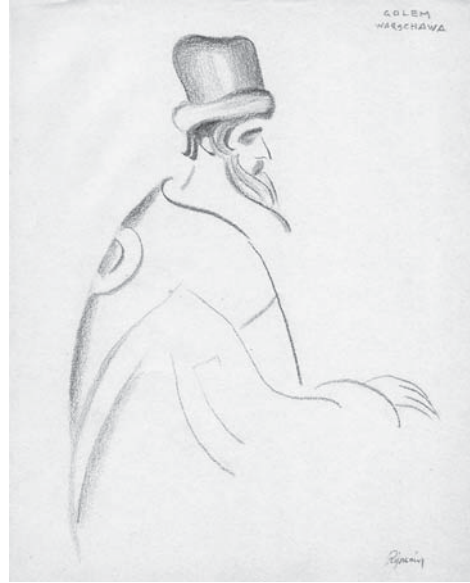


Рисунок 10



Рисунок 11

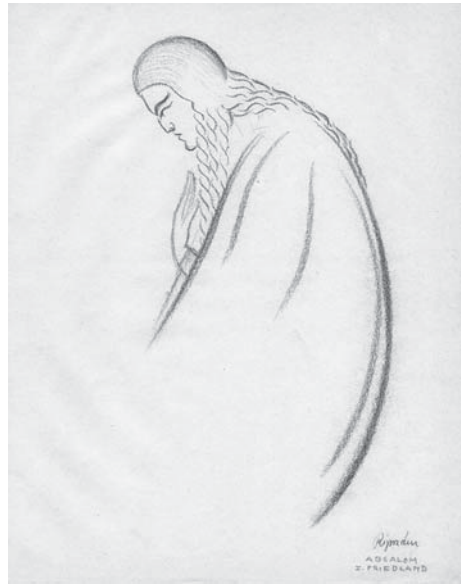


Рисунок 12



Рисунок 13



Рисунок 14

«Гадибук» С.А. Ан-ского.

Перевод на иврит: Х.Н. Бялик. Режиссер Е.Б. Вахтангов.

Художник Н.И. Альтман. Премьера – 31 января 1922 г.

1. Инна Говинская в роли Леи

Юная девушка Лея, воплощение мистики, поэзии и трагичности любви, – вероятно, главный персонаж «Гадибука». Лея впускает в себя дух умершего возлюбленного, не желая с ним расставаться, выбирает смерть. Главной исполнительницей роли Леи была Хана Ровина, и ей эта роль принесла мировую славу. Однако Говинская (1894–1957), одна из ведущих актрис «Габимы», уже в конце 1920-х гг. исполняла роль Леи наряду с Ровиной. Биографы актрисы указывают на то, что роль эта определила особое положение Говинской в труппе. Интересно, что альбом фотопортретов актеров «Габимы», публикующий фотографии сестер Гесс (1928), открывался портретом Говинской в роли Леи³. Рисунок Рипзама, как и фотографии Леи–Говинской в альбомах, посвященных творчеству актрисы (1958, 1998)⁴, позволяет предположить, что ее исполнение было отмечено большей сдержанностью и, возможно, большей утонченностью, чем игра Ханы Ровиной. Первой же ролью Говинской в «Гадибуке», созданной под руководством Вахтангова, была бесноватая Элька-нищенка.

2. Цви Фридлянд в роли Михаэля, служки в синагоге

Синагогальный служка Михаэль – роль крошечная, но важная. Михаэль появляется лишь в одной сцене: в коротком разговоре с великим раввином Азриэлем,

праведником из Мирополя (Цадик), он убеждает сомневающегося раввина освободить Лею от поселившегося в ее теле духа. Занимая незначительное положение в обществе, будучи всего лишь помощником, служкой, Михаэль обладает даром убеждения и внутренней силой. После беседы с ним раввин принимает отца Леи и совершает попытку изгнать дибука. Эту внутреннюю силу и уверенность служки Михаэля в исполнении Цви Фридлянда (1898–1967) передает Рипзам. По свидетельству Ш. Финкеля, актерские работы Фридлянда отличались остротой сценического рисунка, чувство формы было для него превыше всего, «а когда в актерском искусстве возобладали реалистические тенденции, он ушел в режиссуру»⁵. Михаэль – не единственная роль Фридлянда в «Гадибуке». Он прославился как исполнитель роли Ханана, возлюбленного Леи. Однако крошечную роль служки Фридлянд продолжал играть и тогда, когда роль Ханана была передана другим актерам, а он сам, сосредоточившись на режиссуре, практически отказался от актерского творчества. На протяжении многих лет Фридлянд отвечал за актерские вводы в «Гадибук», следя за сохранением мельчайших деталей режиссерской партитуры Вахтангова.

3. Барух Чемеринский в роли Цадика

Раввин Азриэль, именуемый также Цадиком из Мирополя, центральный персонаж второго и третьего актов «Гадибука». Цадик, мудрец и праведник, наделен магической силой, он побеждает бесовство, изгоняет дибука и при этом терпит крах, поскольку вместе с дибуком уходит из мира живых и Лея. Цадик в исполнении Баруха Чемеринского (1889–1946) отличался величественной осанкой и благородством жеста даже в состоянии душевного смятения. Рисунок Рипзама будто создан для того, чтобы подтвердить слова Ш. Финкеля, описавшего Чемеринского как прекрасного принца еврейского местечка, выразительность сценической речи которого пришла из мелодики библейского языка⁶. В «Гадибуке» наряду с Цадиком он исполнял роль одного из бездельников (батлан) в первом акте. В 1930-е гг. Чемеринский стал одним из лидеров режиссуры «Габимы», развивая оригинальный мифопоэтический язык в постановках национального еврейского репертуара, корни которого, надо полагать, были в «Гадибуке».

4. Зарисовки персонажей из «Гадибука»

Образы неистово молящихся хасидов были важной составляющей экзотически-мистериальной части спектакля. Рипзам, однако, лишает их экзотичности, показывает медитативное сосредоточение хасидов, предлагает другую возможность видения, приближая их к глазу европейского зрителя.

5. Зарисовка персонажа из «Гадибука»

Рисунки Рипзама спорят и со многими фотографиями спектакля, и с описаниями рецензентов, создавая образ не гротескного, но утонченного и таинственного мира.

«Голем» Г. Лейвика.

Перевод на иврит: Б. Каспи. Режиссер Б.И. Вершилов.

Художник И.И. Нивинский. Премьера – 15 марта 1925 г.

6. Барух Чемеринский в роли раввина Лёва

Раввин Лёв, по прозвищу Марал, ученый-мистик и мудрец, создатель и уничтожитель Голема. Барух Чемеринский был вторым исполнителем роли раввина Лёва (Марала). В спектакль он был введен уже после того, как слава и лавры выдающегося создателя образа Марала достались А. Прудкину. Во время американских гастролей (1927) Чемеринский играл Марала в очередь с Прудкиным, а после отъезда Прудкина в Россию (1928) стал основным исполнителем. В то время как Марал, созданный Прудкиным, представлял великим ученым, Марал Чемеринского – великим магом. Американская критика, говоря о наиболее впечатляющих моментах в его исполнении, отмечала сцену, где, завершая акт творения, раввин инструктировал Голема, как следует себя вести⁷. В рисунке Рипзама прочитывается тяготение Чемеринского к романтизации своих персонажей.

7. Арон Мескин в роли Голема

Голем – глиняный великан, созданный для того, чтобы защитить жителей гетто, и вышедший из-под контроля своего создателя, – был коронной ролью Мескина. В его исполнении это был Голем ребячливый, временами смешной и оттого еще более пугающий в своих нечеловеческих действиях. В этой роли страшное рождалось из нелепого и комического. Инфантильность Голема замечательно передает рисунок Рипзама.

8. Хана Ровина в роли юного Мессии

Юный Мессия в «Големе» – персонаж трагический, тот, кому не верят. В традиционной еврейской культуре непрерывное драматическое ожидание Мессии и отказ поверить в то, что Мессия явился, составляют важнейшее мистическое переживание. Мессия Ханы Ровиной поражал какой-то декадентской красотой, напоминал ангела-мученика, утомленного недоверием. В европейской и американской прессе было опубликовано множество фотографий Ровиной в этой роли. Созданного ею Мессию называли зримым воплощением трагической эмоции⁸. Рисунок Рипзама передает соединение мученического и возвышенно-ангельского.

9. Нехам Вильяер в роли жены раввина Лёва

Жена великого раввина – роль маленькая и сугубо приземленная. Она будто бы противоположна своему мужу, ученому и мечтателю. На рисунке Рипзама жена раввина в исполнении Нехамы Вильяер сосредоточенна, серьезна и печальна, как человек, лишенный иллюзий.

10. Ари Варшавер в роли высокого человека

Высокий человек – персонаж эпизодический, человек улицы. Можно предположить, что эта роль, как и многие другие, досталась Варшаверу по причине картинной внешности. Его высокий человек – равнодушный щеголеватый красавец из городской толпы – контрастировал с населением гетто.

«Корона Давида» по Кальдерону.

Сценическая адаптация и перевод: И. Ламадана.

Режиссер А.Д. Дикий. Художник М. Шмидт. Премьера – 23 мая 1929 г.

11. Цви Фридлянд. Грим роли Авессалома

Авессалом – любимый сын царя Давида, восставший против отца и предавший его. Им правят бесовские страсти – жажда власти и жажда мести, понимаемая как восстановление справедливости. Роль будто создана для Фридлянда, вероятно самого интеллектуального актера «Габимы». Критика отмечала блистательную и почти пугающую красоту его Авессалома⁹. Фотографии, сделанные во время европейских гастролей «Габимы» (1929), зафиксировали пронзительный взгляд Авессалома–Фридлянда¹⁰. Тот же демонический взгляд передает и рисунок Рипзама. Вместе с тем, поскольку Рипзам изображает «грим Авессалома», именно так подписан рисунок, перед нами свидетельство не только актерского воплощения, но и режиссерского видения образа. Можно предположить, что участие в спектакле Дикого и опыт работы со сложным историческим материалом в «Короне Давида» оказали влияние на режиссуру Фридлянда в последующие годы.

12. Цви Фридлянд в роли Авессалома

Силуэтный портрет Авессалома, погруженного в свои мысли, позволяет увидеть мрачность и властолюбие прекрасного лицом иудейского принца. Его падающие на плечи волосы придают всему облику Авессалома злоедейский оттенок. Художник подчеркивает утонченную руку с длинными невесомыми пальцами. Рука, лишенная телесности, – своеобразный знак, посредством которого Рипзам объединяет спектакль Дикого с другими постановками «Габимы».

13. Арон Мескин в роли Царя Давида

Рисунок не подписан Рипзамом. Сопоставление его с фотографиями спектакля «Корона Давида», хранящимися в Израильском центре документации сценических искусств, позволяет предположить, что художник изобразил здесь А. Мескина в роли Царя Давида.

Царь Давид – в пьесе Кальдерона фигура трагическая, сыновья его совершают гнусные поступки, в доме его одно событие ужаснее другого: инцест, насилие, братоубийство и предательство. История отношений Давида с Авессаломом и страшная смерть его любимого сына апокалиптичны. Таким и предстает Давид на рисунке Рипзама – неистово скорбящим старцем. Развешивающиеся одежды подчеркивают скорбь, так же как и простертые вперед руки и длинные, беспомощно повисшие пальцы. Кажется, что художник схватывает момент, где благословение превращается в оплакивание.

14. Персонажи из «Короны Давида»

Рисунок Рипзама акцентирует тот факт, что создатели спектакля, строя его визуальный образ, отталкивались от изображений ассирийских царей и воинов. Типичные бороды и высокие головные уборы напоминают о неистовом и воинственном Востоке. При этом выражение лиц персонажей возвращает к современности, каждый из них имеет свои психологические характеристики. Все они исполнены внутренней решительности, смешанной с печалью, как люди, которым не дано вырваться из захватившего их круга событий.

КОММЕНТАРИИ

Вступительная статья

- 1 *Huszar K.* Az égő Oroszország [The Burnung Russia] / Graphic: H. Ripszam. Budapest: Dante Publ. House, 1926 [венг. яз.].
- 2 *Habima.* Hebraisches Theater. Berlin, 1928.
- 3 *Ibid.*
- 4 Инна Говинская-Барац на сцене: Альбом воспоминаний и фотографий / Ред.-сост. Попечительский совет наследия И. Говинской. Тель-Авив: Изд-во фонда Говинской, 1958 [иврит]; *Шева Ш.* Он, она и театр – Инна Говинская и Аврам Барац. Тель-Авив: Изд-во фонда Говинской, 1998 [иврит].
- 5 *Финкель Ш.* Вспышки. Тель-Авив: Акад, 1985. С. 27 [иврит].
- 6 *Финкель Ш.* Метаморфозы. Тель-Авив: Акад, 1977. С. 119 [иврит].
- 7 Пресса о «Габиме» // Израильский центр документации сценических искусств. Фонд Д. Варди.
- 8 Там же.
- 9 Собрание газетных вырезок // Израильский центр документации сценических искусств. Фонд «Габимы».
- 10 Израильский центр документации сценических искусств. Фонд сестер Гесс.

ХРОНИКА НЕСОСТОЯВШЕГОСЯ ВОЗВРАЩЕНИЯ

Ф.Ф. Комиссаржевский – Е.К. Малиновская: письма (1917–1934)
Приложение: Письмо Н.Я. Береснева Ф.Ф. Комиссаржевскому (1924)

Публикация, вступительная статья и комментарии В.В. Иванова

В публикуемых письмах Ф.Ф. Комиссаржевского и Е.К. Малиновской переплелось много сюжетов: работа Комиссаржевского в Театре МСРД (б. Опера Зимина), подробности отъезда режиссера из Советской России и его эмигрантской жизни. Но центральное место занимает история Большого театра 1920–1930-х гг., в котором Ф.Ф. Комиссаржевский так никогда и не работал. В каком-то смысле главным героем публикации стала Е.К. Малиновская. В этой «каменной женщине» (по выражению Максима Горького¹) бушевали шекспировские страсти, и, быть может, главной из них было желание вернуть Комиссаржевского в Москву, к его ногам она была готова положить Большой театр вместе с филиалом и хореографическим техникумом. В письмах Малиновская убеждает, соблазняет адресата открывающимися возможностями, а телеграммы едва ли не вопиют. О самой Е.К. Малиновской известно не так много, и материал приходилось собирать по крупицам.

Елена Константиновна Малиновская (1875–1942) осталась в истории в основном благодаря ее изустно передаваемой репутации «заступницы и спасительницы Большого театра». Основания для этого были. При ее директорстве, по инициативе Ленина, было принято решение Политбюро ЦК ВКП(б) о закрытии Большого театра, вокруг которого на протяжении всего 1922 года велась ожесточенная борьба. В том, что решение удалось отменить, есть немалая заслуга Малиновской.

О дореволюционной поре ее жизни известно, что вместе с мужем – архитектором Павлом Петровичем Малиновским она была близка социал-демократическому кругу, сложившемуся в Нижнем Новгороде. В первые годы XX века был разработан проект постройки Народного дома: Максим Горький являлся инициатором его создания, Малиновский – автором проекта и руководителем стройки. Елена Константиновна входила в число пайщиков и организаторов. С 1905 г. она член коммунистической партии. После Февральской революции организовала и возглавила художественно-просветительский отдел Московского совета рабочих депутатов. В 1917 г. С.И. Зимин передал свой оперный театр в подчинение Моссовету, и театр стал называться Театром МСРД (позже Советской оперой). Тогда и состоялась встреча Е.Н. Малиновской и Ф.Ф. Комиссаржевского, уже несколько сезонов проработавшего у Зимина. Именно с работой в театре б. Зимина и уходом из него связана большая часть писем режиссера.

Охваченная революционным возбуждением театральная среда требовала коренных реформ театрального дела. На протяжении 1917 года по стране

раскатывался призыв «Смерть антрепренерам!». Особенно энергично слышались голоса Вс.Э. Мейерхольда, А.Я. Таирова. Ф.Ф. Комиссаржевский, возглавив борьбу за театральную демократию против самовластия «кулака» С.И. Зимина, победил. Однако режиссер не нашел общего языка с творческой оппозицией (док. 5, 6), и уже весной 1919 г. он призывает Малиновскую к театральной диктатуре, «и никаких нежностей» (док. 7). Письма Комиссаржевского этих лет примечательны еще и творческим содержанием, попытками сформулировать методологические принципы сценического оформления.

После Октябрьской революции должности Малиновской менялись, становясь все весомее. Она была назначена комиссаром московских театров, с 1918 г. – управляющим московскими государственными театрами, с 1920 г. – академическими театрами. Одновременно в 1919–1920 гг. Малиновская – член дирекции, а затем директор Большого театра (1920–1924). Тот авторитет, который завоевал Комиссаржевский в ее глазах, подтолкнул ее включить его в состав дирекции Большого театра (1919). При том что ведущее положение в дирекции она отводила Вл.И. Немировичу-Данченко. В 1918 г. по ее инициативе при Большом театре была организована Оперная студия под руководством К.С. Станиславского. Собирая в Большом театре столь мощные режиссерские силы, Малиновская, вероятно, не вполне отдавала себе отчет в том, насколько разнятся эти творцы по своим художественным убеждениям. Комиссаржевского пугала экспансия Художественного театра, по этому поводу он высказывался в письме от 4 июня 1917 г. в связи Театром МСРД. Но и Немирович-Данченко уклонился от управления Большим театром. Его участие свелось к руководству постановкой «Лебединого озера» П.И. Чайковского, балетмейстером которого был А.А. Горский (премьера – 9 февраля 1920 г.). Станиславский, которого вначале Малиновская видела постановщиком спектаклей Большого театра, ограничился его Студией. Предпринимались и другие попытки привлечь драматическую режиссуру. Так, намечался к постановке балет И.Ф. Стравинского «Жар-птица» – в сезонах 1918/19, 1919/20, 1920/21 гг., который А.Я. Таиров должен был ставить совместно с А.А. Горским. В конце 1921 г. Таиров привлекался было к работе над балетом Н.А. Римского-Корсакова «Шехеразада». Но и эти замыслы не были осуществлены. Премьера «Шехеразады» состоялась без участия режиссуры. Позже И.М. Лапицкий, одно время возглавлявший Большой театр, приглашал к работе Вс.Э. Мейерхольда, однако и эта инициатива не получила развития.

В начале 1924 г. встал вопрос о здании бывшего Шелапутинского театра, где с 1909 г. играла труппа К.Н. Незлобина и которое с 1921 по 1924 г. использовалось в качестве филиального для спектаклей Большого и Малого театров (Новый театр). На него претендовал Художественный театр, с тем чтобы разместить Первую студию, а Е.К. Малиновская надеялась сохранить его как филиал Большого, с тем чтобы поставить во главе Ф.Ф. Комиссаржевского. Начальство склонялось то в одну, то в другую сторону, но в конце концов решило в пользу Первой студии, преобразовавшейся во МХАТ Второй.

Немирович-Данченко, пытаясь объяснить Малиновской, что Большому театру новое здание может оказаться только в тягость, высказался и по поводу Комиссаржевского:

«Есть в Ваших руках один козырь, но и тот, как на него ни смотри, – призрачный. Это – Комиссаржевский.

Вот то же и мы могли бы сказать Вам. Пока мы тут претерпевали все невзгоды, охраняли здания и искусство, пока мы за то новое, что надо было взрастить в искусстве, терпели, действительно, и холод и голод, – Федор Федорович бежал в хорошие страны, жил там припеваючи, раздражаясь только иногда фальшивой тоской по родине или настоящему искусству. А теперь, когда мы заслужили внимание властей, когда нам потребовались возможные средства, – Вы их любезно предоставляете ему... теперь, когда на родине стало жить возможно!!

Не надо удивляться, что когда я сказал о новом (в который раз?!) письме Комиссаржевского тем, кто барахтается в условиях плохого театра, – некоторые не могли сдержать возмущения против неоправданности.

Но я мудрее и покойнее. Я готов противопоставить этому... *гениальность* Комиссаржевского.

Мне как-то неловко, что я, хотя бы несерьезно, полушутя, применяю к Комиссаржевскому слово *гениальность*. А ведь Вы, кажется, не шутя считаете его гением.

Да сохранит Вас судьба от жестокой расплаты за такое заблуждение! <...>

Словом, Комиссаржевский ни в коем случае – не оправдание Нового театра. Если он может – пусть ставит в Большом. А без Комиссаржевского это уж и вовсе не новый театр, а просто Маленький Большой театр»².

В отличие от многих Малиновская действительно верила в гениальность Комиссаржевского. Проиграв борьбу за незлобинское здание, за которое билась «на жизнь и на смерть»³, она покинула должность директора Большого театра⁴. Перейдя в другое ведомство и не утратив театрального влияния, Малиновская не прекратила усилий по возвращению Комиссаржевского в Москву. Хотя не вполне ясно, связан ли нижеследующий сюжет с ее участием или он развивался самостоятельно и параллельно.

Осенью 1924 г. Художественный подотдел Московского отдела народного образования, в ведении которого находился ряд театров, обратился в Главнауку при Наркомпросе: «Художественный подотдел МОНО сообщает, что, учитывая художественную ценность Ф.Ф. Комиссаржевского и считая целесообразным привлечение его в качестве постановщика в театры идеологического направления, непосредственно эксплуатируемые Художественным подотделом, с Ф.Ф. Комиссаржевским в порядке обмена письмами намечены следующие условия соглашения: Ф.Ф. Комиссаржевский приглашается в качестве постановщика в театры МОНО сроком на 1 год с правом пролонгации. За все виды работы, связанной с постановкой пьес, Ф.Ф. Комиссаржевский получает вознаграждение, размер коего будет установлен по обоюдному с ним соглашению, с тем, однако, условием, что оно не будет превышать 1200 руб. в месяц. По вопросу о въезде в РСФСР Ф.Ф. Комиссаржевского Особый комитет заграничной комиссии ЦИК СССР в заседании от 13-го сего сентября постановил поддержать ходатайство Художественного подотдела МОНО о разрешении въезда в РСФСР Ф.Ф. Комиссаржевского»⁵. Решающий вердикт вынес Особый комитет по организации заграничных артистических турне и художественных выставок при Комитете заграничной помощи на заседании 29 ноября 1924 г.: «Против въезда не

возражать»⁶. Также был разрешен приезд Максимилиана Дейча⁷ в качестве помощника Комиссаржевского.

Судя по сообщениям журнала «Новый зритель», приезд Ф.Ф. Комиссаржевского считался делом уже решенным. 23 сентября 1924 г. появилась заметка: «Ф.Ф. Комиссаржевский получил разрешение на въезд в СССР. Федор Федорович приезжает для руководства театрами МОНО»⁸. 2 декабря 1924 г. о сроках возвращения писалось вполне конкретно: «Ф.Ф. Комиссаржевский приезжает на этой неделе из-за границы. Ему будет поручено руководство всеми театрами, находящимися в прямом или косвенном ведении МОНО»⁹. В ведении Московского отдела народного образования находились те труппы, которые не вошли в состав академических театров. Среди них Театр Революции, Театр МГСПС, Театр «Комедия» (бывш. Корша) и др.

Тому, что Комиссаржевский вел переговоры с МОНО, есть подтверждения и со стороны режиссера. 10 сентября 1924 г. он писал художнику А.А. Арапову: «...сiju и недоумеваю – как Вам, вероятно, известно, я вел переговоры с МОНО через Колю Береснева¹⁰ (Мерзляковский, д. 31, 7). 15 августа я получил от него телеграмму, он сообщает, что выезжает в Берлин 20-го августа и везет нужные бумаги для моего приезда в Москву¹¹. С тех пор от него ни звука, ни письма, ни ответа на две телеграммы¹², которые я ему послал за это время. 25-го августа я получил от МОНО известие, что он выезжает в Берлин¹³, и с тех пор тоже ни звука и от них. Разузнайте, дорогой, в чем дело, и срочно, потому что мне необходимо знать, еду ли я в Москву или остаюсь здесь, – немедленно»¹⁴. Таким образом, Ф.Ф. Комиссаржевский, что называется, сидит на чемоданах и ждет официальных бумаг, которые, по его сведениям, готовы, тогда как окончательная резолюция была принята только 29 ноября 1924 г.

В июле 1924 г. в журнале «Новая рампа» были опубликованы выдержки из писем Ф.Ф. Комиссаржевского Н.Я. Бересневу. В парижском письме от 12 декабря 1923 г. режиссер перечисляет поставленные за границей спектакли и делает вывод: «В театрах ни здесь [в Париже], ни в Лондоне не интересно. Все, что мы делаем, не очень-то здесь нужно, как я уже вам писал. А если нужно, то не “для души”, а чтобы пощекотать инстинкты. А так как в современном буржуазном строе... разбудить эти инстинкты трудно <...> то и театр делать здесь почти невозможно. А кроме того, все уж так изощрились в “постановочках” и “трюках”, что “перетрючивать” не хочется...»¹⁵. А 5 мая 1924 г. пишет: «Хочу в Россию... есть предложение на 5 лет в Америку, но закабалиться не хочу, да и Америку не очень люблю... Тянет в Россию»¹⁶. Такая публикация частных писем была возможна только с ведома автора и, скорее всего, входила в стратегию предполагаемого возвращения. Нельзя сказать, что критическое отношение к европейскому театру было акцентировано в угоду советской общественности. Оно пронизывает и заметки режиссера в эмигрантской прессе.

Телеграммы, которыми обменивались Береснев и Комиссаржевский (14 августа – 15 января 1925 г.), детализируют готовящийся приезд и ничего не сообщают о препятствиях. Упоминаются различные варианты трудоустройства: Большой театр, б. Александринский, чаще всего театры МОНО и Театр Революции, в частности.

В сентябре 1924 г. Художественный подотдел МОНО обращается к М.Ф. Андреевой, в это время заведовавшей художественно-промышленным отделом советского торгпредства в Берлине, с просьбой «не отказать в любезности и получить от нас на свое имя через торгпредство деньги и предложить КОМИССАРЖЕВСКОМУ под-

писать прилагаемый проект предварительного договора, после чего выдать аванс и визы. Ф.Ф. КОМИССАРЖЕВСКИЙ предупрежден об этом и явится к Вам в торгпредство». Андреева уведомляет о том Комиссаржевского в письме от 17 сентября и добавляет от себя: «Очень радуюсь возвращению Вашему к родному Театру и шлю Вам самый искренний привет, самые лучшие пожелания»¹⁷.

В архиве Комиссаржевского сохранился черновик его ответа на короткую записку Андреевой: «Вероятно, Вы моего последнего письма не получили, потому что в Вашем последнем [от 2-го октября – *зачеркнуто*] Вы ничего о нем не пишете. Я вам послал копию [К сожалению, дело слишком затянулось теперь – *зачеркнуто*] моего письма в МОНО [где я сообщил причины, на основании которых в Россию не еду в настоящее время – *зачеркнуто*], в котором сообщал им, что при наличии всех [данных созданных – *зачеркнуто*] обстоятельств [я в Россию – *зачеркнуто*], которые выяснились из переписки с ними, я в Россию, конечно, [выехать – *зачеркнуто*] не поеду [могу – *зачеркнуто*]. В настоящее время я уже взял работу здесь, и потому в течение этого лета остаюсь за границей»¹⁸. Ни письмо в МОНО, ни копия, отправленная Андреевой, где Комиссаржевский излагает причины своего неприезда осенью 1924 г., не сохранились, как не сохранились письма от МОНО. Достоверно нельзя узнать, что именно выяснилось из переписки и заставило режиссера сделать вывод: «конечно, не поеду». Очевидно одно: Комиссаржевским уже подписан европейский контракт до конца лета 1925 г.

Возможно, режиссера увлекла возможность организовать в Париже «театр со столиками», который, хоть и был открыт в мае 1925 г., надежд не оправдал.

Уже ранней весной 1925 г. возобновляется его переписка с Бересневым, который в письме от 21 марта сообщает о новом витке хлопот: «Наша с Вами переписка странным образом прерывалась: на мое последнее письмо 1½ месяца тому назад Вы не ответили... Я писал Вам, что моя поездка в Москву к Л.Б. Красину¹⁹ – повидать его лично и поговорить о Вас – не увенчалась успехом... Красина я не видел, но по моей просьбе его спрашивали, почему Вам не выдают документы на въезд в Россию из его полпредства в Париже. Визы посланы. Посланы также через Государственный банк 850 doll. от МОНО.

Я лично был в Наркоминделе у моего хорошего знакомого управляющего делами Наркоминдела Б.И. Канторовича²⁰, и он мне сообщил следующие №№ виз, отправленных Вам в Париж в полпредство: № 52713 и № 52714 от 13-ХІІ-24 г. Это №№ виз на Вас и на Эльфриду Рудольфовну²¹. Их выдаст Вам Л.Б. Красин по представлению Вами Ваших прежних командировочных документов из России. Если же они потеряны, то Вы подайте Леониду Борисовичу (лично) заявление о возвращении Вас в гражданство СССР, т. к. за эти 5 лет Вы механически «выбыли из таковых», как говорят здешние канцеляристы... Б.И. Канторович лично написал в полпредство, чтобы Вам все ускорили, ибо въезд в Россию Вам формально подписан (раз послана виза но Вам нужны также и паспорта. Красин после Вашего визита к нему выдаст Вам ПАСПОРТ на Ваше имя и имя Вашей жены, и тогда вся эта «эпопея» закончится, и Вы можете ехать в Россию, если пожелаете... Скоро май, и переговоры с МОНО нужно возобновить Вам лично, написав им о возможности работ на будущий сезон. Или же, если Вам Москва не интересна, напишите мне письмо, на основе которого я бы мог говорить с И.В. Экскузовичем²² о приглашении Вас 2 Академическими

театрами. Требуйте аванс в 1000 doll. и 800 руб. русскими деньгами: жалованье в месяц. Если же Вы раздумали ехать в Россию, то напишите все-таки о себе – как Вы живете, как устроились и где работаете»²³.

Судя по всему, Комиссаржевский не был удовлетворен эффективностью усилий Береснева и обратился снова к Малиновской, о чем свидетельствует письмо Береснева от 2 мая 1926 г.:

«Да, дорогой Федор Федорович – я вновь пишу Вам.

И вот по какому делу...

В течение двух последних месяцев я был в Москве и, конечно, видел Е.К. Малиновскую...

Тема разговоров была одна: Вы!..

На мои абсолютные сомнения в Вашем возвращении в Россию Елена Константиновна прочитала Ваше последнее письмо к ней, где Вы точно и обстоятельно пишете о Ваших условиях приезда в Москву.

Минувя Ваши упреки по моему адресу, я вновь взялся дать Вам возможность приехать в Россию, вновь решился пригласить все сомнения и вновь обошел все инстанции Наркомпроса, Главнауки и Наркоминдела, дабы суметь поставить Вас в известность о том, что необходимые для Вас 2000 руб. (доп. 1000 долл.) могут быть для Вас посланы...

Должен Вам, однако, сказать, что всюду, где я ставил вопрос о Вас, – все в один голос говорили призывительно следующее – “Приезд Федора Федоровича в высшей степени желателен... Это замечательный мастер! Но... приедет ли он?” Дело, конечно, не в 2000 руб., а в том, что нет уверенности, что Федор Федорович приедет, несмотря на посылаемые ему две тысячи рублей... Вспомните историю с МОНО!..

Мне нужно было быть в высшей степени убедительным, дорогой Федор Федорович, дабы уверить, “что на этот раз!..” и т. д. “не может быть сомнений...” и т. д.

Так вот! Теперь – май! Ваше письмо к Елене Константиновне написано в феврале. За это время многое могло измениться в Ваших намерениях...

Поэтому я очень хотел бы знать от Вас лично – придерживаетесь ли Вы Ваших прежних мыслей, столь ясно выраженных в письме к Елене Константиновне? Нужно ли ждать Вас?

Очень бы хотелось, чтобы ответ Ваш был ясным и точным. Как того заслуживает неизменная дружба всегда Вашего Николая Береснева»²⁴.

Скорее всего, «ясного и точного ответа» Береснев не дождался, потому что уже в письме от 22 июля 1926 г. он делает вывод:

«Насколько я чувствую – Вы не хотите в Россию. Ваше положение упрочилось, дела идут неплохо, Россия же до сих пор Вам кажется жуткой страной.

Наученный опытом, я уже не буду обсуждать все “за” и “против” Вашего приезда, но скажу, что у Вас есть друзья, которые заботятся о Вашем спокойствии и не допустят никаких ложных для Вас положений. К числу таких людей принадлежит, прежде всего, Е.К., и сомневаться в этом не нужно. Что же касается меня, то на будущий год (1912–1927) в августе будет 15 лет, как Вы меня знаете, а это к чему-нибудь да обязывает»²⁵.

Вывод Береснева («Вы не хотите в Россию»), скорее всего, справедлив, и в Россию Комиссаржевский не хотел, но его соблазнили открывавшиеся здесь возмож-

ности. На протяжении более чем десяти лет едва ли не каждый момент своей европейской жизни Комиссаржевский был полон колебаний, то принимая решение возвращаться, то от него отказываясь или откладывая, выдвигая условия и меняя их, то вновь проявляя практический интерес к России. Возможно, такая переменчивость была связана с тем, что в Европе признание его режиссерского таланта никак не конвертировалось в статус. Он оставался постановщиком, приглашаемым на один, иногда на несколько спектаклей, вынужденным подчиняться чужому уставу. По его письмам времен Оперы Зимина видно, сколь яростно он отстаивал полноту своей власти. Тогда как положение Станиславского, Мейерхольда, Таирова, руководивших труппами, финансируемыми государством, казалось завидным. О подобном Комиссаржевский мог только мечтать, и до 1934 г. он поддерживал в Малиновской надежду на свое скорое возвращение.

В Большом же театре после Малиновской директора сменялись почти ежегодно: И.М. Лапицкий (1924–1925, 1928), Г.А. Колосков (1925–1926), А.А. Бурдук (1927–1928), С.В. Александровский (1928–1930). Самую недобрую память о себе оставило администрирование Колоскова. К.С. Станиславский писал о «бесчинствах» «господина, сорвавшего из сумасшедшего дома»²⁶.

После смещения А.В. Луначарского с поста наркома во МХАТе надеялись на переход Художественного театра из подчинения Наркомпроса в прямое подчинение ВЦИКа; ходил также слух о назначении Е.К. Малиновской главой объединенной дирекции Большого и Художественного театров. Слухи оправдались частично. В начале 1930 г. Малиновская была возвращена в Большой театр. К.С. Станиславский писал ей из Ниццы:

«Радость безме...ерная!» Хотелось бы на слог *мер* взять самое высокое *да*, чтоб лучше выразить то чувство, которое я испытал при известии о Вашем назначении.

Как это хорошо для бедного, измученного Большого театра!

У него будет теперь – родная мать, и он перестанет быть пасынком. Вы не хуже меня знаете, что для того, чтоб ладить с артистами и с искусством, надо их любить и чувствовать.

И любви и чувства у Вас – хватит. Наш брат всегда сговорится с Вами, потому что Вы человек – театральный. До сих пор не понимают, что это особая какая-то порода людей, в которых вложено то, без чего нельзя подходить к искусству.

Знаю, что задача перед Вами лежит огромная и трудная: не только поддержать падающее искусство старика Большого театра, но на его обновленных традициях создать новое искусство.

Это нелегко, а как нужно!»²⁷

Возвращение Малиновской оказалось связано с крупными переменами. Большой театр был переведен из системы Наркомпроса в подчинение ВЦИКа (май 1930), что значительно повышало статус театра и вело к новым финансовым возможностям. 11 февраля 1931 г. Немирович-Данченко писал Станиславскому: «Малиновская объявила конкурс на 51 вакансию! И у нее есть разрешение платить громадные жалованья для привлечения в Большой театр всего, что есть лучшего»²⁸. Открывающиеся перспективы вдохнули новую энергию в давнюю мечту Малиновской – утвердить в театре Ф.Ф. Комиссаржевского. Но и в этот раз погоня за ускользающим режиссером оказалась бесплодной, хотя, судя по телеграммам, промежуточного

согласия достичь удалось. Последняя срочная телеграмма датирована 1934 годом. Уже в следующем году Е.К. Малиновская ушла на пенсию и окончательно покинула Большой театр.

Последние попытки вернуть режиссера в Москву предпринимались, когда уже набирала силу кампания по борьбе с формализмом, для которой фигура Комиссаржевского была бы столь же удобной и желанной мишенью, как Мейерхольд и Таиров. При таком общегосударственном накате Малиновская уже не смогла бы его защитить, при всех ее связях и возможностях. Да и ей самой было бы трудно уцелеть. Уход на пенсию стал своевременным решением. Как показала участь ее преемника В.И. Мутных (1935–1937), должность превратилась в расстрельную.

Публикуемые письма, записки и телеграммы охватывают период с 1917 по 1934 г. Письма Ф.Ф. Комиссаржевского и Е.К. Малиновской, к сожалению, не складываются в переписку. Письма режиссера хранятся в фонде Малиновской, но они, за единственным исключением, принадлежат доэмигрантским временам (1918–1919). Частично они сохранились в оригиналах, но большая часть была переписана адресатом. На 39 листах одинакового размера, чуть больше формата А4, одними и теми же синими чернилами переписаны и пронумерованы 80 писем Комиссаржевского. В тех случаях, когда воспроизводятся лишь выдержки, Малиновская делает отточия, обозначая пропуски. В некоторых случаях есть возможность сравнить оригинал и то, как он переписан. Надо признать, что Е.К. Малиновская точна в записях того, что хотела сохранить. Эмигрантские письма директор Большого театра хранить не стала, за исключением одного, присланного Комиссаржевским из Лондона в 1920 г., с попыткой объясниться.

Когда Ф.Ф. Комиссаржевский покидал Россию в 1919 г., он не взял с собой архив. Возможно, в тот момент он не считал отъезд окончательным или полагал, что оставляет архив в надежных руках. Так или иначе, доэмигрантский архив до сих пор не обнаружен, и письма Е.К. Малиновской тех лет не сохранились, в отличие от посланий, что были получены Комиссаржевским уже за границей. Таким образом, мы не располагаем ответами ни Малиновской, ни Комиссаржевского.

Оригиналы писем Ф.Ф. Комиссаржевского хранятся в фонде Е.К. Малиновской (РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Ед. хр. 41). Выписки из его писем, в том числе из несохранившихся, содержатся в единице хранения 22. Большая часть писем Комиссаржевского носит сугубо производственный характер. Здесь публикуются наиболее содержательные из них и те, что связаны с подготовкой к отъезду из России.

Оригиналы писем Е.К. Малиновской и Н.Я. Береснева хранятся в Театральной коллекции Гарварда: Theodore Komisarjevsky papers, 1912–1970. MS Thr 490. (100 и 11) Houghton Library, Harvard University. Публикуются по электронным копиям. Искренняя признательность Ирине Клягиной, куратору коллекции, за столь эффективный удаленный доступ к документам и консультативную поддержку.

Из Питера я должен был выехать по своему кинематографическому делу в Ялту²⁹, куда приехал только что. Отсюда намереваюсь через 2 дня вернуться в Москву, чтобы доработать с вами всеми, но случилось нечто совершенно мною непредвиденное. Здесь <...>* пересматривают белобилетников (мне 35 лет)...

Теперь о деле зиминском... Если Зимин уже согласился на сдачу театра³⁰, нужно немедленно приступить к работе. Относительно репертуара после здравого размышления я могу сказать, что:

1) Никаких постановок целиком от Зимина не брать. Это придаст невозможную окраску делу (повторение Зимина) и обесценит всю нашу работу и все наши идейные замыслы. Наконец, это будет плохо в том отношении, что как будто мы предлагаем демократической публике остатки с пира буржуазии. Это будет красиво одетая женщина в дырявых перчатках и с неумытым лицом, – в лучшем случае. Я убежден, что все нужно делать заново, пользуясь зиминским старьем лишь постольку, поскольку из него можно комбинировать так, чтобы было это незаметно для непосвященного <...>

Я совершенно убежден, что при художественной постановке дела 8–9 опер, заново поставленных, будет за глаза для сезона.

Моя картина репертуара такова. За лето должны быть готовы в декоративном и костюмном отношении 5 опер. Они такие: «Золотой Петушок»³¹, «Онегин»³², «Кармен»³³, а также «Богема»³⁴. Последняя очень нужна как легкая постановка, чтобы... не зашиться во время работы. Я ставлю теперь «Кармен», потому что Вагнера не успеют приготовить ни оркестр, ни хор, как мне удалось выяснить с музыкантами. Он отодвигается на 6 место. И это для него лучше. Я бы стоял за постановку, если «Зигфрид» скупен, «Тристана»³⁵.

2) Относительно певцов: как Вам известно, наши премьеры не поют более 8–10 раз в месяц, не поют ежедневно и т. д. Поэтому придется для каждой оперы иметь двойной состав.

<...> Придется составлять репертуар на неделю так, чтобы один и тот же премьер не был занят более 8–10 раз в месяц и не пел бы 2 дня подряд <...>

Если будет у (нас) на 20 абонементов для демократической публики по 6 опер абонемент <...> Начинаем репетиции с 15 августа... репетируем утром и вечером мы, то есть я и режиссер Борисенко³⁶ по моим планам подготавливает «Петушка» и «Кармен».

1 сентября – «Золотой Петушок», 8-го – «Кармен», 23–25 у нас оказывается готов «Онегин», к 10–15 октября – «Орестея»³⁷ и тут же всовывается где-нибудь «Богема». Затем к 15–20 ноября (через месяц) подготавливаем «Тристана». И вот у нас в течение первой половины сезона поставлено 6 опер и заново. Это очень много и хорошо будет художественно. Хотя и будет стоить много трудов. Но последнего бояться нечего.

3) О декорациях и художниках: я бы рекомендовал ту сумму, которая у нас в бюджете назначена декораторам, 125 тысяч, отдать в виду ежемесячного жалованья

* Отточия – знак купюры – здесь и далее принадлежат Е.К. Малиновской.

с 1-го июня или с 15 июня на год двум нашим художникам, членам Правления Малютину³⁸ и Федотову³⁹. Это будет и для бюджета на один год выгодно, и для них удобно. Они за эти деньги сделают все нужные декорации, которых, вероятно, будет больше, чем 25 штук, и за которые гастролеры-декораторы возьмут больше. Кроме того, в эту сумму войдет и то жалованье, которое мы все равно обязаны им платить и которое платил им Зимин за наблюдение за костюмами, гримами и т. п., по 250 каждому. Наконец, сюда же войдет и работа над порталом, и работа по подбору старого. Я бы рекомендовал дать им работать: 1) «Петушка» – Малютину, «Кармен» – совместно, «Богему» – Федотову, Вагнера – совместно. Совместно я не понимаю в том смысле, что один будет писать одну декорацию, другой – другую, а каждую декорацию оба будут делать коллективно. Предварительно о планах, конечно, они будут сговариваться с режиссерами, чтобы он вошел в их коллектив, как равный с ними товарищ. Дирижера можно включить в август. К работе нужно приступать немедленно. Федоровский⁴⁰ должен за счет Зимина закончить «Орестею» и «Онегина»⁴¹.

4) Нужно подумать над распределением партий.

5) Необходимо получить ответ от Дамаева⁴². Если не он, нужно искать другого <...>

6) О рабочих на сцене. Необходимо еще одного, кроме имеющегося Григ. Мих. [Кустова], зав. сценой, такого же опытного человека. Я считаю необходимым для дела разделение между 2 лицами обязанностей старшего сценического рабочего: 1 заведует сценой, другой – мастерской по подделке декораций <...>

7) <...> Необходимо написать панораму или горизонт и заняться этим сейчас.

Копия рукой Е.К. Малиновской.

РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Ед. хр. 22. Л. 1–2об.

2

Ф.Ф. Комиссаржевский – Е.К. Малиновской

28 мая 1917 г.

Вчера являлся на призыв. Мне дали отсрочку на 3 месяца. <...> Сделался припадок аппендицита, и я слег. <...> Я в полном отчаянии, что меня нет в Москве, что ничего не знаю, что у вас делается, что я не возле того дела, которое меня так радовало и для которого я с таким наслаждением начал работать.

Копия рукой Е.К. Малиновской.

РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Ед. хр. 22. Л. 2об.

3

Ф.Ф. Комиссаржевский – Е.К. Малиновской

4 июня 1917 г.

Ялта

Многоуважаемая Елена Константиновна, Ваше письмо до меня еще не дошло, а телеграмму сегодня получил и порадовался, что дело подходит к концу. Как только смогу, сейчас же приеду на несколько дней в Москву. Совсем приехать, чтобы не уезжать, не смогу, ибо связан здесь контрактом до конца июня. Читал, кроме того, в газетах («Раннее утро») всякие нелепости про наше будущее дело. Считал бы необходимым дать в газете сведения, проредактированные всеми Вами, ибо те сведения, которые появляются, могут дать совершенно нежелательные результаты и вызвать

всякие инциденты и в настоящем, и в будущем. Во-первых, я читал, что будто бы артисты «отказались перед Зиминим служить у него». Из этого вытекает для моих товарищей то, что Зимин может требовать с них неустойку или пытаться требовать. Во всяком случае, такая редакция может бросить на моих товарищей тень. Во-вторых, в другой газете я читаю: «Г. Станиславский предложил МСРД, чтобы молодые артисты театра Зимина работали под руководством режиссеров его Студии, а последними репетициями он будет руководить лично»⁴³. Что это значит? Стремление Худ. театра к художественно-театральной диктатуре в г. Москве на буржуазно-натуралистической платформе распространяется и на театры МСРД? Или мои товарищи не имеют собственной художественной платформы и желают сделаться оперным «филиальным отделением» Художественного театра? Может быть, и в театре МСРД на программах будет стоять пресловутый штамп МХТ, красующийся на всех студиях Художественного театра? Может быть, театр МСРД должен будет принять «систему» игры Художественного театра? Может быть, театр МСРД должен будет принять «метод постановки» Художественного театра? Если «последними репетициями будет руководить лично» К.С. Станиславский, то это будет так. Значит, театр МСРД не явится, в художественном смысле, революционным театром, не будет искать новых путей и методов работы, а желает забраться в спокойную, штампованную, признанную и высочайше одобренную буржуазными зрителями старую, готовенькую форму. Простите меня, но тогда не стану волноваться, мучиться и искать. Нужно просто пригласить сих «молодых» режиссеров Художественного театра и его студий, и «оперное» повторение Художественного театра готово, новый пирожок в старой формочке испечен. И «художественно», и скоро, и легко. Я не знаю, как думают мои товарищи об этом всем, но я думаю, что если прочтенная мною заметка – правдива, то лучше назвать театр не театром МСРД, не театром демократическим, а оперной Студией при Художественном театре, и тогда вряд ли было бы удобно МСРД стоять во главе такого буржуазного и косного (это мое личное мнение, за которое я один и отвечаю!) учреждения. Я отношусь с уважением и даже с любовью к К.С. Станиславскому, но совершенно не могу подписаться ни под его «системой», вредной для актера, на мой взгляд, ни под тем, как ставятся пьесы в Художественном театре, ни под многими из пьес, которые там ставятся («Осенние скрипки», «Будет радость»⁴⁴ и т. д.). И поэтому не считаю возможным, чтобы «молодые артисты театра Зимина работали под руководством режиссеров его Студий», если мне придется также работать с этими артистами в театре МСРД. – Я считаю, что русский театр, в идейной его основе, ушел далеко вперед Художественного театра и новый оперный театр должен искать новых людей, должен создавать людей, а не пользоваться штампами, может быть и очень благородными. Я всегда стоял и стою на той точке зрения, что лучше тысяча ошибок и одно достижение в искусстве, чем тысяча безошибочных ровных зализанных мест и ни одного взлета. А Художественный театр – сплошной зализ, иногда очень приятный и прекрасно исполненный. Кроме всего – я враг душевного паноптикумства, культивируемого и в Художественном театре, и в его студиях – особенно.

Если Художественный театр нужен Вам для драматических спектаклей, Вам судить, годятся ли его спектакли для Ваших задач⁴⁵. Но оперный театр МСРД должен быть ни от кого не зависимым, кроме тех демократических зрителей, которые его посещают.

Я ничего не имел бы [против] даже, если это Вас интересует, гастрольной системы режиссеров, но таких режиссеров, которые ведут постоянную борьбу за новое, если можно так выразиться, за режиссеров – пролетариев искусства с определенными художественными лицами, как, например, Мейерхольд⁴⁶, Евреинов⁴⁷ и др.

Я считаю, что нашему театру, кроме меня, если я желателен, нужен еще режиссер. (Борисенко я не считаю. Он не режиссер, а помощник.) И о таком нужно подумать. (Этот режиссер не Оленин⁴⁸, ибо он опять не подходит по духу к театру революционному.) Я думаю об Евреинове, но он вряд ли пойдет. Подумайте и Вы. Если бы ему предложили 2–3 постановки в сотрудничестве с коллективом режиссеров и художников. Живет он в Питере, кажется, призван.

Простите меня, Елена Константиновна, за решительный тон письма, но я это от души. А потом – только Вам пока пишу все эти соображения. Если кое с чем согласны и найдете нужным, сообщите на собрании; только так, чтобы не дразнить волков.

Жму крепко Вашу руку. Привет Павлу Петровичу⁴⁹.

Ваш Ф. Комиссаржевский

И еще: Вы, вероятно, не знаете, что, как только произошел у нас с С.И. Зиминим конфликт и Зимин предложил нам самим взять театр, Новомирский⁵⁰ и еще кто-то по собственному почину позвонили по телефону К.С. Станиславскому, изложили ему, в чем дело у нас, и просили его их принять. К.С. Станиславский не нашел ничего лучше, как сказать им, что он сейчас принять их не может, и немедленно сам позвонил Зимину. Что он сказал последнему, не известно мне, но говорят, что он поведал С.И. о том, что и у него в театре были волнения, которые он умирил. Не знаю, верно ли это, но верно то, что артистов, протестующих против кулака Зимина и жаждущих его художественного совета, он не принял⁵¹.

Вот Вам и передовой театр.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Ед. хр. 41. Л. 1–Зоб.

4

Ф.Ф. Комиссаржевский – Е.К. Малиновской

[Март 1918 г.]

Я считаю, что по настоящему моменту жизни нужно только то искусство, в котором бьется пульс молодой, новой жизни искусства, передовое, иначе говоря, такие его формы, которые создаются путем разрушения старых, может быть многим еще милых, вследствие привычки к ним, но в существе своем безусловно мертвых форм искусства. Только в новых формах искусства может выражаться новое содержание жизни, ибо форма зависит от содержания в искусстве. И поэтому те формы искусства, которые являются в наше время крайними, так называемые в общепитии «кубизм», «футуризм» и проч., наиболее ценны по своему содержанию для нашего времени. Мало того: эти формы дают, вследствие своей синтетичности, отвлеченности и, так сказать, «интернациональности», наибольший простор для выражения духовного содержания.

Это о живописи.

Теперь о театре.

Театр я мыслю только условной техники, театр для меня прежде всего «театральное представление», как музыка для меня прежде всего «музыкальность».

Всякую «житейскость», «быт ради быта» я отмечаю со сцены. Всякая историческая или бытовая картина только тогда – искусство, когда она озарена светом вечности, когда в ней таится символ, когда она показана под знаком вечности. С этой точки зрения мною взяты при постановке «Лоэнгрин»⁵² и другие произведения.

Кроме того, в каждой из моих постановок их внешним рисунком показан стиль произведения в моем понимании. Так, ширмы, кукольность, игрушечность декораций в «Севильском»⁵³ подчеркивают кукольность, игрушечность музыкальных комедий 18 века и приближают весь спектакль к тем формам, в которых родились в свое время и ставились такие спектакли.

Построение декораций и устройство сценической площадки в «Виндзорских»⁵⁴ указывают на то же самое и являются моим претворением театра шекспировской эпохи.

В «Лоэнгрине» стилизация германских костюмов 9–10 века, их монументальность, а также кубические декорации опять же вызваны моим замыслом постановки: отвлеченность сквозь призму монументального германизма. Что касается моей точки зрения на декорации вообще, то она выражена очень подробно в статье о декорации, напечатанной в журнале «Маски»⁵⁵. Мои взгляды на актера выражены в книге моей «Творчество актера»⁵⁶. Что касается оперного искусства, то так как музыка – искусство отвлеченное и заключает в себе самой и цель, и свой смысл особый, то при постановке опер и при слушании их публикой, конечно, обращать должно внимание на музыку, а не на сюжет. И из музыки нужно исходить при работе над оперой.

Отвлеченность музыки диктует и определенные требования отвлеченности к декорациям и костюмам, если мы имеем в либретто дело с определенной эпохой, то эта эпоха должна быть стилизована в духе музыки и ее понимания лицами, ставящими на сцене оперу.

Ф. К-й

Копия рукой Е.К. Малиновской.

РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Ед. гр. 22. Л. 6об.–7об.

5

Ф.Ф. Комиссаржевский – Е.К. Малиновской

11 декабря 1918 г.

Е.К., не был я вчера в комиссариате. 1) Простужен и боялся плестись на Остоженку⁵⁷. 2) Не сговорившись с Вами, не хотел выступать. Я искал случая побеседовать с Вами во время чествования в «Элите»⁵⁸, но Вам было не до меня.

Теперь о другом. Заседание с актерами в Советской опере убедило меня в следующем:

1) Развал спектаклей не только потому, что нет дисциплины в хоре и массах, а главным образом в том, что актеры, занятые в спектаклях, не только не понимают, но и не желают понимать и враждебно относятся ко всякому моему замыслу постановки, который один только и спаивает в целое все элементы спектакля. Эта же враждебность (скрытая, иезуитская) и со стороны дирижера Орлова⁵⁹. Следовательно, вся моя деятельность в театре МСРД подобна человеку, который бежит, но которого сотни человек удерживают на месте. Ногами-то он перебирает, очень устает, – но ни с места.

2) Я считаю совершенно недопустимым выступление Орлова среди артистов с его невежественной критикой декорации, постановок и его предложением снять со сцены мою постановку «Бориса»⁶⁰. Это все равно что если бы я пошел в оркестр и стал там науськивать оркестрантов заменить Орлова каким-нибудь иксом. Я не говорю уже о том, что после его лицемерия, открывающегося для меня, я не могу подавать ему руки.

3) За исключением тех немногих артистов, которые мне сочувствуют (явно или лицемерно, теперь уже не знаю) и которые все работают в Студии⁶¹, большинство на стороне точки зрения Орлова и К^о, и в этом большинстве все премьеры оперы МСРД. Это большинство противодействует моей работе и моих заданий выполнять не хочет и не сможет; именно не сможет, это душевные саботажники. Прошу Вас не думать, что это очередное отчаяние, случайное, чего моя левая нога хочет и т. п. Я не хочу быть подобным человеку, убеждающему словом глухонемых.

Таковы по отношению ко мне артисты. Я не могу нести никакой ответственности за свою деятельность в театре МСРД при создавшихся условиях. Я знаю, что на сцене всегда будет не то, что я хочу. И всегда будет – антиискусство, халтура, если буду руководителем я. Артисты (премьеры) желают руководить сами – пускай и руководят. Мало того, эти артисты имеют поддержку в Правлении у некоторых его членов. Поэтому я прошу Вас, Е.К., освободить меня от моих обязанностей в театре МСРД. Во всяком случае, я к «Дон Жуану» не приступал еще и не приступлю в театре МСРД и работать там не буду⁶². Если я Вам нужен – возьмите меня в Большой театр, я буду там Вашим помощником, буду и ставить и все такое прочее, все, что нужно. И остаюсь в Студии, если мне будет дана возможность работать свободно. Но в театре МСРД я служить не могу и не буду. Это вполне решительно и окончательно. И Вы не сердитесь и поймите меня. И поймите, что Советский театр как театр исканий при существующих в нем ярко реакционных течениях невозможен. А два театра в Москве рядом (Большой и Советский), две выставки певцов и опер, конечно, не нужны, ибо 1) и публики для обоих нет, и 2) певцов нет хороших и 3) государству нечего расходовать деньги на 2 аналогичных учреждения в одном районе vis-à-vis – я все это твердо выносил в себе и окончательно решил. А Вас прошу использовать меня как хотите, но только не в Советском театре.

Теперь семейное дело: мне очень хочется переехать на другую квартиру, но не знаю, как быть с вещами – у меня очень большая библиотека и проч., хотя эти вещи теперь считаются коммунальными, но, пока их у меня не отобрали, не хотелось бы расставаться с ними. Вся моя мебель – память моего отца, сестры и т. д. В четверг буду непременно в комиссариате. Но что нужно говорить мне, скажите.

Ваш Ф. К-й

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Ед. хр. 41. Л. 13–13об.

«Зиминском» театре чувствую только отвращение и работать там не могу и не считаю нужным ни для себя, ни для искусства. Я полагаю и опыт показал, что нельзя новое вино вливать в старые меха. И как сделали со старой армией – распустили ее и стали из ничего создавать новую, – так нужно сделать и с театром. Театр будет из студии, новый театр, и нам, деятелям нового театра, нечего киснуть, поддерживать существующий старый театр. Мы там воюем с мельницами и выдыхаемся, не можем потом делать того, что могли бы. Если мы нужны – нам нужно дать чистое место. Оставьте мертвым хоронить своих мертвецов. Еще: Вы сказали, что уйдете из Студии. Все равно же актеры (драмы), которые уже приглашены туда, которым мало того, что надо платить, но которые пошли в Студию, чтобы работать со мной, и которые (некоторые из них) бросили свои хлебные места. Еще раз повторяю. Нельзя ставить Студию в зависимость от Советской оперы⁶³. Одно с другим ничего общего не имеет. И если есть у нас сейчас что-то ценное, то только Студия, которая вся в будущем, а Советская опера все в прошлом.

Посылая настоящее заявление, я иду на ужасный компромисс, до боли мучительно переживаемый. Подумайте об этом.

В Правление театра МСРД

Т. к. после выяснившегося на общем собрании труппы ее отрицательного отношения к моему направлению в искусстве я не считаю возможным отвечать перед Правлением и перед собой за ведение и ход дела театра МСРД и просто не могу ввиду полного расхождения приступить с этой труппой к репетициям, то я прошу Правление освободить меня как от заведования художественной частью театра МСРД, так и от постоянного режиссирования в нем. Если та часть труппы, которая отделена в Студии, пожелает со мной работать, то там я могу остаться.

Руководить же курсами (школа) Студии, если Правление того желает, я остаюсь.

Ф. К-й

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Ед. хр. 41. Л. 13–13об.

7

Ф.Ф. Комиссаржевский – Е.К. Малиновской

1 января 1919 г.

Вчера ночью получил прилагаемую записку. [Зап.: Дорогой Ф.Ф., в ночь 1919 года я вспоминал дорогую В.Ф. Я хочу, чтобы Вы сказали мне, что я Ваш брат по любви к Вере Ф. Всев. Мейерхольд⁶⁴.] Что сей сон значит? Записку прилагаю. При случае верните мне ее.

Копия рукой Е.К. Малиновской.

РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Ед. хр. 22. Л. 31об.–32.

8

Ф.Ф. Комиссаржевский – Е.К. Малиновской

[Весна 1919 г.]

Не пришел к Вам, Е.К., потому что был нездоров, знобило, голова и пр. Сейчас иду на репетицию. Думаю вот что: 1) Нужно, чтобы Немировича и меня, если мы нужны, утвердили и назначили в Большой театр с самого верха от Луначарского⁶⁵.

Пусть он назначит. И это должно быть письменно доведено до сведения всех кого следует. Иначе нельзя будет избавиться от всех кривотолков и нельзя будет работать, особенно мне. Я, как Вы знаете, там определенно «нежелателен». Я удивляюсь, как Луначарский, давая Вам диктаторские полномочия, в то же время беседует с коллективами. Если с ними нужно беседовать, то нужно было это делать сначала, а потом уже дать Вам таковые полномочия. Я думаю, что можно работать в Большом театре только при условии, если у Вас будут диктаторские полномочия. Вспомните Ленина «Диктатура или гибель». И никаких нежностей. А Луначарский должен пресечь в корне все выступления всяких союзов. Иначе лучше всего отдать Большой театр союзам. Если не сделать одного или другого, то опять ляпка на год. В [нрзб.] и мирное обновление не верю и на такое дело пойти не могу, потому что сейчас знаю, что из этого выйдет 2-я Советская опера и больше ничего. И Вы ничего не сможете делать, а только отдадите зря свою работу, нужную для театра, театру заведомо гнилому, вместо того чтобы отдать ее театру свежему. Ведь свет не клином сошелся. И почему в Москве лучший театр Большой? Его еще нужно сделать хорошим. А для этого нужны большие силы. И чтобы не зря тратить эти силы, нужно Вам себя обставить всячески благоприятно – Вы должны быть назначены, как назначаются комиссары. Ведь не спрашивают у железнодорожников, приятен ли им Красин, или у всей России – приятен ли ей социализм с Лениным. Если бы спрашивали и если бы миндальничали, то до сих пор сидел бы какой-нибудь Николай или Семен 3-й на престоле.

Теперь просьба – освободите доктора Петрова⁶⁶. Он нам чрезвычайно необходим, а его угоняют. Очень, очень прошу. Спешно. И еще Рослова⁶⁷. Посылаю 2 бумажки.

Ваш Ф. К-й

Копия рукой Е.К. Малиновской.

РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Ед. хр. 22. Л. 31об.–32.

9

Соф. Комиссаржевский – Е.К. Малиновской

[Апрель 1919 г.]

Е.К., есть идея: нельзя ли поехать нашему театру играть в Питер на заработки на 2-ю половину мая и часть июня. А то куда-нибудь на юг? Актеры хотят. В Полтаву, например, чтобы позвал местный совет. О Питере не поговорите ли с Луначарским. Можно свезти: «Похищение из серала»⁶⁸, «Фигаро»⁶⁹, «Виндзорских», «Бурю»⁷⁰, «Сказки Гофмана»⁷¹, «Паяцы» с «Браком»⁷².

Ваш Ф.К-й

Необходимо вставить или приписать на Вашей бумажке срок передачи Незлобинского театра нам⁷³. Но не позднее 1 мая с.г. незлобинцы, как мне сказали сегодня, сильно надеются на Колчака⁷⁴ etc. в этом деле. На то же, по-видимому, надеются и большеатеатрики, травя Директорию. Ох, Е.К., пригреваете Вы на своей груди змею ядовитейшую, сиречь коллектив империяльного театра, очаг подлинной контрреволюции не только в искусстве, но и вообще. Будьте же властью и двиньте их без всяких Дирекций по шапке и Пироговых⁷⁵, и Павловских⁷⁶ и проч. Сами – Вы! А то Дирекция не сможет, и в сезоне выйдет конфуз. А еще постановите, требуйте, чтобы обязанности директора распределили. Кончали бы с разговорами и делали каждый свое дело самостоятельно, отчитываясь перед Директорией. И обязанности

распределите Вы сами. В сезоне наших актеров уже поздравляют с переходом в отдельное товарищество. От кого пошло – не знаю.

Ф.К.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Ед. хр. 41. Л. 29.

10

Ф.Ф. Комиссаржевский – Е.К. Малиновской

[Весна 1919 г.]

Для Большого театра я не нужен, по-моему. Нужно взять Санина⁷⁷, дать ему чистку всего вместе со Шкафером⁷⁸ и ему же «Мейстерзингеров»⁷⁹, а «Младу» передать еще одному режиссеру⁸⁰. Мне с «Младой» и «Мейстерзингерами», имея ту работу, которую я имею в театре МСРД и Студии, не сладить. Если что-нибудь готовить к сезону 1919/20 г., то я могу начать теперь же с осени.

Ваш Ф.К.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Ед. хр. 41. Л. 26.

11

Ф.Ф. Комиссаржевский – Е.К. Малиновской

[Весна 1919 г.]

Е.К., так как я сейчас бегу по разным учреждениям, то посылаю Вам письмо К.Л.⁸¹ Пожалуйста, скажите его переписать на прилагаемых листках, раскрыв их в ширину и так, чтобы конец письма пришелся бы на место, которое прилагаю и который мною подписан. Я боюсь, что не вернусь раньше 4-х часов дня из своего похода. Пожалуйста, позвоните Герзону⁸², секретарь Кедрова⁸³, не может ли он в понедельник выдать такое свидетельство. ВЧК просит местные власти оказывать содействие такому-то в его командировке⁸⁴. Это очень важно. А потом еще: меня оставили без денег. Я рассчитывал и на Дирекцию, и на ХПСРО, и ни там, ни здесь ни боба. Я еду, вероятно, во вторник, и мне необходимы деньги в понедельник. Я молил, Е.К., Павловского дать мне по 1 августа. Молил Исаева⁸⁵, ведь это не так много. Неужели ХПСРО не может дать 9 тысяч, а Большой театр хотя бы тоже 9. А без этих денег я зарезан. Простите, что я пристаю с такими делами, но все это очень нужно. Потом нужно мне еще командировочное свидетельство. Прилагаю текст. Если годится, велите переписать. Может быть, ВЧК сделает свою надпись на том свидетельстве, которое прилагаю.

ФК.

Копия рукой Е.К. Малиновской.

РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Ед. хр. 22. Л. 32–32об.

12

[До 29 июня 1919 г.]

Е.К., звонил Вам, но телефон мой остановился. Не поднялся. Думаю, еще рано. Пишу, чтобы не было поздно. Сам ухожу по делам. Пожалуйста, позвоните высшим военным властям (от кого это зависит), чтобы выдали бумажку, что с их стороны мне,

как еще не призванному (род. в 1882 году), препятствий для отъезда нет. И еще: чтобы дали такую бумажку, чтобы меня не сцапали по дороге как дезертира, которых теперь везде ловят. Затем: позвоните, пожалуйста, Кедрову, чтобы дали мне и Е.А. бумажку для выезда в пригородную зону и для выезда за границу. Еще: нельзя ли мне получить жалованье за директорство и в Студии за летние месяцы и до моего отъезда. И еще: мне надо взять с собой денег. И: где мне получить билет до Одессы через Киев. Я хочу уехать самое позднее 1-го. Пожалуйста, исполните просьбы, если можно сегодня.

Ваш Ф.К.

Копия рукой Е.К. Малиновской.
РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Ед. хр. 22. Л. 32.

13

Ф.Ф. Комиссаржевский – Е.К. Малиновской

29 июня 1919 г.

Е.К., вчера вечером хотел подняться к Вам, но на ногу не мог ничего надеть, до того болела. Телефон уже не действовал, отдыхал по обычаю, очевидно. У меня к Вам просьба: не можете ли написать у себя дома бумажку о том, что просите срочно меня и Е.А. [Акопиан]⁸⁶ поженить. Это нужно для паспорта. Я вечером к Вам приду сегодня. А сейчас пишу, потому что уезжаю на сегодняшний день в Мытищи. Еще: в военном комиссариате Москвы мне ничего не дали, а сделали на Вашей бумажке надпись, что мой год еще не призван. Может быть, для иностранного отдела этого довольно, но вообще этого мало. Нужно, чтобы на случай призыва моего года, если таковой застанет меня в пути или обратно, чтобы меня не сцапали в любом городе, бумажку не от московского военного комиссара, а от Склянского⁸⁷, чтобы он приказал мне выдать бумагу, по которой я не подлежал бы нигде во всей России призыву до истечения срока моей командировки, то есть 1½ месяца, по 18 августа с. г.

Я знаю, что надоел Вам, но уже не откажите, позвоните ему Вы лично, а то я ничего не добьюсь, хотя ходить, куда нужно и сколько нужно, готов. Кстати, посылаю свою Вам книжку, которую Вы хотели получить и которую сегодня, разбирая вещи, нашел. Извините за то, что помарана, но другой нет.

Ваш Ф.К.

Копия рукой Е.К. Малиновской.
РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Ед. хр. 22. Л. 32об.–33.

14

Ф.Ф. Комиссаржевский – Е.К. Малиновской

[1920]⁸⁸

Недавно я послал Вам, Елена Константиновна, одно письмо, очень короткое и нескладное; я не знаю, дойдет ли оно до Вас и будете ли Вы его читать или кто другой. Это письмо передаю в делегацию Красина, где обещали наверное его доставить. Я очень хорошо знаю, что Вы обо мне думаете и как думаете, Вы не могли иначе. Я не собираюсь оправдываться. Но думаю, что факты изменят Ваше отношение. Постараюсь «без сантиментов» изложить все.

Попали мы в Варшаву после того, как троекратно были арестованы без всяких оснований. В Варшаве опять же без всяких оснований нас собирались посадить в

концентрационный лагерь и т. д. Нас обокрали. Шесть недель мы сидели в Варшаве, не имея ни разрешения, ни возможности выхода куда бы то ни было⁸⁹. В конце концов удалось выехать только в Париж. Во Франции денег совсем не стало, да и вообще наши деньги ничего здесь не стоили. Жена заболела – нужно было ждать ребенка⁹⁰. Я тоже чувствовал себя отвратительно. Работы не было никакой. Русские друзья – бывшие, как полагается, оказались в большинстве свиньями. Узнали, что можно легче получить дело в Лондоне. И вот кое-как добираюсь сюда. Здесь, правда, работа от времени до времени находится. Все, что мне удалось сделать в театрах⁹¹, было встречено очень хорошо; у меня куча великолепнейших рецензий. Но платят иностранцам до смешного мало, пользуясь тем, что они «беженцы» (?), и вообще потому, что иностранцев здесь надувают. И сейчас на них не «мода», не так, как было до войны. И нет спроса на настоящее искусство. В результате, работая, «имя» я себе здесь, как говорят, «сделал», но денег нет до сих пор и двинуться отсюда никуда не могу, да, кроме того, невозможно еще, в виду близкого появления на свет ребенка. Вот и сижу, сами видите, волею обстоятельств, а не чего иного.

Снести с Вами все время искал возможности, но тщетно. Из Варшавы, где есть разные коммиссионные и тайные конторы, переправляющие письма, послал несколько писем, затратив на это кучу денег, но не знаю, дошли ли они до Вас. Все время стремился к Вам, но из этого ничего не вышло.

Чувствую себя отвратительно. Все время хвораю и физически, и нервно. Кроме всего, климат здесь такой и вообще все настроение города такое, что человек на человека становится непохож.

Театр здесь сейчас самая отвратительная спекуляция. Все книжки Керженцева, где он пишет об английском театре⁹², сожгите поскорее в печке и ему посоветуйте то же самое сделать. Театр здесь официально признан как «заведение» и равен с трактиром и пивной. Народ ходит смотреть глупейшие и пошлейшие revues – обозрения, музыкальные комедии, music-hall, где пошлость и скабрзность прикрывается пуритански сентиментальностью. Это прикрытие – неперемное условие. Все, что бы ни показывалось, носит характер сентиментальной пошлости. Шекспир здесь играет и ставится так, как у нас в Чухломе. Самая большая опера – Covent Garden – это анекдот на сцене Царево-Кокшайска. Люди, которых Вы так хотите видеть в России: Дягилев и К° – самые типичные развлекатели фрачников. Дягилев – кулак, спекулирующий на модернизме, футуризме и прочих «измах». Его постановки это *en grand* то, что показывал Балиев в «Летучей мыши», или сколки с того, что было сделано много лет тому назад у нас в России Мейерхольдом, мною и Таировым: причем все приправлено неизбежной для «сборов» пошлостью. Впрочем, как ни странно, но это лучшее, что я здесь видел. Сам Дягилев одержим манией величия и манией угодливости тому [роду] зрителей, которому угождать не следует, и манией во что бы то ни стало набить карман⁹³. Стравинский опустился. То же должен сказать, к сожалению, про Гончарову с Ларионовым. Вообще картина мрачная, особенно если еще присокупить сюда и очень многих других. Озлобился я страшно, как может озлобиться человек, сидящий в неволе в таком месте, где все не по нем, и тоскующий по своему настоящему делу. Но, несмотря на все, не теряю надежды получить материальную и всякую возможность скоро ударить отсюда, хотя это легко сказать; вот уже почти год, как я стараюсь ударить отсюда, но все старания были напрасны.

Если все «изложить в картине верной», что я видел, вижу, пережил и переживаю, то это очень длинный, интересный и поучительный «истгуар»*.

Всего хорошего. Не забывайте и, если сможете, вернее захотите, я не хочу думать, что не захотите ответить, – пришлите на адрес делегации в Лондон. А мой адрес пока до 7-го августа:

2, Maidstone house, Mercer street W.C. 2 London

Елена Аркадьевна [Акопиан] шлет Вам свой сердечный привет и поклон Вашей семье.

Ваш Ф. Комиссаржевский

P.S. Если встретите Бориса Шапошникова⁹⁴, скажите ему, что его брат, который здесь живет, такой же мерзавец, как и многие здесь. Я ему написал и знаю, что он мое письмо получил.

Извините за мазню в письме, но очень трудно сказать все, что накопилось за год, на нескольких листах, да еще на таких, которые не уверен что дойдут до Вас и не уверен что будут читаны только Вами.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Ед. хр. 41. Л. 22–24.

15

Е.К. Малиновская – Ф.Ф. Комиссаржевскому

[Телеграмма]

Передано 23 апреля 1923 г.

Kommisarjevsky

Garrick theatre 65⁹⁵

35 str. New York America

Могу ли рассчитывать ваше возвращение после первого июня в случае согласия подробности письмом.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Ед. хр. 26. Л. 1.

16

Е.К. Малиновская – Ф.Ф. Комиссаржевскому

[Телеграмма]

24 апреля 1923 г.

London

White Cottage Bavingdown

Herts England

Kommisarjevsky

Vasch skorejschy preisd neobhodim Avans otpousk vosmojny Podrobnosti pismom.
Kogda vosmojen priesd. *Malinovskaja***

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Ед. хр. 26. Л. 2.

* От *histoire* (фр.) – событие, каким-либо образом порочащее участников (выражение устаревшее, шутовое).

** Ваш скорейший приезд необходим. Аванс [и] отпуск возможны. Подробности письмом. Когда возможен приезд. *Малиновская*.

17

Е.К. Малиновская – Ф.Ф. Комиссаржевскому

[Телеграмма]

27 февраля 1924 г.

[Дата по штемпелю]

Paris⁹⁶

Télégrafiez somme total dépense trajet et avance et date arrivée. *Malinovsky**

Theodore Komisarjevsky papers, 1912–1970. MS Thr 490. (100)
Houghton Library, Harvard University

18

Е.К. Малиновская – Ф.Ф. Комиссаржевскому

13 апреля 1925 г.⁹⁷

Дорогой Федор Федорович!

В.Э. Мориц⁹⁸, который обещал мне передать Вам это письмо, больше меня в курсе театральных дел, к тому же устно легче передать все, что произошло за это время, – поэтому я не стану излагать Вам все прошлое. Цель моего письма – найти Вас, потому что я не знаю, где, надолго ли, каковы Ваши планы.

Я была разбита физически, теперь отошла. Работаю в Комитете Севера при Президиуме ВЦИК, который полгода тому назад организован для спасения погибающих туземных племен Севера, являющихся единственно могущими раздобывать сказочные богатства Севера Европы и Сибири. Комитет состоит из верхов власти, то есть людей страшно занятых и приветствующих всякую инициативу с моей стороны.

Поэтому работаю в атмосфере абсолютного доверия и признания, очень отдохнула морально и физически, но тоскую. Очень убеждаю Вас ехать в Россию, сейчас могут существовать лишь театры, во главе которых стоят высокие художественные авторитеты.

Я все время справлялась в Наркоминделе⁹⁹ о Вашем возвращении и получила от весьма авторитетных лиц заверение, что Ваше право на въезд в Россию вполне оформлено, но Вы отказывались возвращаться. Я, конечно, знаю истинное положение и убеждаю Вас не обращать внимания на то, что не всем улыбается Ваше возвращение, не поддаваться провокации и возвращаться во что бы то ни стало. При современном безлюдье на театральном фронте Вам ничего не стоит стать диктатором. Пока Леонид Борисович [Красин] там – Вам легче будет осуществить свой переезд. Напишите мне побольше и обстоятельнее о себе и о своих планах.

Всего доброго!

Ваш верный друг

Малиновская

Адрес: Кузнецкий пер., д. 1, кв. 6.

Автограф.

Theodore Komisarjevsky papers, 1912–1970. MS Thr 490. (100)
Houghton Library, Harvard University

* Телеграфируйте полную сумму расходов: переезд и аванс и дату прибытия. *Малиновская.*

Дорогой Федор Федорович!

Вернулась из отпуска и нашла Ваше письмо. Не писала Вам раньше только потому, что трудно написать то, что хочется, и боюсь, что Вы не так поймете. Вы в курсе дел, но издалека не можете почувствовать того, что заставляет многих страдать здесь и не соглашаться на весьма выгодные условия в других странах. Если бы Вы были здесь, Вы [бы] присоединились к этой группе.

Уродливого много в художественном мире, потому что дело требует изучения, а Советской власти некогда этим делом заниматься, так как революционная борьба далеко не кончена, меняются лишь формы. А пока что люди, спекулирующие искусством, развели энергию на 100%. Чтобы все не расторгвали они пока что – необходимо всем авторитетам быть здесь, так как они ответственны за искусство, а не энергичные поденки, которые на мыльные пузыри похожи. Поэтому я стремилась и буду стремиться ускорить Ваше возвращение. В последней аванюре с Вами виновна я. Во многих местах темные силы доводят дело до полной гибели, все это видят, констатируют факт. Вот я и отправилась весной к Луначарскому и спросила его, не находит ли он Ваш приезд сейчас особенно необходимым. Он, конечно, ответил «как никогда». Я предложила ему списаться с Вами, предложив приехать не в какой-либо определенный театр, а в НКП. Вы бы огляделись и, конечно, начали бы работать в том или другом месте. НКП должен одинаково светить всем, таким образом, [чтобы] интересы не были бы нарушены.

Предупреждала его, что не надо выносить это на улицу, так как Вы обидчивый, а надо быстро организовать Ваш переезд. Заведующий Художественным отделом Новицкий¹⁰⁰, неглупый человек, проникся серьезно необходимостью Вашей работы здесь и видит только в Вас спасение. Но влияние темных сил, и в частности Экскузовича, оказалось сильнее Новицкого. Ваши «конкуренты», которые шипят при одном упоминании Вашего имени, менее опасны, чем Экскузович, ибо последний сейчас пользуется доверием. Этот человек неуклонно стремится убрать всех более или менее выдающихся лиц – дирижеров, режиссеров, артистов, административных работников – среди остающегося хлама он выше и нужнее как руководитель. Чтобы приобрести доверие, он не брезгает абсолютно никакими средствами. Под его влиянием Луначарский поручил директору Большого театра Колоскову¹⁰¹ пригласить Вас (мелкий, зарвавшийся молодой человек, бухгалтер по специальности, большой психостенией, скоро доведет дело до победного конца), а потому Вы неинтересны, и дело провалил, то есть просто и не начинал его.

Возмущены были, выговаривали, но год потерян.

Вы возмущены – я понимаю, но для меня дело дорогое, и потому при первом случае я опять буду указывать на единственный выход – Ваше возвращение. Обижаться же на эти отбросы человечества смешно, тем более что оскорбить Вас им нельзя. Все делалось без Вашего ведения.

Повторяю, Вы ответственны за русский театр, Станиславский, а не эти самозванцы. Константин Сергеевич понял это, борется отчаянно, но, к сожалению, он стар, а потому физически хрупок, и я очень боюсь потерять его раньше времени.

Я успешно, говорят, работаю в одном учреждении ВЦИК, дело очень интересное, с будущим, но я отравлена, а потому все свободное время уходит на совещания и приемы. Все обиженные или озабоченные идут за советом, и я по-прежнему негласно, но участвую во всем.

Напишите мне не о наших делах, а о Ваших. Что ставили, какой Вы сейчас, какие изменения во взглядах, с кем работаете? Как Ваши личные дела, здоровье, какие книги написали, на каких языках? И, наконец, какой Вы внешне – пришлите себя, прошу Вас. Я выросла и, конечно, теперь больше поняла Вас, чем ранее, как художника. А к человеку тоже незыблемо. Жду и не верю, что не увидимся. Отвечать буду.

Елена

Адрес прежний, только кв. 6.

Автограф.

Theodore Komisarjevsky papers, 1912–1970. MS Thr 490. (100)
Houghton Library, Harvard University

20

Е.К. Малиновская – Ф.Ф. Комиссаржевскому
Спешное

Лондон
Комиссаржевскому
М-у F. Kommissargevsky
Authors Club, Witehall Court, London SW
England

11 ноября [1928 г.]¹⁰²

Дорогой Федор Федорович!

Я Вам очень давно послала письмо, но, главное, поехал Григорий Яковлевич Сокольников¹⁰³ с полномочиями вести с Вами переговоры.

В общем так: Вы очень нужны, Вас очень хотим, мое начальство, то есть правительство, говорило с Г.Я. о Вас – немедленно повидайтесь с ним, как только он придет, и собирайтесь в путь. Нельзя мне Вам гарантировать посылку валюты. Нельзя ли перевезти сына сюда? Остальное все сговоримся. Уж если мы с Вами тогда хорошо работали, так теперь должны блестяще работать, потому что я отныне и сильнее, и условия, в каких работаем, совсем иные. Квартиру хорошую дам с осени, а пока поселим в гостинице. Видайтесь почаще с Сокольниковыми и поверьте всем нам, а много не напишешь.

У нас труппа одна – весь штат 2054 человека, силы хорошие, но руководящий художественный персонал ниже по качеству. Театра – то есть зданий, два: Большой и бывший МСРД-Зимины (Зимин служит в нем инспектором сцены, то есть следит, чтобы шуму не было).

Нет балетмейстеров¹⁰⁴ – все бездарные, а труппа балетная хорошая.

Вообще, возможности огромные. То, что могла, – сделала, теперь не хватает творцов. Весной к нам едет Ник. Бенуа¹⁰⁵, придет вместе с Горьким¹⁰⁶ и будет жить у него же, – Вы его, верно, знаете? У меня прекрасно поставленный балетный техникум, теперь мечтаю получить консерваторию. Если не удастся отвоевать, то все равно должны будем иметь школу для воспитания кадров – вообще, работы уйма.

Мне дают еще один театр, это значит, доверяют, если два таких театра доверяют. Вот и Вы поверьте. Скорей же повидайтесь, пока готовьтесь.

Е.

Автограф.

Theodore Komisarjevsky papers, 1912–1970. MS Thr 490. (100)
Houghton Library, Harvard University

21

Е.К. Малиновская – Ф.Ф. Комиссаржевскому

[Январь 1930 г.]¹⁰⁷

На основании первых переговоров через Сокольниковых я ждала Вас в конце зимы текущего сезона и мечтала строить план будущего года вместе. Придется отложить на год осуществление этого. Все надежды на подготовку наших молодых кадров я возлагаю на Вас. Их у нас негде готовить, поэтому приходится подбирать голоса и здесь воспитывать, так как консерватория и другие учреждения нас не удовлетворяют пока даже минимально.

Не откладывайте, Федор Федорович, и приезжайте, чтобы действительно начать планировать по-настоящему.

Дом, в котором будет у Вас маленькая самостоятельная квартира, строится полным ходом, но к сентябрю не будет кончен, поэтому временно поселим в гостинице. Высший оклад утвержден 1400 рублей в месяц. 15 июня кончается сезон, и отпускаем труппу на 2 месяца. 15 августа начинаем работать, и 1 сентября открываем сезон.

Автограф.

Theodore Komisarjevsky papers, 1912–1970. MS Thr 490. (100)
Houghton Library, Harvard University

22

Е.К. Малиновская – Ф.Ф. Комиссаржевскому

[Май 1930 г.]

Федор Федорович!

Приезд Ваш крайне необходим. Вас разорвут с предложениями – режиссер, лектор, литератор – дела уйма, и уверена, что Вы заработаете больше, чем с меня хотите, но я гарантировать не могу, потому что сейчас максимум спецставки 60 червонцев (1000 долларов сейчас 213 червонцев). Будем платить сдельно, это Вам выгоднее, но зато без гарантий, а жалованье будет максимальное, какое в Советской России будет существовать.

Я ушла из управления всеми гостеатрами, осталась пока только директором Большого театра. Большой со всеми филиалами (бывший Незлобина, школа и пр.) перейдут скоро из ведения Наркомпроса к ЦИК'у СССР – верховному органу страны. Это, помимо чести, дает большие перспективы. Труппу не узнаете, курсы развернем – хорошо можно работать, и только тут, в России, и пока я, без меня трудно будет.

Приезжайте, уверяю Вас, скоро развернетесь, а не понравится – через год уедете, теперь отпускают всех легко.

Все иностранцы – дирижеры, артисты – уезжают в большом восторге. 2 комнаты гарантирую. Я с семьей на иждивении трачу только жалованье, а это 15 червонцев, с вычетами – 12. Приезжайте – нигде Вы не получите такие возможности, как здесь.

Аванс, не в один прием, тысячу долларов могу прислать. Я не знаю, какие слова сказать, чтобы убедить Вас приехать – для Вас же простор – поверьте мне. Ну чем Вы действительно рискуете, проведя здесь сезон для пробы? Я зову так, потому что убеждена, что не уедете. Собинов¹⁰⁸ (весь в прошлом) за 1 выход получает с нас 40 червонцев, а с других 60, но регулярно платить незаконно. Не бойтесь, голубчик, хорошо здесь. Умоляю найти мне балетмейстера¹⁰⁹ и заведующего балетной труппы.

Жду.

Малиновская

Автограф.

Theodore Komisarjevsky papers, 1912–1970. MS Thr 490. (100)

Houghton Library, Harvard University

23

Е.К. Малиновская – Ф.Ф. Комиссаржевскому

[На бланке Большого театра]

[После июля 1931 г.]

Федор Федорович!

Вернувшись в Москву из длительного отпуска, я получила Ваши письма ко мне по почте и через Галину Сокольникову¹¹⁰.

Несмотря на выраженное Вами желание приехать сюда работать¹¹¹, Вы бесконечно далеки от нашей действительности. Мы уже привыкли к тому, что бесчисленные рабочие и торговые организации и равно такие имена, как Р. Тагор¹¹², Б. Шоу¹¹³, Стоковский¹¹⁴ и др., говорят и пишут о нас одно, а белая печать другое. Но неужели есть еще такие, которые верят неиссякаемым излияниям этих «бывших»? И Вы тоже?

Вы совершенно правильно говорите, что СССР «единственная страна с блестящим будущим, где интересно работать, где подлинная искренняя работа нужна». Это хорошо уже знают за границей, и количество иностранцев, добывающихся возможности приехать к нам на работу, растет с каждым днем. Только что прибыли немецкие оркестранты из Берлина. Недавно там, в нашем полпредстве, состоялся конкурс, на котором мы выбрали только 6 (правда, блестящих оркестрантов на деревянных духовых). Разочарование непопавших было велико. А эти поехали, не вникая даже в условия. Но они, говорят, очень довольны тем, что нашли здесь. Кризис, катастрофа, которые надвигаются, вынуждают всех искать выхода, – и СССР с его будущим – это мечта. А Вы ставите условия!

Нашему правительству никаких условий ставить нельзя, и передавать их никому не буду.

Ехать на пробу «как иностранцу» – тоже неприемлемо.

Посылать ежемесячно сколько-то долларов или фунтов тоже не смогу получить разрешение. По нашему закону можно послать в месяц 100 рублей, то есть 50 долларов, но и это очень сложно.

Куда же и на что я Вас зову?

Большой театр, его филиал (бывший Театр МСРД¹¹⁵), балетный техникум со всеми принадлежащими им зданиями (а их, кроме перечисленных, 7 и несколько участков) и имуществом перешли к ЦИКу Союза, то есть к высшему правительственному органу¹¹⁶. Директором являюсь я, доверием пользуюсь повсюду,

энергия – не меньшая, чем была прежде, но опыта много больше. У нас блестящий оркестр, который поразил даже Стоковского. У нас лучшие в стране силы, вокальные и балетные. К нашим услугам лучшие художники всего Союза. У нас ликвидирован и дирижерский кризис, но у нас не хватает режиссеров (один Смолич¹¹⁷ – Вы его не знаете) и совсем нет балетмейстеров. Штат 2053 человека: солистов оперы – 25, хор – 200, оркестр – 260, балет – 200, миманс – 160, рабочих и рабочих мастерских – 1000 человек. Мастерские – солидные. Здания два, группа одна; для филиала выделены лишь хор и рабочие. Оркестранты прикреплены к спектаклям – по два состава на каждые оперу и балет. Публика, несмотря на высокие цены, валит. Например, вчера сбор в обоих театрах 17 645 р. Идеология – посылаю записку, которую я писала после назначения меня директором. Трудно очень написать все, что хочешь.

Вообще, надо ехать и торопиться ехать. Если Вы принципиально решили переехать в СССР, я спрашиваю разрешения. Мы детально переговариваемся, и к весне Вы можете ликвидировать все Ваши дела. Вряд ли Вы можете делать это в пять минут. Оклад у нас наивысший – 1200 р. в месяц, то есть 14 400 р. в год. Отпуск 2 месяца. Отпуск за границу зависит не от меня; отпускаются междуведомственной комиссией, предварительные переговоры, гарантии немислимы. Квартиру, конечно, предоставим меблированную в две или 3 небольшие комнатки.

Помощник-англичанин в принципе приемлем¹¹⁸, но он или в Вашем распоряжении и от нас только виза ему на проезд, или в нашем, тогда я должна знать, в чем его обязанности и что это будет стоить. Ваши дети – я бы оставила им все, что получится от ликвидации Ваших дел, только [на] доехать до нас надо оставить, потому что мы доллары ни на что не можем послать, а затем я бы и их перевезла в СССР. И учиться, и работать им есть чему и где. Еще о «зубе», который кто-то имеет в Москве. Я не знаю, где его, этого кого-то, искать? Если кто бывшие Ваши конкуренты, то они вообще «бывшие», и с ними я общения не имею. Да и вообще «Москва» такими мелочами не занимается. Вещей из-за границы разрешают везти порядочно тем, кто жил там. Ваш рояль цел. Библиотека была у Закушняка¹¹⁹, верно, жена его¹²⁰ знает ее местопребывание. Портрет В.Ф.¹²¹ – у меня. Решайте, с кем Вы, и если с нами, не медлите, заявляйте о Вашем желании вернуться и переменить подданство. Жду ответа.

Малиновская

Автограф.

Theodore Komisarjevsky papers, 1912–1970. MS Thr 490. (100)
Houghton Library, Harvard University

РАСПРЕДЕЛЕНИЕ РЕПЕРТУАРА

В 1-м Гостеатре оперы и балета

1. Лучшие образцы классического оперного репертуара.
2. Новые оперы, музыкальные драмы, оратории – вообще зрелища монументальной формы, требующие большой сцены, значительных оркестровых и хоровых масс.
3. Балеты классического репертуара с целью охраны классической техники, являющейся фундаментом, на котором должны воздвигнуться новые формы балета.

4. Новые произведения хореографического искусства, а равно инсценировки лучших музыкальных произведений, рассчитанные на усиленный состав оркестра и балета.

Во II-м Гостеатре оперы и балета

1. Оперы малых форм, культивирующие вокальное искусство, необходимые для усовершенствования артистов, не требующие большой сцены, значительных оркестров и хоровых масс.

2. Произведения современной музыкальной литературы, не требующие значительных затрат и дающие возможность применять новые формы и методы в постановках оперы и балета.

3. Мимодрама и пантомима.

4. Показ всей лабораторной работы театра.

/Малиновская/

Путем создания высоких художественных ценностей, отвечающих стремлениям пролетариата, советский театр должен быть одним из важнейших рычагов в деле социалистического строительства и культурной революции. Его художественная и социально-политическая значимость особенно возрастает в обстановке реконструктивного периода.

Решение этой ответственной задачи особыми самостоятельными и сложными художественными средствами во всех областях театрального искусства еще далеко не достигнуто, несмотря на безусловное оживление театральной жизни в целом, несмотря на известные успехи в области революционного театра и на «частичный сдвиг дореволюционных театров в сторону постановки проблем современности» (Резолюция партсовещания при АПО ЦК).

Это положение вытекает, с одной стороны, из ценности театрального «наследства», заложенного в дореволюционном театре, и необходимости бережного отношения к нему и использования, с другой стороны, вызывается наличием длительных традиций и глубоких корней в прошлом, с третьей – чрезвычайной трудностью отбора, выращивания и подготовки подлинно новых кадров и, наконец, в-четвертых – специфическими особенностями театра. Наибольшее проявление этих черт сказывается в театре оперы и балета, производственные особенности которого неизмеримо сложнее и специфичнее.

Достижения в области литературы, драматургии, репертуара, художественного оформления значительно опережают уровень и сдвиги в оперно-пластической области. Ни опера, ни балет до настоящего времени еще не имеют новых произведений крупных мастеров, отвечающих сколько-нибудь новым требованиям социалистического строительства.

В этой обстановке и перед лицом стоящих задач Государственный театр оперы и балета в современном своем состоянии ни в какой мере не отвечает предъявляемым к нему минимальным требованиям даже в области разрешения задач правильного и умелого сохранения и использования «наследства».

«Только критически изучив, усвоив и разобрав все тысячелетиями накопленное, пролетариат сможет построить свою собственную, более высокую классовую

культуру, уже содержащую в себе здоровые, жизнотворческие зерна социалистической культуры» (Ленин. Революция и культура). Это положение является основным в деле развития дела театра оперы и балета. Государственный театр оперы и балета должен стать образцовым художественно-музыкальным учреждением, средоточием оперной и балетной культур и рассадником этой культуры.

Разрешение этой задачи требует длительной, настойчивой и кропотливой работы – в первую очередь в области развития и сочетания музыки и новой тематики.

В связи с изложенными основными задачами ближайшего периода деятельности Государственного театра оперы и балета должны стать:

1. Сохранение подлинно ценных достижений старой оперно-балетной культуры как базы для дальнейшего поступательного движения вперед.

2. Такой способ показа ряда этих достижений прошлого, который, оставляя в неприкосновенности музыкальные формы старых произведений и их основной замысел, давал бы возможность толкований произведения в соответствии с требованиями революционной современности.

3. Постановка новых произведений, отвечающих или приближающих к ответу на запросы современности не только тематическим содержанием, но и в музыкально-художественном отношении.

4. Принятие срочных мер к созданию нового репертуара, выражающихся в:

а) переработке вопроса о новых формах музыкальных представлений;

б) выявлении социально-художественных тем в музыкальном оформлении их путем персональных заказов, а равно организации конкурсов.

5. Показ лучших образцов национального музыкального творчества народов СССР.

6. Обеспечение полного гармонического сочетания в творческой работе театра: единство замысла автора, дирижера, режиссера, балетмейстера, художника – при мастерстве исполнения. Оформление композиции спектакля должно быть рассчитано на максимальное выявление содержания музыки.

7. Принятие энергичных мер для подготовки кадров путем:

а) привлечения молодых одаренных и ценных сил в театр;

б) организации лабораторных занятий для совершенствования и повышения квалификации их в производстве;

в) показа лабораторной работы дирижеров, режиссеров, артистов оперы и балета, музыкантов и художников.

8. Содействие созданию здоровой критики привлечением искусствоведов и марксистов к работе театра.

9. Приближение к массам завоеванных ими ценностей, для чего необходимо:

а) всемерное содействие работе Художественно-политического совета театра;

б) издание либретто, раскрывающих и поясняющих содержание произведения.

10. Осуществление работы в области театроведения в целях создания теоретической базы в вопросах театра и воспитания масс, долженствующих творческим подъемом влиять на социалистическую реконструкцию театра.

Маш. копия.

Theodore Komisarjevsky papers, 1912–1970. MS Thr 490. (100)
Houghton Library, Harvard University

24

Е.К. Малиновская – Ф.Ф. Комиссаржевскому

[Телеграмма]

8 июня 1932 г.

Authors Club 2 Whitehall court

Kommissargevsky

Neobhodim nemedlenno otwet telegrafom. *Malinowskaya**

Theodore Komisarjevsky papers, 1912–1970. MS Thr 490. (100)
Houghton Library, Harvard University

25

Е.К. Малиновская – Ф.Ф. Комиссаржевскому

[Телеграмма]

12 июня 1932 г.¹²²

Authors' Club 2 Whitehall Court

Kommissargevsky

Jdat dalche nevozmojno telegrafte otwet. *Malinowskaya***

Theodore Komisarjevsky papers, 1912–1970. MS Thr 490. (100)
Houghton Library, Harvard University

26

Е.К. Малиновская – Ф.Ф. Комиссаржевскому

[Телеграмма]

20 августа 1932 г.

Authors' Club 2 Whitehall Court

London

Kommissargevsky

Potschemu moltschite. *Malinowskaya****

Theodore Komisarjevsky papers, 1912–1970. MS Thr 490. (100)
Houghton Library, Harvard University

27

Е.К. Малиновская – Ф.Ф. Комиссаржевскому

[Телеграмма]

29 сентября 1934 г.

Azyrites Commissargevsky LN

Grand theatre ouvre académie surtout récents¹²³. Necessite
collaboration avec vous. Télégraphiez possibilité princielle.

* Необходим немедленно ответ телеграфом. *Малиновская*.

** Ждать дальше невозможно. Телеграфте ответ. *Малиновская*.

*** Почему молчите. *Малиновская*

Arrivée pas plus tard que décembre. *Malinovskaya**

Theodore Komisarjevsky papers, 1912–1970. MS Thr 490. (100)
Houghton Library, Harvard University

Приложение

Н.Я. Береснев¹²⁴ – Ф.Ф. Комиссаржевскому

19 июля 1924 г.
Москва

ДОРОГОЙ ФЕДОР ФЕДОРОВИЧ!

Вот мое отчетное письмо.

Отчетное в моих действиях, поступках, чувствах и даже настроениях:

1) Ваше письмо с короткими «американскими» пунктами и фразой Вашей «хочу в Москву» принято мной к исключительному сведению.

2) Я приступил к немедленному и решительному действию, направив всю энергию на установление ВОЗМОЖНОСТЕЙ Вашего приезда, достойного Вашего имени...

а) установил вехи Вашей работы в Москве;

б) приготовил Вам 1000 долларов;

в) добился приличного заработка (сравнительно).

Это была веха. Прецедент к Вашему приезду. Об этом Вам послана предварительная телеграмма, чтобы спешно осведомить Вас о моих срочных действиях по Вашему письму-предписанию.

§ I. Je prends mesures énergiques.

Attendez dix jours. Avance probable.

Détails poste**.

Послано воздушной почтой письмо 30.V.1924 г. № 556 (копия текста у меня сохраниена) и телеграмма № 2 (квитанция потеряна) следующего содержания:

Proposition sérieuse Ermitage. Argent garanti. 4 pièces saison. 3000 dollars. Peut réunir Grand théâtre. Fait absolument télégramme suivant: 3 pièces, 6000 dollars, avance 1500. Garantisiez logement et droit retour. Komissargevsky***.

Необходимого для действия и политики в утверждении Вашего бюджетного благополучия ответа Вы не прислали: пришлось мне действовать по-другому. Послано объяснительное письмо по этому поводу воздушной почтой 13/VI с. г. № 660 и

* Большой театр скоро открывает академию. Требуется сотрудничество с вами. Телеграфируйте принципиальную возможность. Прибытие не позднее декабря. *Малиновская* (пер. с фр. Н.Э. Звенигородской).

** Я принимаю энергичные меры. Подождите десять дней. Аванс возможен. Подробности письмом (пер. с фр. Н.Э. Звенигородской).

*** Серьезное предложение Эрмитаж. Гарантированные деньги. 4 пьесы сезон. 3000 долларов. Может добавиться Большой театр. Отправлена следующая телеграмма: 3 пьесы, 6000 долларов, аванс 1500. Гарантируйте жилье и право [на] возвращение. Комиссаржевский (пер. с фр. Н.Э. Звенигородской).

какая-то телеграмма (добавочная, очевидно), текст которой, к сожалению, потерян, но квитанция на 20 слов за № 151 от 13/VI-24 г. сохранена.

Вступил я в деловые разговоры с ЛАПИЦКИМ¹²⁵, его заместителем ХУДАШЕВЫМ¹²⁶ и, наконец, с самим ЭКСКУЗОВИЧЕМ, к которому поехал в Петербург, телеграфировал Вам – телеграмма № 4 25/VI-24 г. № 295:

Retour Moscow garanti. Service Grand théâtre. Attendez lettre*.

И послал вдогонку это «lettre» 26/VI-24 г. № 398. Был у целого ряда имеющих власть людей (писал об этом Вам точно) и добился ГАРАНТИЙ Вашего въезда.

В Петербурге подчинил своему контролю и сделал своим агентом по Петербургу явившегося ко мне А.И. КАНКАРОВИЧА¹²⁷, направил его действия, связи и знакомства по нужному мне руслу в пропаганде Вашего имени и значения Вашего приезда в Россию.

Канкарович разразился сразу письмом к Вам, пришел в состояние подлинного энтузиазма и веры и стал действовать по плану, который я провожу ДО СИХ ПОР. Через КАНКАРОВИЧА ориентировал все петербургские журналы к Вашему приезду, организовал ряд статей о Вас, подготовил информаторов и корреспондентов, возбудил любопытство к Вам в театральных кругах и т. д. КАНКАРОВИЧ покажет Вам когда-нибудь мои письма, похожие на «военные предписания», расскажет Вам о всех моих «действиях» в Петербурге. Другие и посторонние люди, люди «дела», подтвердят Вам это.

По приезду в Москву я вновь, несмотря на Ваше молчание, продолжал работать в том же направлении. Добился от Управления Ак-театров (ЭКСКУЗОВИЧА и ЛАПИЦКОГО) carte-blanche для Вас в смысле постановок, плана работ и др. обстоятельств, писал обо всем подробно и точно, стараясь писать, как статистик Сольвычегодского уезда¹²⁸, ничего не пропуская.

Неожиданно, но планомерно переменял курс в Вашей московской ориентировке: вступил в переговоры с театром Революции¹²⁹, получил возможность написать Вам о том, что этот прекрасно оборудованный, субсидируемый театр может быть передан Вам в Ваше полное и единоличное распоряжение художника и мастера, независимо от внедряемых тенденций и особых условий в ходе работ ВООБЩЕ в московских театрах. Сообщил Вам о месячном жалованье в 150 червонцев в месяц по этому театру. Сумма очень крупная, редкая даже, если хотите... Сообщил Вам об чистом годовом бюджете в 12–13 тысяч долларов, т. е. такой суммы, которую Вам в свое время не могла предложить Е.К. МАЛИНОВСКАЯ, послал Вам об этом телеграмму 1-го июля 1924 г. № 3188:

Pouvez-vous venir Berlin vous entendre avec moi? Suis autorisé Excousovitch et théâtre Révolution. Budget 1200 dollars. Télégraphiez immédiatement**.

Т. к. получил возможность полететь (буквально) Юнкерсом к Вам на встречу (в Берлин), дабы увидеть Вас предварительно перед Вашим приездом в Россию и

* Возвращение [в] Москву гарантировано. Служба Большом театре. Ждите письма (пер. с фр. Н.Э. Звенигородской).

** Можете ли вы приехать Берлин договориться со мной? [Я] уполномочен Экскузовичем и театром Революции. Бюджет 1200 долларов. Телеграфируйте незамедлительно (пер. с фр. Н.Э. Звенигородской).

не оставить Вас в смутных чувствах по поводу этого Вашего серьезного жизненного шага. НА МНЕ ЛЕЖИТ МОРАЛЬНАЯ И СЫНОВНЯЯ ОТВЕТСТВЕННОСТЬ ПЕРЕД ВАМИ В СВЯЗИ СО ВСЕМИ ДЕЙСТВИЯМИ ПО ВАШЕМУ ВОЗВРАЩЕНИЮ В РОССИЮ, И Я ДАЮ СЕБЕ В ЭТОМ ПОЛНЫЙ И СЕРЬЕЗНЫЙ ОТЧЕТ, ВАШЕ БЛАГОПОЛУЧИЕ И СПОКОЙСТВИЕ ДОРОЖЕ МНЕ ЛИЧНОГО БЛАГОПОЛУЧИЯ И СПОКОЙСТВИЯ – поэтому я так настойчиво проверяю свои шаги и поступки, подчиняю их личному контролю и отчитываюсь перед Вами.

ДА! Я взял решительную инициативу здесь в Москве, организовал аппарат действия из целого ряда лиц, но я взял такого рода инициативу только потому, что я знаю, что никто другой не смог бы это сделать; утверждаю это и знаю, что Вы увидите это сами при возвращении: Вам подтвердят это единственно оставшиеся Вам верные люди: А.А. АРАПОВ¹³⁰, А.П. НЕЛИДОВ¹³¹, А.И. КАНКАРОВИЧ, подчинившиеся мне и моим действиям и в той или другой мере помогающие мне... Больше у Вас друзей здесь нет, как это ни горько звучит. Остальные – меркантилисты или шкурники или мелкие честолюбцы...

Второй месяц я веду борьбу, сижу в Москве и с утра до вечера пропагандирую и утверждаю СМЫСЛ Вашего приезда, и ВТОРОЙ месяц Вы мне не пишете... Почему? В силу каких причин Вы молчите, дорогой и любимый Федор Федорович? Почему Вы останавливаете таким способом мои действия; почему молчанием парализуете их естественный ход?

Мне становится трудно, дорогой Федор Федорович!

Я не жалею, нет! Но...

Видите ли, фактом моих действий мне хочется доказать Вам, что я – Ваш ученик, когда-то юный «Коля Береснев» – теперь взрослый, просмоленный Революцией и «условиями» человек – МОГУ, действительно МОГУ, утвердить Ваше действительное и жизненное существование в условиях, подобающих Вам, и тем самым ответить Вам глубокой моей благодарностью за то, что Вы в прошлом установили мой жизненный путь – художника и человека. Ход революции, жестко втянув меня в свою орбиту, выветрил сентиментально-романтические чувства, и теперь пишет Вам человек иной интеллектуальной структуры, иной воли, иных чувств, иной жизненной закалки.

Так вот этот новый человек (близкий Вам, как Ваш сын) просит Вас ответить ему, что бы с Вами духовно или внешне ни случилось, – почему? В силу каких причин Вы до сих пор не отвечаете мне на все мои письма? Последнее послано в 3-х экземплярах по 3 разным адресам, на квартиру: Paris–Boulogne; 13, rue de la Tourelle 2 / Théâtre des Champs Elysées, Avenue Montaigne и в Лондон 181a Brauphton Ra; S.W.3, послано с нарочным envois express*.

Должны получить их. Все перечисленные ранее письма и телеграммы посланы на квартиру rue de la Tourelle 13 Boulogne (Ваш последний адрес). Я нарочно все это уточняю, дабы не быть в недоумении. Письма должны были быть Вам переданы.

НО ОТВЕТА НЕТ.

Все, кто ждет Вас, волнуются и каждый день спрашивают меня о Вас. Что мне ответить – и людям дела, и друзьям?

* Экспресс-почта (фр.).

Я научился владеть собой; внешне спокоен, но...

Может быть, Вы больны?

Тогда я приеду.

Может быть, Вы «раздумали»?

Тогда напишите только «нет».

Может быть, Вы в стесненных обстоятельствах?

Тогда я найду способ переслать Вам до 1000 долларов, может быть, это временно поможет... Но знайте, что здесь Вас ожидают деньги. Дорогой Федор Федорович! Решайтесь!

Далее Вам пути будут закрыты: Вы будете считаться политическим эмигрантом, что уже плохо. Пока это парализовано. Доверьтесь мне. Напишите, и я тотчас приеду в Берлин к Вам. Вы увидите меня зрачок в зрачок, Вам лично будет рассказано все «за» и «против», если у Вас существуют хоть какие-либо «сомнения». Еще раз жду Вашего ответа.

Целую Вас крепко и обнимаю.

Ваш всегда

Николай Береснев

P.S.₁ Вашим приездом «заинтересован» В.Э. МЕЙЕРХОЛЬД. Взял у меня Ваш адрес. Я, подумав, дал его ему. Пусть пишет. Может быть, напишет что-нибудь интересное. Но... будьте осторожны!

P.S.₂ Ноты для «Мельника»¹³² заказаны мной и переписываются для Вас в Румянцевской библиотеке человеком музыкально образованным.

P.S.₃ А.А. АРАПОВ, А.П. НЕЛИДОВ кланяются Вам. КАНКАРОВИЧУ напишите, он – малый безобидный, музыкант большой и будет Вам полезен. Ждет Вас и волнуется очень, пишет мне чувствительные письма, «жалуется» и боится, что Вы не хотите ему черкнуть.

P.S.₄ Очень кстати была бы Ваша фотография. Ваш портретик с афишки «Le Club des Canards Mandarins»¹³³ я отдал поместить в «Новую рампу», его увеличат в цинкографии. Пришлите получше – я помещу.

P.S.₅ Пришлите письмо или предписание о так называемом «Театре имени В.Ф. КОМИССАРЖЕВСКОЙ»¹³⁴. Это очень нужно. Ваше письмо, помещенное в нью-йоркских газетах, у меня переведено, отдано АРАПОВУ.

P.S.₆ Хорошо бы, если бы Вы прислали небольшую статью (о чем хотите). Я помещу – Вас будут ждать деньги.

P.S.₇ Возможно создание большого журнала вроде «МАСОК»¹³⁵, если, конечно, Вы приедете...

P.S.₈ Квартира Вам будет в Москве и Петербурге.

P.S.₉ Книги Ваши сохранены и ждут Вашего приезда.

Н.Б.

Подпис. маш. текст.

Theodore Komisarjevsky papers, 1912–1970. MS Thr 490 (11).
Houghton Library, Harvard University.

КОММЕНТАРИИ

Вступительная статья

- 1 См.: *Комиссаржевский Ф.Ф. Я и театр* / Вступит. статья и примеч. И.Л. Алпатовой. М.: Искусство, 1999. С. 66.
- 2 Немирович-Данченко Вл.И. – Малиновской Е.К. [Январь – февраль до 17-го, 1924 г. // Немирович-Данченко Вл.И. Творческое наследие: В 4 т. Т. 3: Письма 1923–1937 / Сост., ред., коммент. И.Н. Соловьевой. М.: МХТ, 2003. С. 71–72.
- 3 Немирович-Данченко Вл.И. – Бокшанской О.С. 3 февраля 1924 г. // Там же. С. 67.
- 4 Уход Малиновской из Большого театра, как и с должности управляющего государственными академическими театрами, имел долгую предысторию. В 1917 г. дирижер Театра МСРД Ю.М. Славинский в результате конфликта с Малиновской и основной частью труппы был уволен. Собственно, на этом его дирижерский путь закончился и началась профсоюзная карьера. Он стал первым председателем Сорабиса/Рабиса (Союза работников искусств). На этом посту он с 1919 г. повел борьбу против Малиновской, находя все более влиятельную поддержку. Контрольные комиссии следовали одна за другой. А.В. Луначарский выступил с яростным письмом (10 мая 1923 г.) по поводу клеветнической кампании против Малиновской: «Я считаю абсолютным необходимым пресечь самыми суровыми мерами такого рода кампанию, дабы и другим неповадно было возводить чудовищные обвинения в хищениях и т. д. на безукоризненных членов нашей партии и работников Советской власти» (РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Ед. хр. 305). Письмо было адресовано в Московский губернский отдел ВЦСПС. Но был запущен процесс, который Луначарский остановить не мог. Уже в конце 1923 г. начала работать Комиссия для обследования государственных академических театров при Центральной контрольной комиссии РКП(б). Результаты ревизии были изложены в журнальной заметке «Что дала ревизия Большого театра» (Новый зритель. 1924. № 27. 15 июля. С. 12–13). В них ставилось в вину превышение расходов над доходами и тому подобное. Но главным стал вывод: «С ясностью пришлось убедиться, что новый дух советской общественности ни в коей мере не отразился в работе театра». Судя по всему, существовало и другое, неопубликованное, более свирепое заключение, которое было оспорено в Политбюро ЦК РКП(б) на заседании 10 апреля 1924 г., где было принято постановление: «Просить ЦКК пересмотреть свое постановление о государственных академических театрах в части, касающейся предания суду администрации театра» (Власть и художественная интеллигенция: Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б) – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953 гг. / Сост. А. Артизов и О. Наумов. М.: МФ «Демократия», 1999. С. 45). Защита Луначарского помогла лишь частично. Под суд Малиновскую не отдали, из партии не исключили, но от должности освободили. Она уходила под улюлюканье части театрального сообщества, которая не могла ей простить то, что она «сдувала пылинки» с академических театров. А журнал «Новый зритель» отпраздновал это событие двумя фельетонами (*Стэк К. <Блюм В.И.> Наши фавориты: Малиновская // Новый зритель. 1924. № 6. 19 февр. С. 4–6; Сэр Тоби. <псевдоним не раскрыт>. Прощай, Лулу! // Новый зритель. 1924. № 12. 1 апр. С. 4–6.*
- 5 И. о. зав. Художественным подотделом МОНО Г.К. Холмский. Отношение в Художественный отдел Главнауки от 13 сентября 1924 года. Подпис. маш. текст (ГАРФ. Ф. 2307. Оп. 9. Д. 259. Л. 79).

- 6 Протокол № 25 заседания Особого комитета по организации заграничных артистических турне и художественных выставок при Комитете заграничной помощи от 29 ноября 1924 г. Подпис. маш. текст (ГАРФ. Ф. 2307. Оп. 9. Д. 259. Л. 184).
- 7 *Максимилиан Дейч* – неуст. лицо.
- 8 Хроника // Новый зритель. 1924. № 37. 23 сент. С. 16.
- 9 Хроника // Новый зритель. 1924. № 47. 2 дек. С. 14.
- 10 *Береснев Николай Яковлевич* (1893–1965) – режиссер театра и кино, сценарист. Герой Первой мировой войны, полный георгиевский кавалер. В 1915 г. окончил театральную школу при Театре им. В.Ф. Комиссаржевской, ученик Ф.Ф. Комиссаржевского. Работал в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской, Показательном театре, Первом театре Пролеткульта, ленинградском Академическом театре драмы (бывш. Александринский). Позже стал кинорежиссером и сценаристом.
- 11 Н.Я. Береснев – Ф.Ф. Комиссаржевскому. 15 августа 1924 г. Телеграмма: «Contez vos conditions tout acceptées je pars Berlin 20 avec visa et avance 1000 dollars pour vous» – «Все ваши условия приняты еду [в] Берлин 20[-го числа] с визой и вашим авансом 1000 долларов» (пер. с фр. Н.Э. Звенигородской).
- 12 Ф.Ф. Комиссаржевский – Н.Я. Бересневу. 19 августа 1924 г. Телеграмма: «Pourrais venir Berlin 28 août discuter engagement [vous payer 150 dollars] conditions voyage Berlin retours Paris cent cinquante dollars payer en avance et envoyer Paris» (Theodore Komisarjevsky papers, 1912–1970. MS Thr 490. (11) Houghton Library, Harvard University) – «Мог бы приехать [в] Берлин 28 августа обсудить ангажемент [вы платите 150 долларов] условия приезда [в] Берлин [и] обратно [в] Париж сто пятьдесят долларов оплатить авансом и прислать [в] Париж» (пер. с фр. Н.Э. Звенигородской).
- Ф.Ф. Комиссаржевский – Н.Я. Бересневу. 21 августа 1924 г. Телеграмма: «Attends reponse Télégraphiez votre adresse à Berlin apportez visa ma femme Elfried Jarosy» «Жду ответа. Телеграфируйте ваш адрес [в] Берлине. Привезите визу моей жене Эльфриде Яроши» (пер. с фр. Н.Э. Звенигородской). Эльфрида Яроши – см. коммент. 21.
- 13 МОНО – Ф.Ф. Комиссаржевскому. 25 августа 1924 г. Телеграмма: «Question votre engagement comptons arranger. Deux visas apportera Beressneff Berlin. Avance envoyez torgpredstvo Andreeva Gorkaya» – «Вопрос [о] вашем ангажементе рассчитываем уладить. Две визы привезет Береснев [в] Берлин. Аванс отправлен [в] торгпредство Андреевой-Горькой. МОНО» (пер. с фр. Н.Э. Звенигородской).
- 14 Ф.Ф. Комиссаржевский – А.А. Арапову. 10 сентября 1924 г. Париж // Комиссаржевский Ф.Ф. Я и театр. С. 266.
- 15 Из писем Ф.Ф. Комиссаржевского Н. Бересневу // Новая рампа. 1924. № 6. 21–28 июля. С. 17–18. В журнале допущены опечатки. Вместо Н. Береснев напечатано Г. Беренев.
- 16 Там же.
- 17 М.Ф. Андреева – Ф.Ф. Комиссаржевскому. 17 сентября 1924 г. Машинопись. Автограф // Theodore Komisarjevsky papers, 1912–1970. MS Thr 490. (1) Houghton Library, Harvard University.
- 18 Ф.Ф. Комиссаржевский – М.Ф. Андреевой. 6 октября 1924 г. Автограф. Черновик // Там же.
- 19 *Красин Леонид Борисович* (1870–1926) – советский государственный и партийный деятель. Полпред и торгпред в Великобритании (1920–1923, 1925–1926). Полпред во Франции (1924–1925). Умер в Лондоне.
- 20 *Канторович (Кантарович) Борис Ильич* (1891–1937) – сотрудник НКВД. Репрессирован.
- 21 *Комиссаржевская (Яроши) Эльфрида Рудольфовна* (1900–?) – актриса, жена Ф.Ф. Комиссаржевского (1924–1927?).

- 22 *Экскузович Иван Васильевич* (1882–1942) – театральный деятель. Окончил Институт гражданских инженеров в Петербурге (1909). С 1918 г. руководил деятельностью государственных академических театров Петрограда, в 1923–1928 г. управляющий государственными академическими театрами РСФСР; одновременно заведующий подотделом государственных театров Наркомпроса, художественным отделом Главнауки.
- 23 Н.Я. Береснев – Ф.Ф. Комиссаржевскому. 21 марта 1925 г. Автограф // Theodore Komisarjevsky papers, 1912–1970. MS Thr 490. (11) Houghton Library, Harvard University.
- 24 Там же.
- 25 Там же.
- 26 К.С. Станиславский – Е.К. Малиновской [15 августа 1925 г.] // Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 9: Письма. 1918–1938 / Сост. И.Н. Виноградская, Е.А. Кеслер, коммент. И.Н. Виноградская, З.П. Удальцова, ред. И.Н. Виноградская, вступит. статья А.М. Смелянского. М.: Искусство, 1999. С. 197.
- 27 К.С. Станиславский – Е.К. Малиновской 28 марта 1930 г. // Там же. С. 403.
- 28 Вл.И. Немирович-Данченко – К.С. Станиславскому. 11 февраля 1931 г. // Вл.И. Немирович-Данченко. Творческое наследие: Т. 3. С. 307.

1

- 29 Ф.Ф. Комиссаржевский как режиссер и сценарист вел съемки детективной драмы «В кра-се ее был смерти яд» (другие названия: «Мандрагора, или Корень зла», «Женщина зла») в кинофирме А.О. Дранкова. См. также письмо Комиссаржевского В.Г. Сахновскому от 3 июня 1917 г. (Горестный эпистолярый: Письма Ф.Ф. Комиссаржевского В.Г. Сахновскому, О.Д. Каменевой, А.В. Луначарскому и др. 1915–1919 / Публ., вступит. статья и коммент. В.В. Иванова // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века / Вып. 4. Ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Индрик, 2009. С. 329–330.
- 30 *Если Зимин уже согласился на сдачу театра...* – На волне Февральской революции, породившей энтузиазм по поводу переустройства театральной России, на общем собрании Оперы Зимина в апреле 1917 г. был избран исполнительный комитет и Художественный совет, в который вошли Ф.Ф. Комиссаржевский, художники И.С. Федотов, И.А. Малютин и др. ими был представлен план ведения дела. Если Зимин в надежде решить финансовые проблемы планировал в будущем сезоне постановку 28 опер, то «Совет предлагал поставить 8 опер, но зато образцово, поставить так, чтобы они дали не 4–5 сборов, а гораздо больше». Зимин не согласился на это и ответил увольнением ряда артистов, что вызвало резкий протест труппы, готовой бастовать. Свои требования предъявили гардеробщики и служащие цехов, отвергнутые Зиминим (см.: Хроника // Театральная газета. 1917. № 18–19. 7 мая. С. 3). В этой ситуации Зимин согласился передать свое театральное дело артистам. Но оперная труппа на «автономных началах» без мощной финансовой поддержки извне вряд ли смогла бы существовать. Эту поддержку она нашла в Московском совете рабочих депутатов. 2 июля 1917 г. «Театральная газета» сообщала: «Подписан договор о передаче Солодовниковского театра и театрального имущества С.И. Зимина Совету рабочих депутатов. Оперная труппа Зимина, организовавшаяся на автономных началах, целиком переходит в новое предприятие. Во главе его будет стоять правление, состоящее из представителей МСРД и представителей труппы и рабочих бывшей оперы Зимина. Кроме оперы Зимина еженедельно будут даваться драматические спектакли силами Художественного театра и Студии» (1917. № 26–27. 2 июля. С. 5). В качестве Театра МСРД труппа просуществовала один сезон. Уже зимой 1918 г.

- состоялось «общее собрание артистического и служебного персонала», где «было заявлено, что театр от Совета РД переходит к союзу просветительных организаций» (Рампа и жизнь. 1918. № 6–7. 19 (6) февр. С. 8). Так умер Театр МСРД и родилась Советская опера, прожившая недолго – уже с 1 мая 1919 г. она прекратила свое существование. Впрочем, судя по газетной афише, еще некоторое время артисты давали спектакли как «труппа бывшей МСРД». Последующие метаморфозы – Малая государственная опера, Малая опера, Музыкальная драма и др. – оказались еще более эфемерными образованиями. С наступлением НЭПа Зимин, пробуя возродить свой театр, организовал акционерное общество «Первая свободная опера С.И. Зимины» (1922–1924).
- 31 Премьера оперы Н.А. Римского-Корсакова «*Золотой петушок*» в Театре МСРД в постановке Ф.Ф. Комиссаржевского состоялась 4 сентября 1917 г. Художник И.А. Малютин.
- 32 Выпуск оперы П.И. Чайковского «*Евгений Онегин*», запланированный на начало сезона 1916/1917 г., был отложен и состоялся только в начале декабря 1917 г.
- 33 Работа над оперой Ж. Бизе «*Кармен*» была завершена, но спектакль не был показан публике. Художник П.П. Кончаловский.
- 34 Премьера оперы Дж. Пуччини «*Богема*» в Театре МСРД состоялась 23 октября 1918 г. Режиссер А.Г. Борисенко.
- 35 В конечном итоге из вагнеровских опер был поставлен «*Лоэнгрин*», премьерой которого 5 сентября 1918 г. Советская опера – так к тому времени назывался Театр МСРД – открыла уже следующий сезон. Режиссер Ф.Ф. Комиссаржевский. Художник И.С. Федотов.
- 36 *Борисенко Алексей Григорьевич* (1868–1941) – артист оперы (лирико-драматический тенор), режиссер, педагог. В 1898–1900 гг. – солист петербургского Мариинского театра. В труппе Оперы Зимины (1905–1907, 1913–1917), затем в Театре МСРД.
- 37 Премьера оперы С.И. Танеева «*Орестея*» в Театре МСРД состоялась 23 сентября 1917 г. Режиссер Ф.Ф. Комиссаржевский. Художник Ф.Ф. Федоровский.
- 38 *Малютин Иван Андреевич* (1889 или 1891–1932) – живописец, театральный художник. Входил в объединение «Бубновый валет», затем в Общество московских художников (ОМХ).
- 39 *Федотов Иван Сергеевич* (1881–1951) – живописец, театральный художник. Окончил Строгановское училище (1901), начал работать в Московской частной опере. Входил в объединение «Бубновый валет». В 1908–1917 гг. – художник Оперы Зимины. После революции оформлял спектакли в разных театрах Москвы и Ленинграда. С 1934 г. и до конца жизни – художник Театра Красной Армии.
- 40 *Федоровский Федор Федорович* (1883–1955) – театральный художник, живописец, педагог, профессор. Главный художник Большого театра (1929–1953). В 1913 г. был приглашен С.П. Дягилевым для оформления оперных спектаклей «Русских сезонов». С 1907 г. и до его закрытия постоянный художник Оперы Зимины.
- 41 ...за счет Зимины закончить «*Орестею*» и «*Онегина*». – Основная работа над постановкой оперы С.И. Танеева «*Орестея*» была осуществлена еще при С.И. Зимине. Вероятно, в условиях передачи театра МСРД существовал пункт, позволявший требовать от Зимины финансирования завершения работы.
- 42 *Даматов Василий Петрович* (1878–1932) – артист оперы (лирико-драматический тенор) и камерный певец. В 1909, 1911, 1913 гг. принимал участие в «Русских сезонах» С.П. Дягилева. В Опере Зимины пел с 1906 по 1924 г. (с перерывами). Участвовал во многих спектаклях Ф.Ф. Комиссаржевского. В «*Орестее*» исполнил партию Ореста.

- 43 Ф.Ф. Комиссаржевский цитирует заметку «Народный театр Совета рабочих депутатов» в газете «Раннее утро» (1917. № 123. 2 июня. С. 4).
- 44 Спектакли «*Осенние скрипки*» И.Д. Сургучева (преьера – 14 апреля 1915 г.), поставленный Вл.И. Немировичем-Данченко, В.В. Лужским и В.Л. Мчеделовым (в программе не указывались), и «*Будет радость*» Д.С. Мережковского (преьера – 3 февраля 1916 г.), поставленный теми же режиссерами, считались грехопадением Художественного театра, уступкой «кассе».
- 45 Компромисс был достигнут. Участие Художественного театра свелось к редким показам в помещении Солодовниковского театра «Царя Федора Иоанновича», «На дне», «Вишневого сада», «Села Степанчикова», а также «Потопа» и «Калик переходжих» Первой студии.
- 46 Вс.Э. Мейерхольд поставил ряд оперных спектаклей на сцене Мариинского театра: «Тристан и Изольда» Р. Вагнера, «Борис Годунов» М.П. Мусоргского (с участием Ф.И. Шаляпина), «Орфей» К.В. Глюка, «Электра» Р. Штрауса, «Каменный гость» А.С. Даргомыжского, «Снегурочка» Н.А. Римского-Корсакова, «Соловей» И.Ф. Стравинского, «Фенелла» Д. Обера.
- 47 Связь Н.Н. Евреинова с оперой в доэмигрантский период была костенной. Ему принадлежал ряд оперных пародий. Наиболее известные из них – «Гастроль Рычалова» М.Н. Волконского (1913) на штампы классической оперы и ее престарелых корифеев и «Четвертая стена» самого Евреинова, пародия на реалистическую оперу, где в качестве сюжета предстала репетиция оперы «Фауст» Ш. Гуно в «ультрареалистичном духе». В России он поставил только один оперный спектакль «Похищение из сераля» Моцарта в ленинградском Малом оперном театре, 1925). Уже в эмиграции Евреинов работал в «Русской опере в Париже» Мари Кузнецовой: «Сказка о царе Салтане» и «Снегурочка» Н.А. Римского-Корсакова, «Руслан и Людмила» М.И. Глинки (1929–1930).
- 48 *Оленин Петр Сергеевич* (1871–1922) – артист оперы (баритон), камерный и эстрадный певец и режиссер. С 1907 по 1915 г. – главный режиссер Оперы Зимина.
- 49 *Малиновский Павел Петрович* (1869–1943) – архитектор, государственный деятель. Народный комиссар имуществ РСФСР с марта по июль 1918 г. Муж Е.К. Малиновской.
- 50 *Новомировский Яков Исаевич* (Кирилловский Янкель Ицков; 1882 – после 1936) – политический деятель, видный теоретик русского анархо-синдикализма. Участник ряда террористических актов и экспроприации. С 1909 по 1915 г. на каторге. Входил в группу, издававшую газету «Анархия» (1917–1918). С 1920 г. член РКП(б). В 1917 г. в Московском совете рабочих депутатов. С 1919 г. – заведующий культотделом ВЦСПС. Арестован в 1936 г.
- 51 Сведений об участии К.С. Станиславского в конфликте обнаружить не удалось.

- 52 Все критики сходились в неприятии «футуристических декораций» И.С. Федотова, «нелепых “кубических” графаретов, подавлявших зрителя всей манерностью своих нарочито резких очертаний в декорации и бутафории» (*Зет Б.* <псевдоним не раскрыт>. Постановка «Лоэнгрин» на сцене Советского оперного театра и пр. // Театр и искусство. 1918. № 32–35. С. 297). «Выставка кубизма и лучизма, иначе говоря, филиальное отделение московского кафе Питтореск» (*Куров Н.* Московские впечатления // Театральная жизнь. Киев, 1918. № 32. С. 14). Видимо, в связи с этими нападка Комиссаржевский счел нужным объяснить Е.К. Малиновской свои принципы.
- 53 Преьера оперы Дж. Россини «*Севильский цирюльник*» в Театре МСРД состоялась в начале 1918 г. Режиссер Ф.Ф. Комиссаржевский.

- 54 Премьера оперы О. Николаи «*Виндзорские проказницы*» в Театре МСРД состоялась 31 марта 1918 г. Режиссер Ф.Ф. Комиссаржевский. Художник И.С. Федотов. Критик, считая оперу О. Николаи весьма посредственной, признавал «достижения сценические» Ф.Ф. Комиссаржевского, которым «сделано чрезвычайно много, проявлена бездна изобретательности, использовано все, что только дает сценическое положение и музыкальный материал. Перед зрителем непрерывно чередуются эффекты один за другим: буквально не успеваешь опомниться, как внимание привлечено каким-нибудь небывалым на оперной сцене трюком – и не только на сцене, ибо использован даже зрительный зал, где или начинается действие или заканчивается (хоровод участвующих по окончании оперы). Получилось весьма своеобразное, полное жизни и движения, глубоко стильное представление, в котором чувствуется дух старинного театра. Все эти шуты, исполняющие и роль слуг в действии, то и дело шмыгающие взад и вперед, наблюдающие из балкончиков по бокам оркестра, из окон и дверей на сцене за действием или выносящие плакат с надписью “антракт”, вносят свету, элемент движения, связывают сцену со зрительным залом, заставляя зрителя чувствовать себя в центре происходящих событий. <...> Зрелище убило оперу. И в этом надо видеть спасение: не будь всего этого пестрого “представления”, опера была бы скучна и незанимательна при ее незначительных музыкальных и прочих достоинствах» (*Яновский Б.* Театр МСРД // Рампа и жизнь. 1918. № 16. 21 (8) апр. С. 11–12).
- 55 *Комиссаржевский Ф.Ф.* Декорация в современном театре // Маски. 1913/1914. № 3. С. 20–39; № 6. С. 1–16.
- 56 *Комиссаржевский Ф.Ф.* Творчество актера и теория Станиславского. Пг.: Свободное искусство, 1915.
- 5
- 57 В доме по адресу Остоженка, 53/2, где раньше находился Императорский лицей в память цесаревича Николая (неофициально: Катковский лицей), в 1918 г. поселился Наркомпрос, который в 1920 г. переехал на Сретенский бульвар в помещение страхового общества «Россия».
- 58 *...во время чествования в «Элите»...* – Имеется в виду чествование А.В. Луначарского артистами московских и петроградских театров в кафе «Элит» («Элита»), размещавшемся по адресу Петровские линии, 2/18 (ныне ресторан «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 Балашева 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. № 271. 11 дек. С. 4).
- 59 *Орлов Александр Иванович* (1873–1948) – дирижер симфонического оркестра С.А. Кузнецкого в Москве (1912–1917), в Опере МСРД / Советской опере (1917–1918). С 1930 г. возглавлял Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио.
- 60 Премьера оперы М.П. Мусоргского «*Борис Годунов*» в Театре МСРД состоялась 26 сентября 1918 г. Режиссеры Ф.Ф. Комиссаржевский и Н.К. Тихомиров. Художник И.С. Федотов.

- 61 Студия при Опере Зимина была открыта в конце ноября 1916 г. и продолжила свое существование при Театре МСРД / Советской опере. В 1919 г. получила самостоятельность и стала Театром-студией ХПСРО (Художественно-просветительского союза рабочих организаций).

ХПСРО был создан в начале 1917 г. с целью оказания поддержки Опере Зимина. В его ведении находились также Камерный театр и Театр-студия ХПСРО (позже – Новый театр ХПСРО), в котором ставились как оперные, так и драматические спектакли. Цель такого сближения виделась Ф.Ф. Комиссаржевскому в преодолении «разделения единого театрального искусства на отдельные существующие в наше время виды (драма, опера, балет и т. д.)». В труппу входили А.Я. Закушняк, К.В. Эггерт, И.В. Ильинский, М.И. Жаров, Е.А. Акопиан, В.М. Бебутов и др. Летом 1918 г. появилось сообщение о том, что Е.К. Малиновская реквизирует здание театра «Зон» и передает его Театру-студии Ф.Ф. Комиссаржевского. См.: Хроника // Рампа и жизнь. 1918. № 25. 10 июля (28 июня). С. 9.

В архиве Е.К. Малиновской сохранилась машинописная копия докладной записки Ф.Ф. Комиссаржевского в Правление ХПСРО, где он систематизирует свои претензии к труппе Театра МСРД, формулирует, каким требованиям должен соответствовать современный оперный спектакль, и обосновывает необходимость Студии:

«Для того чтобы дать ХУДОЖЕСТВЕННОЕ воспитание рабочему классу и широким слоям демократии, чтобы содействовать пробуждению и проявлению художественно-творческих сил в народе посредством приобщения его как к искусству прошлого и настоящего, так и к художественным исканиям новых путей и методов грядущего театра, ХПСРО принял в свое ведение Оперный театр С.И. Зимина.

Волею обстоятельств сотрудниками этого театра явились прежние служащие оперы Зимина, люди, в общем, старого направления в искусстве театра, не могущие в большинстве отвечать вышеназванным задачам.

Зиминский театр представлял собой, особенно в последнее время, большое торговое учреждение, работавшее для кассы и угождавшее вкусам мелкобуржуазной и мещанской публики, которая приходила в театр для развлечения, пищеvarения, чтобы послушать отдельных от всего действия певцов и гастролеров, и до цельности спектакля как гармонического художественного произведения ни театру, ни публике не было никакого дела. Таким образом, с одной стороны, театр культивировал старый оперный шаблон, пользуясь трафаретными, давно всеми осужденными и отжившими приемами игры и пения, так называемую “Вампуку”, с другой стороны, если в этом театре и производились какие-нибудь попытки нового и более живого подхода к оперному спектаклю, то эти попытки или совершенно не соответствовали оперному искусству, или разбивались о косность и художественную неподготовленность исполнителей. <...> Каждый театр лишь постольку может быть настоящим искусством, поскольку его спектакли удовлетворяют нижеследующим принципам:

1. В каждом спектакле должны гармонически сочетаться все элементы сценического представления, объединенные одной общей художественной идеей, одним замыслом. Игра актера, пение актера, оркестр – все должно быть ритмически и гармонически связано, все это должно быть в каждый момент сценического действия гармонично и ритмично пережито актером.

2. Все действующие на сцене актеры должны находиться во время действия как во внутреннем (душевном), так и в вытекающем отсюда внешнем взаимодействии, иначе

говоря, актеры должны уметь сопереживать друг с другом в общем ритмическом рисунке, показываемом в оперном театре музыкой. Лишь такое взаимодействие и взаимоотношение актеров создает на сцене тот ансамбль, без которого немислим ни один ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ и цельный спектакль.

3. Обстановка сцены, ее формы, линии и краски, краски и форма актерского костюма, освещение сцены – все должно быть как во внутренней, так и во внешней гармонии с исполняющимся произведением, замыслом его постановки и с игрой актеров (с характером и ритмом их переживаний, движений и действий), ибо все это действует как посредственно, так и непосредственно на впечатлительность зрителя и не должно разбивать впечатления, производимого музыкальным произведением, замыслом постановки и игрой актеров на зрителя, а должно усиливать и расширять это впечатление.

4. Руководители оперного спектакля, дирижеры, режиссеры, хормейстеры и художники-декораторы должны быть непременно людьми, следующими вышеназванным трем принципам, должны действовать согласно в понимании задач театрального искусства и спектакля, должны действовать как одно лицо или, вернее, как коллектив, созданный одной общей «художественной» школой. <...>

Театр МСРД в течение сезона 1918–1919 годов таким театром не был и быть не может до тех пор, пока не будет создана при театре или для театра лаборатория, мастерская, студия, в которой будут подготовляться сценические работники, удовлетворяющие всем вышеуказанным принципам. <...>

В театре МСРД, несмотря на то что мне удалось добиться значительного улучшения художественной стороны спектаклей, которые я ставил, все спектакли очень далеки не только что от настоящего театрального искусства, но и от художественного компромисса: в игре актеров царит внешний шаблон, все играют различно, все поют различно, солисты отдельно от хора, хор отдельно от солистов и отдельно друг от друга, оркестр отдельно от хора и от солистов – весь спектакль никогда не бывает и не может быть основан на духовном общении всех участников. Очень редко наблюдаются случаи искреннего переживания и ритмичности актеров. Актеры не понимают, не будучи знакомы с историей и теорией искусства и театра, того, что обстановка сцены, костюм и грим являются материалом, как одним из средств для выражения своих переживаний. Руководители оперных спектаклей в театре МСРД, так же как и все остальные участники спектакля, действуют в разных направлениях и способствуют созданию художественной какофонии. Я уже не говорю о том, что такие части спектакля, как хор, балет и исполнители выходных ролей, в театре МСРД не удовлетворительны в самом элементарном смысле. Спасение в театре МСРД я вижу, как уже говорил, в одном, в создании студии. <...>

В наше время, несомненно, искусство должно стать достоянием трудящихся масс, но не только искусство должно подойти к народу, и народ должен приблизиться к настоящему искусству. «Непонятное» искусство – еще далеко не плохое искусство и не такое искусство, которое нельзя показывать тем, кто его не понимает. Высокое искусство всегда впереди своего времени. Великие художники улавливают в атмосфере окружающей массы то, что эти массы смутно чувствуют, но не осознают» (РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Ед. хр. 191).

На письме карандашом, возможно рукой Е.К. Малиновской, проставлена дата: «апрель 1919». Неясным остается то, почему Ф.Ф. Комиссаржевский пишет о студии в будущем времени, тогда как 28 ноября 1918 г. Театр-студия ХПСРО показала первый спектакль.

- 62 *Во всяком случае, я к «Дон Жуану» не приступал еще и не приступлю в театре МСРД и работать там не буду.* – Тем не менее в конце октября 1917 г. журнал «Рампа и жизнь» сообщал о том, что «в опере МСРД продолжают усиленно работать над “Дон Жуаном” Моцарта. Постановка Ф.Ф. Комиссаржевского» (1918. № 41–42. 29 окт. С. 4).

6

- 63 *Нельзя ставить Студию в зависимость от Советской оперы.* – Декабрьские события привели к окончательному отделению Студии от Советской оперы.

7

- 64 С осторожностью можно предположить, что записка является звеном в робких и недолгих попытках Мейерхольда первых революционных лет (до эпохи «Театрального Октября») объединить своих ближайших коллег по реформе русского театра, с которыми, как правило, он находился в полемических и непримиримых отношениях. К этим попыткам относится и замысел совместной с А.Я. Таировым постановки «Обмена» П. Клоделя, и участие в дискуссии по поводу «Бури», поставленной Ф.Ф. Комиссаржевским в Театр-студии ХПСРО. Да и былая непримиримость Ф.Ф. Комиссаржевского в эту пору притихла, и он предлагал Е.К. Малиновской кандидатуру Мейерхольда для привлечения к работе в Театре МСРД. Вероятно, у истоков этого недолгого сближения оказалось участие того и другого в Союзе мастеров сценических постановок (режиссеров и декораторов), организованном в августе 1917 г. для защиты общих профессиональных интересов и разработки принципов авторского права режиссеров.

8

- 65 *Луначарский Анатолий Васильевич (1875–1933)* – государственный деятель, писатель, переводчик, публицист, критик, искусствовед. С октября 1917 по сентябрь 1929 г. – нарком просвещения РСФСР.

66 *Петров* – неуст. лицо.

67 *Рослов Павел Иванович* – заведующий библиотекой в театре С.И. Зимина.

9

- 68 28 ноября 1918 г. Театр-студия ХПСРО дал первый спектакль в помещении Театра бывш. Зона (Садово-Триумфальная) – оперу В.А. Моцарта «Похищение из гарема» («Бельмонт и Констанца, или *Похищение из сераля*»). Режиссеры Ф.Ф. Комиссаржевский и В.М. Бебутов. Художник И.С. Федотов.
- 69 Премьера «*Свадьбы Фигаро*» Бомарше в Театре-студии ХПСРО состоялась 6 марта 1919 г. Режиссеры Ф.Ф. Комиссаржевский и В.М. Бебутов. Художник И.С. Федотов.
- 70 Премьера «*Бури*» У. Шекспира в Театре-студии ХПСРО состоялась 25 апреля 1919 г. Режиссеры Ф.Ф. Комиссаржевский и В.М. Бебутов.
- 71 Премьера оперы Ж. Оффенбаха «*Сказки Гофмана*» в Театре-студии ХПСРО состоялась 28 мая 1919 г. Режиссер Ф.Ф. Комиссаржевский. Художник А.В. Лентулов.
- 72 В Театре-студии ХПСРО «*Паяцы*» Р. Леонкавалло и «*Брак по принуждению*» Ж.-Б. Мольера с музыкой Ж.Б. Люлли и А. Гретри давались в один вечер. Премьера состоялась 23 февраля 1919 г. «*Паяцы*»: режиссеры Ф.Ф. Комиссаржевский, В.М. Бебутов; декорации А. Фролова, костюмы по рисункам И.С. Федотова. «*Брак по принуждению*»: режиссеры Ф.Ф. Комиссаржевский, В.М. Бебутов, А.М. Шаломытова; художник И.С. Федотов.
- 73 Борьба Большого театра за помещение театра Незлобина увенчалась временным успехом позже. С 1921 по 1924 г. оно использовалось для филиальных спектаклей Большого и Малого театров. Позже было передано МХАТу Второму.

- 74 Ряд военных успехов армии адмирала А.В. Колчака на Восточном фронте весной 1919 г. открывал дорогу на Москву.
- 75 *Пирогов Григорий Степанович* (1885–1931) – артист оперы (бас-кантанте) и камерный певец. Солист Большого театра (1910–1915; 1917–1921). Принимал участие в спектаклях Театра МСРД (1917–1919).
- 76 *Павловский Феофан Венедиктович* (1880–1936) – артист оперы (баритон), камерный певец и режиссер. Работал в Опере Зимина (1908/1909). Солист Большого театра (1910–1921). С 1917 г. – управляющий оперной труппой. Позже режиссер Белградского оперного театра (1921–1928) и Каунасского музыкального театра (1928–1936).

10

- 77 *Санин (Шенберг) Александр Акимович* (1869–1956) – режиссер, актер. Начиная в Художественном театре, где определился его талант как режиссера массовых сцен, приведший его на оперную сцену. С 1919 г. был привлечен к работе в Большом театре. Поставил оперу А.П. Бородина «Князь Игорь» (премьера – 23 апреля 1920 г.). Порученные ему постановки опер «Сказание о граде Китеже» Н.А. Римского-Корсакова и «Хованщина» М.П. Мусоргского не были осуществлены. В конце 1922 г. уехал за границу. Ставил оперы в антрепризе С.П. Дягилева, Опере Гарнье (Париж), Ла Скала (Милан), Метрополитен-опера (Нью-Йорк) и др.
- 78 *Шакафер Василий Петрович* (1867–1937) – оперный певец (тенор) и режиссер. В 1904 г. поступил в Большой театр, где два сезона (до 1906 г.) служил певцом-солистом и режиссером оперных спектаклей. В 1906 г. был переведен в Петербург в Мариинский театр, где проработал до 1909 г., после чего вновь переехал в Москву в Большой театр (1909–1924), заняв пост главного режиссера. Также был председателем Совета Большого театра (1917–1923).
- 79 Опера Р. Вагнера «*Нюрнбергские мейстерзингеры*» не вошла в репертуарные планы Большого театра и не была поставлена. Ф.Ф. Комиссаржевский же приступил к репетициям другой оперы Вагнера – «Парсифаль», работа над которой была прервана его отъездом.
- 80 ...«*Младу*» передать еще одному режиссеру. – Постановка оперы Н.А. Римского-Корсакова была передана Вл.И. Немировичу-Данченко и Н.А. Попову, но работа над ней так и не началась.

11

- 81 ...*посылаю Вам письмо К.А.* – Письмо неустановленного лица не сохранилось.
- 82 Возможно, *Герзон Матвей Михайлович* (1906–1938) – деятель советских спецслужб, капитан государственной безопасности. Репрессирован.
- 83 *Кедров Михаил Сергеевич* (1878–1941) – революционер, деятель советских спецслужб. С сентября 1918 г. начальник Военного отдела ВЧК, затем Особого отдела ВЧК. Один из организаторов «красного террора» и первых концлагерей. Репрессирован.
- 84 В исторической и справочной литературе укоренилась версия, что Ф.Ф. Комиссаржевский в 1919 г. отправился в Эдинбург на театральный фестиваль. Версия кажется фантастической, если сопоставить ее с обстоятельствами 1919 года: Гражданская война, разруха и проч. Примечательно, что в публикуемых записках по поводу оформления дорожных документов Эдинбург не упоминается ни разу. Как не упоминается и в более поздних воспоминаниях Ф.Ф. Комиссаржевского «Я и театр» (М.: Искусство, 1999) и в «Автобиографии» (1943). См.: Канва судьбы: Ф.Ф. Комиссаржевский. Автобиография

(1943) / Публ., вступит. статья и коммент. М.В. Хализевой // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века / Ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Индрик, 2011. Вып. 5. С. 795–820.

- 85 *Исаев Леонид Львович* (1883–1941) – заведующий постановочной частью Большого театра (1917–1941).

13

- 86 *Акопиан Елена Аркадьевна* (в замуж. Комиссаржевская, затем Балиева; 1895–1981) – актриса, жена Ф.Ф. Комиссаржевского, затем Н.Ф. Балиева. Играла в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской, Театре-студии ХПСРО. После того как распался брак с Ф.Ф. Комиссаржевским, поступила в лондонскую труппу Н.Ф. Балиева. После смерти Балиева (1936) покинула театр. Умерла в Нью-Йорке.

- 87 *Склянский Эфраим Маркович* (1892–1925) – советский военный деятель, заместитель Л.Д. Троцкого на посту председателя Реввоенсовета РСФСР (1918–1923).

14

- 88 Дата проставлена рукой Е.К. Малиновской. Но первая весть в Москву пришла от Комиссаржевского еще в начале октября 1919 г. «Вестник театра» сообщал о том, что 14 октября Театр-студию ХПСРО, который теперь назывался Новым театром ХПСРО, посетил А.В. Луначарский: «После спектакля он обратился к труппе с речью, в которой призывал всех работников театра смело идти в своей работе по путям, проложенным Ф.Ф. Комиссаржевским, к идеалу синтетического театра, обещав всяческую поддержку новым исканиям. <...> На этом же собрании было оглашено письмо Ф.Ф. Комиссаржевского, полученное с оказией из Германии, в котором он просит передать труппе, что задержан болезнью и при первой возможности приедет» (1919. № 38. 21–26 окт. С. 13).

- 89 В мемуарах Ф.Ф. Комиссаржевский подробно описывает мытарства езды до границы Советской России, но приключения в Польше растворены в общей характеристике путешествия, наполненного «постоянными арестами, угрозами расстрела и лагеря для интернированных» (*Комиссаржевский Ф.Ф. Я и театр*. С. 74). С определенностью можно отнести к польской части только упоминание о лагере для интернированных.

- 90 Сын Ф.Ф. Комиссаржевского и Е.А. Акопиан – Владимир Федорович Комиссаржевский.

- 91 По рекомендации дирижера Альберта Коутса к Комиссаржевскому обратилось руководство театра Ковент-Гарден с тем, чтобы преобразовать недавнюю премьеру «Князя Игоря» А.П. Бородина, которая состоялась 26 июля 1919 г., и превратить традиционное «пение в костюмах» в «настоящий театр». Редакция Комиссаржевского была показана 4 ноября 1919 г. См.: *Borovsky V. Triptych from the Russian Theatre. The Komissarzhevskys*. London: Hurst & Company, 2001. P. 316. В 1920 г. Комиссаржевский поставил «Ревизора» Н.В. Гоголя в лондонском Duke of York's Theatre (преьера – 13 апреля), «Сестру Беатрису» М. Метерлинка в Lahda Russian Art Society, Aeolian Hall, London (преьера – 11 июня) и два балета в Duke of York's Theatre: «Роман куклы» (A Doll's Romans) на музыку А.К. Лядова (преьера – 31 марта), «Принц и конюх» (The Prince and the Groom) на музыку А.К. Лядова (преьера – 5 апреля) и «Веселая смерть» (Н.Н. Евреинова) (преьера – 8 апреля).

- 92 Имеется в виду книга *П.М. Керженцева*, в ту пору идеолога Пролеткульта, «Творческий театр. Пути социалистического театра», выдержавшая с 1918 по 1923 г. пять изданий. В главе «Театр и народ» автор с воодушевлением описывает любительские массовые представления в англосаксонских странах.

- 93 Журнал «Вестник театра» в декабре 1919 г. сообщал: «Ф.Ф. Комиссаржевский находится в настоящее время в Лондоне, где принимает участие в дягилевских постановках» (№ 46. 16–21 дек. С. 13). Сотрудничество не сложилось, и в филиппиках Комиссаржевского отзываются возникшие разногласия.
- 94 *Шапошников Борис Валентинович* (1890–1956) – искусствовед, литературовед, музейный работник и художник. С 1910 г. входил в группу художников авангарда «Бубновый валет» и принимал участие в выставках этого объединения. В сезоне 1918/1919 г. – заведующий монтажной частью Театра МСРД. В 1919–1921 гг. профессор истории искусства в Московском Пролеткульте. В 1920-е гг. – научный сотрудник и член президиума ГАХН. Его жена, Наталья Каземировна Шапошникова (урожд. Бравич; 1894–1979), была ученицей Ф.Ф. Комиссаржевского по школе при Театре им. В.Ф. Комиссаржевской, в котором оставалась актрисой вплоть до 1919 г. Брат Шапошникова, о котором неслестно отзывается Комиссаржевский, – Валентин Валентинович Шапошников (1877–1951), предприниматель, профессиональный гонщик-автомобилист. Жил в Англии с конца XIX в. Возглавлял фирму по экспорту из Великобритании в Россию моторов для автомобилей (1909–1918). В начале Первой мировой войны перевел все деньги в российские банки и потерял состояние в результате национализации банков после Октябрьской революции. (Сообщено М.Б.Шапошниковым.) Вряд ли был в силах оказать поддержку, на которую рассчитывал Ф.Ф. Комиссаржевский.

15

- 95 В феврале 1922 г. состоялась премьера «Шестеро персонажей в поисках автора» Л. Пиранделло в постановке Комиссаржевского (Kingsway Theatre). Следующий сезон (1922/1923 гг.) режиссер провел в Нью-Йорке, где показал в театре Guild «Счастливица» А. Милна (премьера – 20 ноября 1922 г.), «Благовещение» П. Клоделя (премьера – 25 декабря 1922 г.), «Пер Гюнта» Г. Ибсена с известным немецким актером Йозефом Шилькраутом в заглавной роли (премьера – 5 февраля 1923 г.). «Гилд» играл в помещении Гаррик-театра.

17

- 96 Сезон 1923/1924 г. Комедия Елисейских полей (Comédia des Champs Elysées) открыла 5 октября премьерой «Дуэньи» Р. Шеридана в постановке Ф.Ф. Комиссаржевского, который затем показал в Студии Елисейских полей премьеры «Клуб мандариновых уток» А. Дювернуа и П. Фортюни (22 октября), «ВУР» К. Чапека в Комедии Елисейских полей (28 марта 1924 г.) и «Дорогу в Дувр» А. Милна в Англо-американском театре (25 апреля 1924 г.).

18

- 97 Дата получения. На конверте пометка рукой Ф.Ф. Комиссаржевского: «Получ. 13/IV–25. Paris».

21 мая 1925 г. Комиссаржевский открыл в Париже частный маленький театр L'Arc-en-Ciel («Радуга»), «театр со столиками», представлявший программы, в которые входили инсценировки, скетчи, пение, балет и др. Оформляли театр Ю.П. Анненков и Б.К. Билинский. Но повторить парижский успех «Летучей мыши» не вышло. Существование «русского заведения» оказалось эфемерно. Кроме объявления об открытии в парижской прессе, других сообщений обнаружить не удалось. После безуспешной попытки приезда в Москву и невразумительного сезона в Париже Комиссаржевский вернулся в Лондон, где его ожидал взлет, прежде всего связанный с чеховской драматургией, в прежние

годы столь им нелюбимой. Он показывает «Чайку» в Little Theatre, где в роли Треплева взшла звезда Д. Гилгуда (преьера – 19 октября 1925 г.). Затем «Иванова» с труппой Сценического общества в Duke of York's Theatre (преьера – 7 декабря 1925 г.). Театр Barns находился в лондонском пригороде. Частой была практика, когда за премьерой в нем следовала преьера в коммерческих театрах Вест-Энда, которые использовались как прокатные площадки. Так показывался «Дядя Ваня», когда после премьеры в Barns (16 января 1926 г.) через месяц последовала преьера в Duke of York's Theatre (15 февраля). Так же и «Ревизор»: в Barns – 28 апреля 1926 г., в Gaiety Theatre – 22 мая. Нельзя сказать, что чеховские пьесы не ставились в Лондоне раньше, но именно Комиссаржевский, по признанию критики, открыл английской публике Чехова-художника.

98 *Мориц Владимир Эмильевич* (1890–1972) – поэт, переводчик, искусствовед, хореограф. Окончил историко-филологический факультет Московского университета (1916). В 1920-е был преподавателем школы Большого театра. Работал в театральной секции ГАХН (до 1930 г.). 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.

99 *Наркоминдел* – Народный комиссариат по иностранным делам.

19

100 *Новицкий Павел Иванович* (1888–1971) – театральный критик, театровед, педагог, государственный деятель. Учился на историко-филологическом факультете Императорского Санкт-Петербургского университета, но был отчислен за революционную деятельность. С 1928 г. работал в различных ведомствах Наркомпроса (заведующий Художественным отделом Главнауки, заведующий отделом театра и музыки, заместитель начальника Главного управления театрами с 1932 г.).

101 *Колосков Григорий Алексеевич* (1893–1936) – театральный деятель. В 1925–1926 гг. – директор Большого театра. С 1925 по 1928 г. – заместитель управляющего государственными академическими театрами. Позже служил в Наркомате здравоохранения. Репрессирован.

20

102 28 сентября 1928 г. Комиссаржевский показал премьеру «Вишневого сада» в театре Barns, а уже 15 октября того же года состоялась преьера «Латунного пресс-папье» по «Братьям Карамазовым» в Apollo Theatre. Спустя год была показана новая редакция «Трех сестер» с новым составом и частично измененными декорациями в Fortune Theatre (23 октября 1929 г.). Комиссаржевский методично прокладывал дорогу не только Чехову, но и, шире, русской классике в театры Вест-Энда.

103 *Сокольников (Бриллиант) Григорий Яковлевич* (1888–1939) – советский политический, партийный и военный деятель, дипломат, член ЦИК СССР 1-го, 2-го и 7-го созывов. С 16 ноября 1929 г. по 15 октября 1932 г. – полномочный представитель СССР в Великобритании. Репрессирован.

104 *Нет балетмейстеров...* – Приговор Малиновской слишком суров. В Москве и Ленинграде во второй половине 1920-х гг. восходили яркие таланты К.Я. Голейзовского (1892–1970), Л.В. Якобсона (1904–1975), Ф.В. Лопухова (1886–1973). Из них только Голейзовский пытался найти себе место в Большом театре, но ушел из-за конфликта с дирекцией, что случилось еще до возвращения Малиновской. Однако и с ее приходом

двери Большого театра для них не открылись. Можно отметить лишь эпизодическое появление В.И. Вайонена (1901–1964), перенесшего из Ленинграда на московские подмостки «Пламя Парижа» Б.В. Асафьева (преьера – 6 июня 1933 г.).

- 105 *Бенуа Николай Александрович* (1901–1988) – художник. Сын А.Н. Бенуа. В июне 1924 г. вместе с женой уехал в Париж. Сотрудничал в театре-кабаре Н.Ф. Балиева «Chauve-Souris». В декабре 1925 г. переехал в Италию. В 1927–1932 гг. Бенуа жил в Риме, где работал сценографом в Римском королевском оперном театре. В 1937 г. получил итальянское гражданство; с 1937 по 1970 г. был директором художественно-постановочной части театра Ла Скала. Оформляя спектакли он в других театрах Италии, а также в Париже, Берлине, Буэнос-Айресе, позже сотрудничал с Большим театром. На протяжении многих лет его связывали дружеские отношения с А.М. Горьким.
- 106 28 мая 1928 г. А.М. Горький впервые приехал в СССР, где было устроено грандиозное чествование его 60-летнего юбилея.

21

- 107 Фрагмент письма. Отсутствуют первая и последняя страница. В начале 1930 г. Ф.Ф. Комиссаржевский находился в Лондоне, где 13 апреля показал премьеру «Человека с портфелем» А.М. Файко в Arts Theatre Club. В спектакле были заняты как русские, так и английские актеры.

22

- 108 *Собинов Леонид Витальевич* (1872–1934) – оперный певец (лирический тенор), один из крупнейших представителей русской классической вокальной школы. С 1897 г. – солист Большого театра. Дважды был директором Большого театра – в 1917–1918 гг. и в 1921 г.
- 109 Приглашая Ф.Ф. Комиссаржевского, Е.К. Малиновская, вероятно, рассчитывала и на балетмейстера не меньшего масштаба. На Западе в ту пору работали таланты первой величины, выходцы из «Русских балетов Сергея Дягилева»: Дж. Баланчин, Б.Ф. Нижинская, А.Ф. Мясин.

23

- 110 Имеется в виду *Серебрякова (Бык-Бек) Галина Иосифовна* (1905–1980) – советская писательница, автор романов о Марксе и Энгельсе. Была замужем за партийным и государственным деятелем Г.Я. Сокольниковым. Репрессирована вслед за мужем. Оба упоминаемых письма не сохранились.
- 111 Начало 1930-х гг. было тяжелой полосой в жизни Комиссаржевского. См. в наст. изд.: Письма Ф.Ф. Комиссаржевского к М.А. Бенуа 1930-х гг. / Публ., вступит. статья и коммент. М.В. Хализевой.
- 112 *Тагор Рабиндранат* (1861–1941) – индийский писатель, поэт, общественный деятель; лауреат Нобелевской премии по литературе (1913). В 1930 г. Тагор приехал в Советский Союз (11–27 сентября). В своей речи в клубе Федерации советских писателей Тагор говорил: «Меня привело в восторг то, что вы впервые дали возможность приобщиться к просвещению всему народу, открыв перед ним двери школ, театров и музеев... Я убежден, что ваша идея очень похожа на мою мечту. Вы в деле создания творческой личности делаете то, что я, как одиночка, сделать не могу. В этом ваша бессмертная заслуга перед человечеством» (цит. по: *Тагор Р.* Письма о России. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1956. С. 4–5).
- 113 *Шоу Джордж Бернард* (1856–1950) – ирландский драматург и романист, лауреат Нобелевской премии по литературе (1925). С 21 по 31 июля 1931 г. Шоу посетил СССР,

- где 29 июля у него состоялась личная встреча с Иосифом Сталиным. Писатель говорил: «Я уезжаю из государства надежды и возвращаюсь в наши западные страны – страны отчаяния... Для меня, старого человека, составляет глубокое утешение, сходя в могилу, знать, что мировая цивилизация будет спасена... Здесь, в России, я убедился, что новая коммунистическая система способна вывести человечество из современного кризиса и спасти его от полной анархии и гибели» (цит. по: *Воронцова Т.* В гостях у «старшего брата» // Литература. 2003. № 9. С. 11).
- 114 *Стоковский Леопольд* (1882–1977) – британский и американский дирижер польско-ирландского происхождения. В первый раз посетил СССР в конце мая – начале июня 1931 г. с тем, чтобы познакомиться с новой русской музыкой и системой музыкального образования. Цит. по: *Воронцова Т.* В гостях у «старшего брата» // Литература. 2003. № 9. [Электронный ресурс]. URL: <https://lit.1september.ru/article.php?ID=200300909>.
- 115 С 1924 по 1959 г. филиал Большого театра работал в помещении бывшей Оперы Зимина на Большой Дмитровке (Солодовниковский театр).
- 116 13 мая 1930 г. Президиумом ЦИК СССР было принято решение о принятии Большого театра и его филиала (Государственный экспериментальный театр) в ведение ЦИК и переименовании его в Государственный академический Большой театр Союза ССР.
- 117 *Смолич Николай Васильевич* (1888–1968) – театральный режиссер, педагог, актер. Учился на историко-филологическом факультете С.-Петербургского университета (1905–1908). В 1911 г. окончил Драматические курсы Императорского театрального училища в Петербурге. В 1911–1917 гг. – актер, с 1916 г. – режиссер Александринского театра. С 1922 г. одновременно работал оперным режиссером Государственного театра оперы и балета (ныне Мариинский театр). В 1924–1930 гг. – художественный руководитель и директор Малого оперного театра. С 1930 по 1938 г. – главный режиссер, с 1947 по 1948 г. – режиссер Большого театра.
- 118 *Помощник-англичанин в принципе приемлем...* – Ф.Ф. Комиссаржевский возвращается к вопросу о помощнике, который был уже решен положительно в 1924 г. Тогда в этой роли фигурировал Максимилиан Дейч.
- 119 *Закушняк Александр Яковлевич* (1879–1930) – артист театра и эстрады, чтец, создатель жанра вечера рассказа. Работал в Товариществе новой драмы Вс.Э. Мейерхольда (1906), Театре В.Ф. Комиссаржевской (1907–1910). После революции работал в Камерном театре, Театре РСФСР 1 и в Театре-студии ХПСРО (1919), где играл в спектаклях Комиссаржевского «Женитьба Фигаро» (Фигаро), «Буря» (шут Тринкуло).
- 120 *Закушняк-Нарбекова Ольга Павловна* (1876–1933) – актриса. Работала в Товариществе новой драмы (1902–1904), Театре-студии МХТ (1905). Жена А.Я. Закушняка. С 1928 г. – актриса Театра им. МГСПС (ныне им. Моссовета).
- 121 Возможно, имеется в виду один из портретов В.Ф. Комиссаржевской, написанный Е.С. Зарудной-Кавос в 1906 г.
- 122 В это время Ф.Ф. Комиссаржевский репетировал «Венецианского купца» в Шекспировском мемориальном театре, премьера состоялась 27 июня 1932 г. Кроме того, в 1932 г. поставил пьесу А. Шницлера «Барышня Эльза» в лондонском Independent Theatre Club с Пегги Эшкрофт в главной роли, «Музыкальные стулья» К. Маккензи в Criterion Theatre с Джоном Гилгудом, «Версалии» Э. Людвиг в Kingsway Theatre.

Положение Ф.Ф. Комиссаржевского в начале 1930-х гг. было непрочно. Спектакли, поставленные в английском театре, как правило, имели художественный успех, но

оплачивались скудно, что заставляло его пускаться в сомнительные театральные предприятия вроде антрепризы Мишеля Бенуа.

Последним взлетом режиссерского таланта Комиссаржевского стали «Король Лир» в Шекспировском Мемориальном театре в Стратфорде-на-Эйвоне (преьера – 13 апреля 1936 г.) и «Чайка» в New Theatre (Лондон) с Д. Гилгудом, Э. Эванс и П. Эшкрофт. Премьера – 26 сентября 1936 г.

27

- 123 *Grand theatre ouvre academie surtout récents.* – Малиновская имеет в виду Университет искусств при Большом театре (1932–1937). См.: РГАЛИ. Ф. 648. Оп. 2. Ед. хр. 2446–2448.

Приложение

- 124 *Н.Я. Береснев* – см. коммент. 10.
- 125 *Липицкий Иосиф Михайлович* (псевдоним Михайлов; 1876–1944) – оперный режиссер, музыкальный и общественный деятель, теоретик оперного искусства. Автор статей о реформе оперного театра. Режиссер оперного театра Солодовникова (1903–1906, с 1904 – художественный руководитель), Большого театра (1906–1908). В 1912 г. основал в Петербурге Театр музыкальной драмы. В 1921, 1924–1925, 1927–1928 гг. – директор и режиссер Большого театра.
- 126 *Худашев В.П.* – заместитель директора Большого театра и заместитель управляющего академическими театрами Москвы и Ленинграда (1924), ответственный редактор журнала «Новая рампа», печатного органа государственных академических театров.
- 127 *Канкарович Анатолий Исаевич* (1885–1956) – композитор, музыкальный и театральный критик. В 1910 г. окончил Петербургскую консерваторию. В 1910–1914 гг. совершенствовался как дирижер у А. Никиша в Лейпциге, В. Менгельберга в Амстердаме и Э. Шуха в Дрездене. По возвращении в 1915 г. в Россию выступал как симфонический и оперный дирижер в Москве (Опера Зимина и др.), Петрограде (1918, Мариинский театр) и др. городах. Автор оперы «Сын Земли» по Г. фон Гофмансталу, поставленной Ф.Ф. Комиссаржевским в Опере Зимина (1915). С 1920 г. – заведующий театральным отделом газеты «Петроградская правда». С 1922 по 1924 г. – заведующий МУЗО Наркомпроса.
- 128 Возможно, аллюзия к письму А.П. Чехова А.Н. Плещееву от 25 апреля 1888 г.: «Моя повестушка может теперь петь вместе с Прекрасной Еленой: “Готова! готова!” Кончил ее и завтра посылаю. Скучна она, как статистика Сольвычегодского уезда».
- 129 Официально с поста художественного руководителя Театра Революции Вс.Э. Мейерхольд ушел в сентябре 1924 г. Но, судя по всему, принципиально вопрос был решен раньше, что и делало возможными летние переговоры о назначении на его место Ф.Ф. Комиссаржевского.
- 130 *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 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.
- 131 *Нелидов Анатолий Павлович* (1879–1949) – актер. Участвовал в спектаклях Товарищества новой драмы (1903–1904; Херсон, Тифлис), где ставил первые спектакли 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 бывш. Александринского театра (1924–1926; 1929–1941; 1946–1949).
- 132 «*Мельник – колдун, обманщик и сват*» – пасторальная «комическая опера» в трех действиях по пьесе А.О. Аблесимова, впервые поставленная в 1779 г. Комедия исполнялась в разных редакциях и на различную музыку, чаще всего – на «народную» музыку М.М. Соколовского.
- 133 «*Le Club des Canards Mandarins*» – см. коммент. 96.
- 134 Театр им. В.Ф. Комиссаржевской был создан Ф.Ф. Комиссаржевским в 1914 г. В 1918 г. режиссер покинул свое детище и уже 2 января 1919 г. обратился с письмом к О.Д. Камековой, заведующей ТЕО Наркомпроса, с категорическим требованием снять с театра его название, так как видит в его деятельности «искажения художественного лика актрисы В.Ф. Комиссаржевской» (Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века / Ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Индрик, 2009. Вып. 4. С. 337). В 1919 г. театр умер скорее естественной смертью, нежели по требованию основателя. Но в 1923 г. усилиями В.Г. Сахновского и Н.О. Волконского театр был возобновлен и просуществовал до 1925 г. Назначение, ставящее Ф.Ф. Комиссаржевского едва ли не во главе московских и ленинградских театров, открывало новые административные возможности для старой вражды, которыми Береснев и предлагал воспользоваться.
- 135 Журнал «*Маски: Ежемесячник искусства театра*» выходил в Москве (1912–1915). Ред.-изд. Ал.Н. Вознесенский. Журнал был посвящен внутритеатральным проблемам, эстетическим основам театра, обращался прежде всего к специалистам. Издавался при участии Ф.Ф. Комиссаржевского, В.Г. Сахновского, Л.Н. Андреева, М.М. Бонч-Томашевского, С. Глаголя (С.С. Голоушева) и др. Периодически в «Масках» появлялись имена А.А. Блока, А.Н. Бенуа, М.А. Волошина, Н.К. Рериха.

«ВЕЛИКИЙ ГЕРЦОГ БЕЗ ТРОНА, БЕЗ РОДИНЫ И БЕЗ ДЕНЕГ»

Письма Ф.Ф. Комиссаржевского к М.А. Бенуа 1930-х годов

Публикация, вступительная статья и комментарии М.В. Хализевой

Героев у этой публикации два – автор писем и адресат: весьма заметная в русском и мировом театре фигура – Федор Федорович Комиссаржевский (1882–1954) и не оставившая яркого следа в истории театра, хотя и, безусловно, примечательная личность – Михаил Альбертович Бенуа (1902–1971/1980). Как это часто случается, переписку опубликовать не представляется возможным: сохранились, во всяком случае были обнаружены, письма лишь одной стороны – 35 посланий Федора Комиссаржевского 1930-х годов (несколько писем без указания даты удалось предположительно датировать 1937 годом), эпохи его работы в Англии и Франции, хранящихся в фонде «Рукописи и документы» Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства (ф. 261). Они не только преподносят некоторую, довольно скудную, информацию о биографии, характере и деятельности певца, режиссера и антрепренера Михаила Бенуа (в том числе сведения о его театральном предприятии – «Опера-балет Мишеля Бенуа»), сына знаменитой певицы М.Н. Кузнецовой-Бенуа, но и выставляют в чрезвычайно непривычном свете режиссера Федора Комиссаржевского.

Что касается ответных писем М.А. Бенуа, то, вероятно, их существовало не так уж много: большинство посланий Ф.Ф. Комиссаржевского к этому адресату заключают в себе непрременный призыв не лениться и отвечать на поставленные в письмах вопросы по поводу работы и времени совместного сотрудничества, а то и просто констатацию, что обратного отклика Комиссаржевский не имеет.

По сути, единственные подробные сведения о М.А. Бенуа мы получаем из его трехстраничной машинописной автобиографии, написанной на французском языке в середине 1930-х годов (Curriculum Vitae, хранится в том же фонде). Вероятно, имеет смысл привести ее здесь целиком, чтобы не пересказывать отдельные факты.

«Мишель Бенуа родился в 1902 году в С.-Петербурге.

Дед господина Мишеля Бенуа, Николая Бенуа де Сент-Уэн, эмигрировал в Россию во время Французской революции в конце XVIII века¹. Став российским подданным, он вскоре был пожалован дворянством по декрету императора Александра I.

С тех пор семья Бенуа дала миру целую серию выдающихся людей, среди которых дед Мишеля Бенуа Альбер Бенуа², кавалер ордена Почетного легиона и член Императорской академии художеств, именитый русский акварелист.

По линии матери Мишель Бенуа принадлежит к старинной русской аристократии. Его дед со стороны матери Николай Кузнецов³, также член Императорской академии художеств, был знаменитым портретистом.

Мать господина Мишеля Бенуа, известная певица Мария Кузнецова, посвятила себя театру, завоевав мировое признание, и была среди семи артистов, отмеченных званием Солиста Его Величества Императора России.

Семья господина Бенуа, обосновавшаяся в Испании, где Мишель по окончании начальной школы изучал архитектуру, в 1914 году оказалась захвачена врасплох проявлениями враждебности.

Прервав обучение, господин Бенуа уехал в Париж, где раскрылась его природная склонность к театру. В Париже Мишель Бенуа в течение двух лет учился на драматических курсах известного русского режиссера г. Озаровского⁴.

Вскоре после этого Мишель Бенуа был ангажирован как актер для русского сезона, проходившего в театре “FEMINA”⁵. Именно в этом театре Мишель Бенуа дебютировал в качестве режиссера.

Следующий этап его жизни проходил в Соединенных Штатах, где Мишель Бенуа жил три года и принимал активное участие во многих театральных событиях, что позволило ему в деталях изучить все нюансы этого искусства.

В 1928 году он совершенствуется в Париже в Русской опере, которая дает триумфальные представления в Театре Елисейских Полей начиная с января 1929 года⁶. Мишель Бенуа играет очень важную роль в этих представлениях, оставивших незабываемый след в театральной жизни Парижа.

Приведем лишь несколько строк, которые господин П.Б. Гёзи, нынешний директор Оперы Комик⁷, посвятил премьере оперы Бородина “Князь Игорь”:

“Это самый поразительный урок, который можно было бы преподать руководителям наших крупных музыкальных театров. Смогут ли они извлечь из него пользу” (“Фигаро”, 30 января 1929 г.).

Прочие директора не удовлетворили Административный совет, и через два месяца после открытия сезона руководство делом целиком перешло в руки господина Бенуа.

На волне поистине беспрецедентного успеха этого русского сезона господин Бенуа смог получить субсидию муниципалитета Буэнос-Айреса, позволившую театру отправиться в турне по Южной Америке.

В июле 1929 года Мишель Бенуа во главе компании из 140 человек направился в Бразилию. Подобно парижскому сезону, это турне стало триумфом русских артистов и русской музыки.

Мишель Бенуа поставил пятиактную оперу Бородина “Князь Игорь”, а вскоре, по просьбе муниципалитета Буэнос-Айреса, пятиактную оперу Римского-Корсакова “Сказание о невидимом граде Китеже” в театре Колон. Во втором акте этой оперы он устроил штурм татарами русского города. Для комментария этой сцены предоставим слово музыкальному критику газеты “Prensa de Buenos-Aires” от 9 октября 1929 года:

“В финале второго акта режиссер Мишель Бенуа добивается трагической и пластической высоты, непревзойденной в наши дни. Штурм Китежа татарами по силе реализма можно без преувеличения назвать кульминационной точкой всей деятельности труппы. Только одной этой сцены было бы достаточно, чтобы судить о том, насколько прекрасен спектакль в целом”.

Турне по Южной Америке длилось одиннадцать месяцев с непрерывным успехом.

Чтобы дать представление о том, насколько ответственным и важным было это предприятие и какие трудности пришлось побороть, приведем данные о бюджете компании. Он составлял порядка 900.000 франков ежемесячно. Труппа путешествовала 69 дней на корабле и пересекла Анды.

Факт беспрецедентный в анналах истории театра – турне охватило всю Южную Америку.

Представления давали в Бразилии, Аргентине, Уругвае, Чили, Перу, Мексике и на Кубе.

Различные правительства предоставили труппе средства в размере 50.000 аргентинских песо (в то время примерно 500.000 франков), 15.000 уругвайских песо (375.000 франков), 25.000 чилийских песо (75.000 франков).

Английской морской компании Royal Mail было уплачено 300.000 франков.

Путешествие по Тихоокеанскому побережью потребовало еще более грандиозного размаха, поскольку в тех городах, где играла труппа Русской оперы, не было оркестров и пришлось нанять в Сантьяго-де-Чили 30 музыкантов, так что численность труппы достигла 170 человек.

По возвращении в Европу в 1930 году дирекция решила расформировать труппу, так как она требовала огромных затрат, что могло привести к дефициту в условиях разгоравшегося мирового кризиса.

Во время Колониальной выставки⁸ Мишель Бенуа организовал в Театре Пигаль представления нового театрального жанра – опера-балет⁹, – вызвавшие единодушное одобрение парижской прессы.

В 1933 году Мишеля Бенуа пригласили возглавить генеральный секретариат Международной выставки кинематографии¹⁰. Эта экспозиция стала первой такого рода во Франции и проходила в Выставочном парке парижской ярмарки под высоким патронажем министерств торговли и изящных искусств, а также профсоюза кинорежиссеров.

В настоящее время Мишель Бенуа – владелец и управляющий рекламного агентства.

По понятным причинам сведения, представленные в Curriculum vitae, отличаются отчетливым креном в сторону самовосхваления. К примеру, про так называемое триумфальное турне по Южной Америке, проходившее «с непрерывным успехом», имеются совсем другие свидетельства, в частности «хроника бедствия», печатавшаяся в парижской газете «Возрождение» с конца февраля до начала апреля 1930 года¹¹, из которой ясно, что гастролы, по крайней мере в финансовом отношении, потерпели полное фиаско, скомпрометировав не только М.А. Бенуа, но и его мать М.Н. Кузнецову-Бенуа (в газетах ее величали Кузнецовой-Массне по третьему мужу). Сегодняшние исследователи трактуют провал гастролей более сдержанно, но тоже вполне однозначно: «В Мексике труппа разорилась из-за того, что публика абсолютно не приняла спектакль “Град Китеж”. Артисты были вынуждены ходить по городу Мехико в оперных костюмах и петь, чтобы собрать средства на возвращение во Францию»¹². Такой исход гастролей подтверждается и в серьезном исследовании Анны Петровой «“Русская опера” на парижской сцене»: «Турне, однако, закончилось неудачей. Кузнецова была вынуждена вернуться в Париж, оставив труппу на попечение своего сына – Мишеля Бенуа. Неподготовленные гастролы в маленьких городах западного побережья Южной Америки разорили антрепризу. Из Мексики артистов отправляли в Европу как беженцев»¹³.

Странным образом М.А. Бенуа почти не делает акцента в автобиографии на собственных вокальных успехах, при всей своей склонности к преувеличениям. Между тем некоторые надежды он как певец, очевидно, подавал: ему предсказывали яркое сценическое будущее, существует достаточно много упоминаний о его участии в спектаклях и концертах, преимущественно вместе с матерью (возможно, хвалили его тоже в угоду М.Н. Кузнецовой-Бенуа), программ, афиш, а также рецензий на разных языках (собраны в том же ф. 261). Так, например, газета «Рувль» в 1926 году отмечала: «Очень приятное впечатление произвел выступивший в концерте молодой баритон М. Бенуа – певец французской школы с экзотическими уклонами вкуса. Мягкий голос, хорошее piano, гибкость и дар разнообразной экспрессии обещают художественное развитие. Постановка еще несовершенна, звук слишком закрыт, не всегда несетя, особенно на русском тексте, вероятно, малопривычном. К английскому языку он более приспособлен; очень хорошо спеты нежные негритянские мотивы и жалобы. Также удаются певцу темпераментные испанские песни»¹⁴. Или прогноз другого автора, Виктора Вальтера: «Если к прекрасным качествам голоса Бенуа присоединить великолепную фигуру и внешность, то артисту можно предсказать блестящую сценическую карьеру...»¹⁵ Видимо, к моменту составления CV эта сфера театральной деятельности занимала М.А. Бенуа значительно меньше антрепренерской; на личный триумф на подмостках он явно уже не рассчитывал и с певческой карьерой будущее не связывал.

Перейдем к автору посланий, адресованных Мишелю Бенуа, представителю другой творческой семьи – Федору Федоровичу Комиссаржевскому. На данный момент известно и опубликовано довольно много его писем разных лет к разным лицам (в частности, в настоящем томе «Мнемозины» публикуются письма Комиссаржевского Е.К. Малиновской; в предыдущих выпусках были напечатаны его письма В.Г. Сахновскому, О.Д. Каменевой и А.В. Луначарскому, К.С. Станиславскому¹⁶), но такого ернического стиля, как в письмах к М.А. Бенуа, встречать еще не приходилось. Весь известный до сих пор эпистолярый Ф.Ф. Комиссаржевского преподносит его как харизматичного и надменного театрального деятеля, знающего себе цену и ощущающего свою творческую власть. В посланиях же к М.А. Бенуа Комиссаржевский предстает человеком, отпустившим любые тормоза. Псевдоархаические выражения, исковерканные слова, имена и названия, фамильярные обращения и безумные подписи, разудалые вирши, нотные строчки, сомнительных достоинств шутки, тексты на французском, написанные русскими буквами, и т. д. и т. п. – фантазия творческого человека в отсутствие серьезной работы идет вразнос. Неслучайно сам Комиссаржевский характеризует свое состояние в одном из писем так: «В жесточайшем кризисе в фантастическом мире». Бесконечная игра словами, смелость некоторых пассажей и рифмоплетство выдают доверительные отношения с адресатом (по письмам, и в первую очередь по обращениям в них, видно, как сугубо деловые связи довольно стремительно преобразуются в приятельские), хотя корреспондент и испытывал материальную от Бенуа зависимость, о чем неоднократно заходит речь. Совместные театральные проекты затевались Бенуа и Комиссаржевским со схожим воодушевлением, однако Комиссаржевский, которому не так-то просто жилось в эмиграции (скажем, в 1933 году он согласен буквально на все: «Могу ставить представления, рисовать декорации и костюмы,

декорировать театры, киношки и кабаки!»), рассчитывал на своевременную оплату – ее же, как правило, не случалось. Режиссер Комиссаржевский неоднократно был вынужден взывать к работодателю Бенуа: «заплатите», «раскошесьте» и даже порой, отставив шутки в сторону, туманно угрожать (когда-то в России, в 1900-е годы, в бытность его заведующим постановочной частью Театра В.Ф. Комиссаржевской, со схожей мольбой обращались к самому Комиссаржевскому, в том числе крупные художники – см. публикацию Е.И. Струтинской «...Меня безумно влечет Ваш театр...». Письма художников В.Ф. Комиссаржевской и Ф.Ф. Комиссаржевскому» в настоящем издании). Что не мешало в дальнейшем возобновлять переписку с Бенуа и продолжать их общие затейливые начинания, о которых Ф.Ф. Комиссаржевский, натерпевшись без оплаты, рассуждал достаточно здраво, хотя и не без самонадеянности: «Я не думаю, чтобы сборы в Париже на такого рода художественные спектакли, как Ваши, могли бы покрывать расходы. Вам необходим запасной капитал, которого бы хватило до конца сезона; Вы лопнули благодаря тому, что начали дело без наличных денег и не доверив всех Ваших финансовых интересов опытным театральным людям (мне – например), и не послушавшись моих советов».

Несмотря на то что в этой паре антрепренер–режиссер за финансы отвечает М.А. Бенуа, Комиссаржевский, как более уязвимый в материальном плане, склонен держать перспективу и просчитывать выгоду: «...что касается “opéra-ballet”, то это очень хорошая вещь и может быть успешна в финансовом смысле, и для такого дела весь мир открыт. Я считаю, что всю штуку можно начать и продержаться несколько месяцев, пока не придет публика, имея капитал в 600.000 франков». Рассуждая о странах, где впоследствии возможны гастроли, в качестве главной театральной цели Комиссаржевский неизменно называет Америку и Нью-Йорк, так что в дальнейшем выбор им США как места жительства (после 20 лет в Европе) отнюдь не случаен.

Сотрудничество Ф.Ф. Комиссаржевского и М.А. Бенуа и их переписка (даже судя по письмам только одной стороны) – во многом еще и столкновение темпераментов разных психологических типов личности.

Вообще говоря, представление, складывающееся о Федоре Комиссаржевском по прочтении этих писем, столь же разнится с привычным, как отличается с удовлетворением сказанное в его автобиографии 1943 года: «В 1932 году я стал британским подданным, чем очень доволен, потому что Англию люблю и жизнь там мне нравится»¹⁷ от тех характеристик, которыми он награждал ту же страну в 1930 году в жалобных строках, адресованных Бенуа, например таких: «Лондон прямо осточертел, аглицкие граждане тоже», «из Англии необходимо мне удирать и поскорее», «Здесь тоска фе-но-ме-наль-на-я! О-хо-хо-хо! Перспектива здесь сидеть у-жа-са-ю-ща-я!». (С этими репликами отчасти перекликается фрагмент письма Ф.Ф. Комиссаржевского уже 1945 года, где он рассуждает, что все 19 лет, проведенные в Англии, из которых 12 лет, по его мнению, он пребывал в безвестности, режиссер казался этой стране, для театра которой так много сделал, инопланетянином¹⁸.)

Психология творческой личности Ф.Ф. Комиссаржевского выступает из этих писем к М.А. Бенуа с не меньшей выразительностью, чем условия жизни и подробности существования режиссера в эмиграции в Европе.

Ценность данного материала, который непременно стоит рассматривать в контексте публикации писем Ф.Ф. Комиссаржевского Е.К. Малиновской и отчасти

писем художников Ф.Ф. Комиссаржевскому, не столько в фактах, вводимых в научный обиход (сведений о деятельности Ф.Ф. Комиссаржевского в Англии, Шотландии и Франции в 1930-е годы ничтожно мало), сколько в уточнении положения Комиссаржевского в эмиграции и его самоощущения в этот период («Великий Герцог без трона, без родины и без денег»), и, разумеется, во взгляде на его персону в целом под совершенно неожиданным углом зрения.

Публикатор чрезвычайно признателен за помощь сотрудникам фонда «Рукописи и документы» Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства Л.П. Бахраковой и О.А. Краевой.

Перевод с французского языка Н.Э. Звенигородской; ей же принадлежат и постраничные переводы в тексте публикации, в том числе и с волапюка Ф.Ф. Комиссаржевского. Перевод с английского языка Н.И. Борзенко.

1

14 июня 1930 г.

Ответил Вам вчера телеграммой и письмом, дорогой Михаил Альбертович, но так как Вы написали в Вашем письме адрес Ваш неразборчиво, боюсь, что я, быть может, напутал, и потому пишу еще раз заказным. Я писал Вам, что приеду в пятницу в Париж и останусь до понедельника для совещаний с Вами и с Гончаровой¹⁹ и что буду очень рад работать опять с Вами. Жду срочного ответа – подходит ли Вам пятница. Также сообщите, когда начнете репетиции и сколько времени они продолжатся, чтобы я мог устроить свои дела здесь и быть свободным для Вас. Спасибо за память. Отвечайте немедленно, пожалуйста. Искренне Ваш

Ф. Ком.
Автограф.

2

17 июня 1930 г.

Дорогой Михаил Альбертович, сейчас узнал, что на мою старую квартиру (Gordon Square) приносили телеграмму и что там ее не приняли и отослали обратно. Предполагая, что это было от Вас, звонил на телеграф, но там мне ничего путного сообщить не могли. Если не получу от Вас никаких известий, то выеду в пятницу в Париж. Черкните по получении сего письма по адресу E. Komisarjevsky, 9, rue Roussel, Paris 17 (это моя жена) – где и когда я Вас встречу в Париже, либо в пятницу вечером около 8, либо в субботу утром, когда хотите.

Ваш Ф. Комиссаржевский
Автограф.

3

[Июнь 1930 г.]

Четверг

Милый Михаил Альбертович, вернувшись в Лондон, получил еще одно письмо, посланное Вам в Viroflay²⁰, обратно. Какой же Ваш адрес?

Мои business* люди торопят меня с ответом насчет будущей работы. Поэтому, если будет милость Ваша, сообщите поскорее, нужен ли я Вам либо нет. Работа с Вами меня очень интересует, а кроме того, Лондон прямо осточертел, аглицкие граждане тоже, и я с удовольствием бы проветрил свои мозги работой с Вами. Буду тянуть с ними, но Вы все-таки поспешите. А что касается «opéra-ballet», то это очень хорошая вещь и может быть успешна в финансовом смысле, и для такого дела весь мир открыт. Я считаю, что всю штуку можно начать и продержаться несколько месяцев, пока не придет публика, имея капитал в 600.000 франков. Сыграв в Париже только 4 недели, мы можем получить ангажемент и в Германии, и в Англии, и в Испании. А сколотив в Европе немного аржанов** и сделавшись «знаменитыми», поедем за долларами в Америку, Японию и вообще вокруг света.

* деловые (англ.).

** от фр. argent – деньги.

Меня эта затея очень интересует, особенно потому, что я стою на пороге потери веры в театр! Везде такое merde* и жульничество, что хоть сапожником сделайся! Если мы с Вами ничего не сделаем, то кто же сделает? А? Сейчас как раз вовремя! А из Англии необходимо мне удирать и поскорее, а то или совсем закисну в компании с моим аппендицитом, или просто тихо и медленно испущу дух от скуки. А здесь-то зелено, презелено! Презеленющая-ядовитая!!

Ну, обнимаю Вас. Простите за глупое и мрачное послание.

Ваш Ф.К.
Автограф.

4

27 июня 1930 г.

Милый Михаил Альбертович, не знаю, насколько Вы серьезно намереваетесь начать дело «[постоянной] оперы-балета», а я уже начал подыскивать материал и думать об этом деле.

Зачем Вам связываться с театрами, если нельзя найти дешевого и хорошего? Ведь в Париже такая масса помещений, которые можно приспособить под театр. Если хорошего «театра» Вы не найдете, то какой-нибудь подвал будет épaté et attirer les bourgeois** в гораздо большей степени, чем вечный театр de luxe***! А при умелой оркестровке можно действовать и с меньшим оркестром, чем 20 человек. В своем помещении можно устроить сцену так, что «декораций» в старом смысле у нас совсем не будет, что тоже сократит расходы значительно. Можно было бы открыть при театре и Студию – учить сумасшедших американок играть, плясать и петь за хорошие деньги, а также готовить и для себя новых наших артистов, не скандалящих.

Напишите Ваш точный адрес!!

Ваш Ф.К.
Автограф.

5

[Почтовая открытка]

25 июля 1930 г.

Вена

Милый М.А., вот что: жена говорит, что у Вас наверно будет для меня дело в скором времени. Так как нужно кушать и пить, напишите мне немедленно (не ленитесь!), должен ли я принимать другие предложения или нет. Это мне знать очень нужно и важно. Я еду отсюда во вторник в Лондон, и мой адрес там: Bernard Mansions, Russell Square.

Обнимаю Вас, привет Вашей жене. Ваш

Ф. Комиссаржевский
Автограф.

* дерьмо (фр.).

** эпатировать и привлекать буржуа (фр.).

*** первоклассный, роскошный (фр.).

29 июля 1930 г.
Bernard Mansions
Bernard Street
London W.C.1

Ответьте немедленно!

Дорогой Михаил Альбертович, я получил Ваше послание только сегодня, вернувшись в Лондон. Из Австрии я Вам послал открытку, прося сообщить, что нового. Я очень хочу с Вами работать, и меня это дело Ваше очень увлекает, и я уверен, что мы вместе сделаем его успешно и даже заработаем себе на *boire-manger**.

Но вот – мне думается, что идеи Ларионова²¹ – ерунда и старье и с его «балетом» мы далеко не уедем. На веселую комическую оперу с интересными темами-сюжетами, с хорошим пением и вдобавок с танцами публика еще есть. Но на балет ее уже нигде нет. Я бы держал этих художников подальше и только пользовался бы ими, постольку, поскольку они нам нужны. С наслаждением приеду к Вам погостить и потолковать о деле. Но вот в чем беда – у меня (если разрешите говорить откровенно!) сейчас полное безденежье, дыра в кармане, и я принужден буду принять работу, чтобы жить, платить за квартиру и т. д.

Мне очень бы хотелось уехать из Лондона и переехать в Париж, но, увы, здесь у меня всегда есть хоть какое-либо дело, а в Париж без ангажемента (с жалованьем) я приехать никак не смогу. Во всяком случае, чтобы переехать в Париж для предварительной работы с Вами, мне нужно быть уверенным, что буду что-то получать за эту работу. Если это невозможно, то мне придется связать себя с другой работой, что будет очень грустно, потому что мне хочется делать дело с Вами!!

В Париже же вблизи от Вас этой другой работы пока не предвидится – увы. По секрету: 1) Балиев ведет со мной переговоры²², 2) есть у меня туманное пока предложение из Америки и 3) определенное, хотя очень неинтересное в художественном смысле, предложение здесь. Относительно последнего, в виду пустоты *dans la poche***, мне нужно решать.

Напишите, не ленитесь, и верьте, что я очень-очень хочу быть с Вами. Если наскребу денег, приеду к Вам после 1-го на недельку. Большое спасибо за приглашение. Если не наскребу – не смогу приехать.

Мне будет очень грустно, если, благодаря проклятым деньгам, мне придется закабалить себя другой работой и лишиться себя удовольствия создать интересное дело вместе с вами. Я уверен, что, играя в Париже в разгар сезона пару месяцев, мы могли бы остальное время играть успешно в Европе – Германия, Голландия, Вена, Испания, а через год уже поехать в Нью-Йорк.

Жму крепко руку Вам.

Ваш Ф.К.
Автограф.

* пропитание (фр.).

** в кармане (фр.).

16 августа 1930 г.
1, Bernard Mansions
Russell Square
London W.C.1

N.B.

Дамам читать нижеприведенный *œuvre** современной музыки не рекомендуется.

«Cher ami**, Bichel Menois, или Nemois, или Senmois, или Senbois – извините, забыл!» (Цитата из письма Одеколона Сан-Собакина, он же Вальдемар Бернади²³. Почему? А потому что если Владимир может превратиться в Вальдемара, то отчего же не в Одеколона? А насчет Сан-Собакина, то это еще проще, по прямой ассоциации и вполне психологично: Бернади – Бернад – Святой Бернад – бернадинские собаки – в монастыре Св. Бернада – сан бернады = святые собаки. Так как свято-Собакин выходит в некотором роде кощунственно, то для пристойности вышло Сан-Собакин*.)

* Кроме того соответствует итальянцу.

Вот что: моему коллаборатеру-англичанину по переделке английской пьесы в оперу нужно заплатить 10£. Он никаких прав на работу потом иметь не будет. Либретто наше. И еще нужен 1 фунт на переписку. Поэтому, чтобы дела не затягивать, пришлите сейчас же £11 мне. Я ему передам и пришлю или потом привезу его расписку Вам.

Я думаю, что наши программы очень хороши:

- 1) Три пьесы
 - а) «Сорочинская» (Мусоргский)
 - б) «Deux avars» (Grétry)***
 - в) Изящный чувствительный балет.
- 2) Две пьесы
 - а) «Дон Жуан» (Моцарт)
 - б) Испанская вещь (драма с [жаром] и кинжалом).
- 3) Три пьесы
 - а) Английская (Händel)
 - б) Schubert (чувствительный)
 - в) Какой-нибудь гротеск. Модерн с неграми и jazz.

Здесь тоска фе-но-ме-наль-на-я! О-хо-хо-хо! Перспектива здесь сидеть у-жа-са-ю-ща-я! Акха-Акха-Акха-кха-кха-тьфу.



(Исполнять в «Щ» диез бемоле между мажором и минором, вопия истошно, помогая впечатлению кровавой мистики кашлянием, харканием и чиханием в тех местах, где чувствуется надобность, а также в тех местах, где сие указано крестами, усиливая экзатичность *œuvre*'а пердежом – протяжным, выстрелоподобным или горошком дробяным по настроению.)

* произведение (фр.).

** Дорогой друг (фр.).

*** «Двое скурых» А. Гретри (фр.).

В ожидании респонса* остаюсь Ваш и всех Вас окружающих, особливо супруги²⁴ Вашей верной, обожатель – Обухов²⁵, виноват:

Ф. Комиссаржевский
Автограф.

8

26 сентября 1930 г.

Дорогой Михаил Альбертович, я в Париже в Versailles – Hôtel Reservoirs. Дайте знать о себе.

Вотр тужур**

Ф. Ком.

Привет супруге.

Автограф.

9

25 декабря 1930 г.

Donné à Paris le 25/XII-30 par Monseigneur le Grand Duc
à 8 heures de l'après-midi

Mon cher Pasha, nous sommes arrivés, pour avoir le suprême plaisir de voir Votre Excellence et Excellence de Votre charmante épouse à 5.30 précises, mais – le serviteur du restaurateur nous a dit, que Vos Excellences étaient justement partis. Nous étions vraiment désespérés! Est ce que nous nous sommes trompés? Est ce que c'était plus tôt que nous devions arriver? Si c'est ainsi, nous demandons pardon très humblement à Madame et Son Excellence Votre charmante épouse et nous espérons que Vous ne nous refuserez pas, Excellent Pasha, Votre Auguste merci.

En attendant le moment de revoir Vos Altesses et Excellences nous prions d'accepter nos salutations.

Vos serviteurs: *Lydia Sherwood, Th. Komissar.*
Автограф.

[Подано в Париже 25/XII-30 Монсеньором Великим Герцогом
в 8 часов пополудни

Мой дорогой Паша, мы прибыли ради великого удовольствия лицезреть Ваше Превосходительство и Ее Превосходительство Вашу очаровательную супругу, ровно в 5.30, но в ресторане нам сказали, что Ваши превосходительства как раз уехали. Мы были в полном отчаянии! Неужели мы ошиблись? Неужели должны были приехать раньше? Если так, то приносим глубочайшие извинения Ее Превосходительству Вашей очаровательной супруге и надеемся, что Вы не откажете нам, Высокочитимый Паша, в Вашей Августейшей милости.

В ожидании момента встречи с Вашими Высочествами и Превосходительствами, кланяемся Вам.

Покорные слуги Ваши: *Лидия Шервуд*²⁶, Ф. Комиссар.]

* ответ (фр.).

** Всегда Ваш (фр.).

1 января 1931 г.

Carissimo Pasha, mia moglie era ammalata et nous ne pouvions pas вас видеть в воскресенье doppo mezzogiorno à la brasserie Lorraine. Wir möchten sehr охотно dinner avec vous в субботу. We will be very glad if you and la sua amabilissima e illustrissima Frau Gemahlin смогли бы venir samedi в семь с половиной часов to fêter us at rue Roussel. Padam do под and with best wishes to your эмирским Hochgeehrten Altess'am мы пребываем votre Grand Duc.

Ф.К.

Happy Новый année and Besti Wünsche²⁷.

Автограф.

[Дражайший Пашá, моя жена была больна, и мы не смогли вас видеть в воскресенье после полудня в пивной Лоррэн. Мы охотно пообедали бы с вами в субботу. Мы были бы очень рады, если бы вы и ваша любезнейшая и прославленная супруга смогли бы прийти в субботу в семь с половиной часов и поспрадовать с нами на улице Руссель. Падаю ниц и с наилучшими пожеланиями Вашим эмирским высокоуважаемым Высочествам. Мы пребываем Ваш Великий Герцог.

Счастливого Нового года и наилучшие пожелания.]

4 февраля 1931 г.
Bernard Mansions
Bernard Street
Russell Square
London W.C.1

Пашá милейший и почтеннейший, приехав в Лондон, совсем заболел и слег в постель, так что пришлось даже отложить репетиции моей пьесы, а если не поправлюсь к понедельнику, придется моему помощнику начать репетиции. Новостей особых нема́ за исключением того обстоятельства, что здесь погода ужасающая, черно вокруг и днем и ночью, как у арапа в ноздре, вследствие чего, вероятно, и настроение у всего аглицкого народонаселения безо всякой причины мрачное.

И еще: получил телеграмму от Никиты [Балиева], который просит приготовить ему здесь новую программу к 1 марта, когда он собирается начать сезон в Лондоне.

Напишите мне точно. 1) Когда Вам нужны рисунки для «Deux avares» и 2) Когда Вам нужно, чтобы я приехал в Париж (точно!), потому что от этого зависят мои дела здесь, а кроме того я хотел бы заранее снять себе «жило-площадь» в Париже к этому времени. Ответьте на сии вопросы немедленно, не ленитесь.

В заключение потрясаю Вашу благородную десницу, шлю привет жене, а также [графу], вспоминаю наши посиделки в Лотарингском трактире и остаюсь

*Вотр Гран Дюк**

* Ваш Великий Герцог (фр.).

«Умоляю» Вас быть жестоким при выборе певцов в труппу – от хороших голо-сов и подходящих к ролям физиономий и фигур актеров зависит почти весь успех наших спектаклей.

Неспá?*

P.S. Я слышала сегодня, что Фительберг был или еще находится в Cambridge на съезде музыкантов²⁸.

Автограф.

12

8 февраля 1931 г.
Bernard Mansions
Russell Square
London W.C.1

Извиняюсь, Пашá полупочтенный, но кашель одолел до того, что аглицкие медикаменты его не берут никак. И вот покорнейше Вас прошу не отказать в огромной любезности выслать мне поскорее банку облаток кодоформ. При свидании расходы возьму и челом в землю ударю.

Руку жму.

Супруге кланяюсь низко.

Графу

Люле-пиите

и всему Синедриону

Почтение.

Ваш Ф.К.

А ответа на мое предыдущее послание не получил!

Лидия Вам и супруге шлет привет.

Автограф.

13

24 февраля 1931 г.
Bernard Mansions
Russell Square
London W.C.1

Дражащий и уважающий эмирнейший Пашá! Прилагаю полученное письмо от какой-то шантёзы** и адрес, то есть телефон, в Лондоне бывшей павловской балерины (говорят, хорошей) Elsa d'Arcy²⁹ – Gerrard 6707. Сообщаю, кроме того, что тьма павловских балерин здесь на свободе³⁰ и что [Mister] Balantchinadse³¹ ставит какие-то sketch's у Stoll³².

Желательно бы знать, уважающий, когда и «если» я Вам понадобится, совершенно точно и срочно теперь, так как в противном случае я буду принужден осуществлять другие проекты в апреле, на которые должен соглашаться сейчас. То есть дней через 7–10. Как я Вас ни обожаю, а также прожекты Ваши, дражащий, но кушать

* Не так ли? (фр.).

** певица (фр.).

и пить хоцца, а посему job'ов* (сие по-аглички!) пропускать нельзя никак, что Вы, эмирнейший, без сумления в совершенстве понимаете. Посему отпишите неотложно, хотя на сие, памятуя Вашу любовь к молчанию, не надеюсь и знаю, что надежды на уважающие эпистолы Ваши тщетны суть.

Потрясаю Вашу десницу, низко кланяюсь супруге, приветствую графа – оный же избегал меня в прошлое пребывание мое в граде Париже усердно. Почто – не ведаю!

Лидия кланяется Вашей любезной половине, а также Вам.

Вотр тужур

Ф. Ком.

Прислали либретто Генделевской оперы³³?

Я сделал черновой эскиз «Les Deux avares»³⁴. Выйдет очень забавно.

Что касается «Пиковой дамы», то теперь, когда дело приближается к спектаклю, мне начинает казаться, что эта штука здесь успеха иметь не будет³⁵. «Сюжет» чересчур прост для англичан, и пьеса поэтому кажется растянутой, а кроме того, нет никакого «comic relief»**. Я сделал ему [Н.Ф. Балиеву. – М.Х.] еще один смешной номер по-английски, а привезенных номеров из Парижа еще не видал.

Автограф.

[До 20 марта 1931 г.]

Почто́, драгоценнейший Паша́, печать молчания на сладкоустные и многоглазные уста положивши, в безвестной неизвестности доселе обретаешься?! Почто, пренебрегши приятностями и друзьями Лондонезскими, не то в Паризийской, не то в иной французской окрестности блуду и лицепрятию предаешься? Дух праздности, [любоначалия] и празднословия отвергнувши и повернув вспять ото всех лукавств Вирофляйских, якоже Паризийских, обрати к Северу чело твое и, вспомянув друзей и недругов твоих (един из коих Баланчинадзе Армении сын есть³⁶), на реке Тамизийской³⁷ обретающихся, онам друзьям твоим (един из коих езь аз), отпизать беспромедлительно изволь про все, в твоих помышлениях протекающее, особливо же про скоморошьи дела твои, сиречь:

А) Про Пигальный позорищный дом³⁸.

Б) Про скоморохов-плясунов.

В) Про песельников, и какое число их будет, и хороши ли гласы и рожи оных.

Г) Про начало упражнений пригготовительных.

Д) Про время моего в Паризию прибытия.

Е) Про заморские диковинные странствования к сладострастным черномазым.

Ж) И про все иное, к скоморошьему делу касательство имеющее.

Аз грешный с преподобным Балияном, он же принц скоморохов россиянских, во граде сем для трудов позорищных каждодневно совокуплясь, уморился изрядно. Скоморохи агличкие ледянисты зело³⁹, однако надежды не теряю из оных душу вытрясти торжества искусства Российского ради.

* работа (англ.).

** «смеховая разрядка» (англ.).

Бия челом низко тебе, Пашá коверный, и супруге твоей прелестной такожде, пребываю вовеки Раб твой и пес смердящий.

Анонимус
Он же Ф. Ком.
Автограф.

15

21 марта 1931 г.
[Лондон]

Дражащий Пашá, вчерашний спектакль, и особенно «Пиковая», и я как режиссер, и мои англичане имели громадный успех. Прием был феноменальный, и газеты сегодня полны «эложами»* мне и моим главным актерам – Герману, Лизе и Старухе⁴⁰.

Voilà!***

Я видел Баланчина⁴¹. Срамил его зело и советовал ему поставить у Вас⁴² один балет. Он, оказывается, обижен, что Вы сказали ему, что будете с ним судиться. А я ему сказал, что Вы обижены на него за то, что он важничает, и советовал ему Вам написать.

Я, между прочим, видел, как Баланчин работает, и, по-моему, он очень хороший балетмейстер. Так что если он Вам напишет, не отвергайте его. Он просто «мальчишка».

Пишите. Скоро увидимся.

Эскиз делаю, но еще не кончил⁴³.

ПИШИТЕ!!!

Не ленитесь!!!

Ваш Ф.К.

Прилагаю вырезку из газеты⁴⁴.

Автограф.

16

[До 26 мая 1931 г.]

Cher Pashá, вот что:

1) Необходимо теперь Вам цукнуть всю труппу Сimaros'ы⁴⁵ за нетвердое знание партий и слов. Я понимаю, что им очень трудно петь по-итальянски, и я очень жалею, что Вы не послушались меня и не дали Люле⁴⁶ перевести оперу на французский язык. Но теперь уже поздно, и они должны знать ко вторнику вечером, как «Отче наш», все.

2) Славинский⁴⁷ должен мне приготовить танцы Сimaros'ы к среде.

3) Я боюсь, что ни костюмы, ни бутафория при настоящем темпе работы не будут готовы для Сimaros'ы.

4) Боюсь также, что они будут скверно сделаны – без шика и аллюра и не по-итальянски. Если это будет так, то мне остается только застрелиться, отравив предварительно Бея и Спотыкача⁴⁸! Не говоря уже о гнусной смерти, которой я предаю сумасшедших костюмеров!

* похвальное слово, восхваление (фр.).

** Вот так! (фр.)

5) Я бы очень хотел посмотреть прокофьевский балет⁴⁹. Увидав тех корифеев и корифеек, наших Карлотт Гризи, Тальони и Вестрисов, которых привел Новерр–Славинский⁵⁰ на мою репетицию, я даже испугался и в талантах оных усомнился: я боюсь, что это будет весьма аматёрно* (сиречь мáтерно!) и для нашего дела постыдно.

6) Мне необходима бутафория Чимарозы на репетицию в среду. Вся. Так как еще нет настоящей, то на все должны быть соответствующие «субститюты»**, которые нужно купить. У Тойки [Славинского] есть вся выписка. Это будет стоить гроши.

7) Я боюсь, что с опозданием рекламы у нас в театре на первых спектаклях⁵¹ никого не будет. Надо что-то предпринять. Не шутите этим, Пашá Великий! Же ву сюпли!***

8) Подумайте о генеральных (приватных) и об осветительных репетициях. На это нужно много времени. И нужно их так устроить, чтобы не тратить зря денег.

9) Теперь о финансах. Так как у меня платежи, то, пар экселленс****, с десятью тысячами я во вторник никак не обойдусь, и мне необходимо ограбить Вас на шестнадцать, то есть утащить у Вас и то, что мне следует за декорации Чимарозы. Же сере тре реконессан а вотр экселленс пур сетт сом версе дан ме мен ан билье де банк Франсе.

Бьен а ву е а мадам вотр шарманте грасиез епуз, е авек ту ме комплимен ле плю рещерше, дистенте е ле плю сенсер, же рест вотр гюмбле сервитер Ле Гран Дюк сан трон, сан патри е сан Даржан. Эляс!*****

Ф.К.

Автограф.

[До 31 мая 1931 г.]

Пашá Драгоценный, я совершенно забыл, что у меня сегодня обед со знатными приезжими иностранцами. Поэтому извините меня, извинитесь перед В.А. и облобызайте его за меня.

В дополнение к нашему сегодняшнему кофейно-вермутному разговору хочу Вам по-дружески сказать вот что: я всячески готов содействовать Вашему делу, но, дорогой мой, у меня есть неотложные финансовые обязательства, и поэтому не играйте в cache-cache***** со мной, а по-дружески скажите, могу ли я уверенно рассчитывать на получение следующих мне пененз***** так, как сказано в нашем условии.

* *аматёрно* – от amateur (фр.) – любитель, дилетант.

** «субститюты» – от substitution (фр.) – замена.

*** Я вас умоляю (фр.).

**** по преимуществу (фр.).

***** Я был бы очень признателен вашему превосходительству за получение этой суммы в виде чека французского банка. Всего наилучшего вам и вашей милейшей очаровательной жене, с самыми изысканными, уважительными и самыми искренними комплиментами, остаюсь ваш покорный слуга Великий Герцог без трона, без родины и без денег. Увы! (фр.)

***** прятки (фр.).

***** деньги (фр., жарг.).

Иначе Вы меня поставите в очень и очень тяжелое положение, которое помешает мне работать. Кроме того, Вы со мной ничего не говорили о гонораре за Giannin'y⁵². А я заплатил из своих, в виду фантастической спешки, своему помощнику, который должен был вчера уехать, три тысячи франков и истратил на книги и проч. более 600 франков.

Я знаю, что время для Вас сейчас волнительное, но и для меня тоже, так как, отказавшись от другой работы в пользу Вашей, я могу остаться на сухих бобах все лето, если, не дай бог, у Вас не будет аржанов для дальнейшего ведения дела. Не сердитесь за откровенность, но я не думаю, чтобы сборы в Париже на такого рода художественные спектакли, как Ваши, могли бы покрывать расходы. Вам необходим запасной капитал, которого бы хватило до конца сезона. Этот капитал Вы вернете в турне и в будущем сезоне, когда Ваш театр будут знать, но сейчас на барыши, по-моему, рассчитывать безумно. И если у Вас не будет запасного капитала, дело крахнет, как многие другие, не дождаввшись второй программы, и мы все останемся на бобах.

Ваш тужур* Ф.К.
Автограф.

18

[До 31 мая 1931 г.]

Дорогой Михаил Альбертович, искал Вас после репетиции и не нашел, а искал, потому что, как говорит Попович, зело потребно есть металл презренный в руках моих подержати, сиречь пару-другую ассигнаций французского изготовления у владык мусикийских зрелищ вселенных, что в граде Париже, нижайше испросити. Шутки в сторону – не откажите, пожалуйста, дать мне до конца этой недели фр. 2500, а до того времени пару сотен, чем премного обяжете. Хочется добавить, что я с большим удовольствием работаю у Вас и очень надеюсь, что Мария Николаевна [Кузнецова-Бенуа] и Вы удовлетворены моими efforts**.

Ваш Ф. Комиссаржевский
Автограф.

19

8 июня 1931 г.
9, Rue Roussel, 17e
[Париж]

Милый Михаил Альбертович, обращаюсь к Вам в последний раз с просьбой рассчитаться со мной миролюбиво. Не получив от Вас денег до четверга 10-го сего месяца, я, к большому моему сожалению, принужден буду искать мне следуемое теми путями, к которым мне прибегать совсем не хочется.

Ф. Комиссаржевский
Автограф.

* всегда (фр.).

** усилия (англ.).

20

[На бланке лондонского ресторана «Isola Bella»]

[Без даты]
1, Bernard Mansions
Russel Square
London W.C.1

Милый мой Михаил Альбертович, мне очень нужен Ваш ответ – понадобится ли я Вам или нет – на этой неделе. Пожалуйста, постарайтесь, хоть Вы и не можете писать, ответить на это письмо.

Привет Вашей жене.

Ваш Ф. Комиссаржевский
Автограф.

21

[На бланке The Restaurant des Gourmets London]

26 июня 1931 г.
Bernard Mansions
Russell Square
London W.C.1

Пашá милейший, простите меня, но с Вашей стороны было большое свинство не ответить мне.

Вы лопнули благодаря тому, что начали дело без наличных денег и не доверив всех Ваших финансовых интересов опытным театральным людям (мне – например) и не послушавшись моих советов.

Вы – пострадали.

Но – почему я, будучи даже не Вашим заведующим художественной частью (которой Вы управляли à la Stalin за моей спиной), а просто очередным режиссером, – почему я должен страдать от Вашего неумения вести дело, я не понимаю?!

Неужели Вы не считаете себя обязанным морально заплатить мне посметно, так как Вы меня лишили других заработков своими обещаниями и посадили меня на бобах, лишив летнего отдыха?

Неужели Вы не можете достать следуемые мне до 30 [июня] деньги у Ваших миллионеров-родственников⁵³? Ведь для них это гроши. А что касается их банкротства, как Вы мне об этом говорили, то в это я не верю. Будьте честны.

Ф. Комиссаржевский
Автограф.

22

11 октября 1931 г.

Хотя воспоминания о Вашем парижском бизнесе, дорогой Мишель, у меня самые печальные и неприятные, но мое личное отношение к Вам все то же, прежнее, и я хотел бы Вас повидать – не для чего-нибудь делового, а просто чтобы буар ен ку ансамбль*

* напиток вместе (фр.).

и посмеяться. Я буду в Париже проездом в Лондон 23-го и 24-го с[его] м[есяца]. Если желаете встретиться, напишите два слова моему сыну Федору. Он мне передаст.

T. Komisarjevsky. Square Augusti Chabrières, 2 Paris XV.

Привет жене. Амитье*.

Ф. Комиссаржевский
Автограф.

23

[На бланке лондонского отеля «Victoria»]

29 октября 1931 г.

G. Bles, London.

Эта эпистола

есть крик

де мон ам

авек температур!***

«Слушайте, Пашá безалаберный! Алла-Алла! Алла-верды! Алла-балды! Алла-Алла! И-А!»

Положенное на музыку это читается так:



За рояль и за дверь, и даже за дом, после исполнения этого морсó**** не отвечаю.

Я приехал сюда с инфлуэнцией и сижу в жару и возмущаюсь здешними дураками и скучаю по цивилизации континентальной и по тем аржанам, которых (пардоне муа!****) не получил дан ле***** театр Пигаль!

Ой-ой-ой! И-А! (см. выше).

Жму вотре мэн и ме реверенс ле плю респектюе а вотр жоли фам***** посылаю.

Ле Гран Дюк дан
ла Криз ла плю виолант
дю монде фантастик*****

Обнимаю Вас и ручку целую жене.

Ваш Ф.К.
Автограф.

* Дружба (фр.).

** лихорадочный крик моей души (фр.).

*** музыкальная пьеса (фр.).

**** простите! (фр.)

***** в (фр.).

***** Жму вашу руку и с глубочайшим почтением кланяюсь вашей красавице-жене (фр.).

***** Великий Герцог в жесточайшем кризисе в фантастическом мире (фр.).

[На бланке отеля «Queen's» в Лидсе]

20 ноября 1931 г.

Дорогой Пашá, прилагаю стихи Демьяна Бедного в ответ на бальмонтовские.

Ваш Гран Дюк

Печатать не разрешается. Дамам читать нельзя.

I

Бальмонт устарел.
как ел-
дак буржуя,
который, водку дую
за здоровье царское
и брюхо барское,
до отвала и кишок завала
набивая жратвой –
омарами, икрой,
блядьми зло-
употребляя пло-
хую
своему хую
услугу
оказал.
Пролетарии всех стран,
Против
Алкоголя,
Жратвы буржуйской,
Блядей буржуазных
Соединяйтесь!
Буржуйное
Хуйное
Миропрятие
Бальмонта
Сделало импотентом.
Цитировать оного
Не социально
И
Контр-революционно!
Зову
ОГПУ!
Телефонирую
в Москву!
У-у!
Контр ву!

II

О делах семейных
Келейных
В стихе не написать.
Иду поссать.
 Слухи –
 Мухи.
Не всякому слуху верь –
Закрой уши и дверь!
 О, Пигаль,
 Все враль
Кроме пустых кресел
Вокруг тучных чресел
Одинокого фулю.
 «Лью, лью» –
Слышен его стон,
Как похоронный звон –
– «слезы прогарные» –
Не только на пляс Пигаль,
Но и на Армаль –
«Что мне делать с моим баль?!»

(сонет без рифмы)

III

Возможно,
В Париже
Я буду
В декабре.
В Вирофле
Непрерменно
Тогда покажусь.
На куриц посмотрю,
Поем,
Попью.
Пашу́ с женой
Поприветствую.
Пролетарский
Гран Дюк.

25

[*На бланке лондонского отеля «Victoria»*]

2 февраля 1932 г.

«Ах ты, такой-сякой Вирофляйский черт мужик. Да как же ефтова так смеешь ты нашего брата большевицкого сочувствителя на смехи подымать. Да оглобля де те в горло и дышло в зад, так тебя, да этак, да растак. Вихрасто-вшивый обормот, сукин сын, антисоциальный сволочной стервец. Кулак. Да чтоб тебя под ефтим самым

трахтором дийахметом в тряпки вонючие и дребезги колючие, расперев, разорвало. Да чтоб эфтими тряпками да дребезгами всех парижских буржуев-беженцев да не-возвращенцев заплевало да перекокошило. Эх-хех-ех-ХЕ!»

{Слова, написанные для новой оратории эмигре-музыканта мосье Набокова⁵⁴ (либо Обухова? Не помню).}

Поздравляю и Вас с Новым годом, и супругу также.

Я в сем отеле больше не живу, а в старой фатере. Пишите в мой клуб Authors' Club, 2, Whitehall Court, London, S.W.1. Я еду в Manchester, потом в Edinburgh ставить пьесы (до лета) 21 февраля⁵⁵. Получил ангажемент.

Раскошеляйтесь, и пусть Бернарди⁵⁶ и Ваша мама⁵⁷ раскошелятся тоже и купят мою книгу – очень интересная. «The Costume of the Theatre»⁵⁸. Издание.

Автограф.

26

[На бланке «The Central Hotel» Glasgow]

23 апреля 1932 г.
Caledonian Hotel
Edinburgh
Scotland

Отче, в палестинах скотских, Шотландией прозываемых, обретаюсь.

Ныне во граде Глазго, заутра во граде Единово, Единборо здесь прозываемом, в Каледонском для странников пристанище укрываясь, по принцевому прищепку болтаясь, Скоту Вальтеру монументом восхищаясь, лицезрением замков упиваясь и Марьи Стюартовой судьбе ужасаясь – о Вас, отче-философе, памятовать не премину. Особливо же Пигальско-Лоренско-Вирофляйские реминисценции лелея с Тальботскими вкупе.

Паки и паки же слезу проливая, об утеранных франках вспоминаю. Увы, без-возвратно утеранных, отче.

Пишите, философе, комман са ва е комман вон ле-з-ар ан франс е комман се порт вотр фамм е еске ву-з-аве дез анфан пар азар е комман иль-с-апель.

Вотр тужур*.

Ф. Комиссаржевский
Автограф.

27

[На бланке Authors' Club, 2, Whitehall Court, London, S.W.1]

23 декабря 1932 г.

Бенуа дорогая, –
Не понимая,
Виршами пишешь о чем,
Чую, что заем
На новую Пигаль

* как дела, как поживают искусства во Франции, как чувствует себя ваша жена, и нет ли у вас случайно детей, и как их зовут? Всегда ваш (фр.).

(Чужих, может, не жаль)
В сѣти,
Забросив цепкие нити,
Замыслил сделать Коворно,
По-советски ударно.
Стараясь напрасно.
Играть в Киатры опасно.
А англичаних урок
Такой что – ох!
Тут своих Мишелей, как блох.
Живу я Berkeley Gardens
(Подскажи рифму к этим Gardens)
В квартале Kensington,
Где улиц рев и стон
Не достигает моего внутреннего мира.
Одиннадцатый номер квартира.
Кухня и ванна,
Но странно –
Кухарка не Анна,
А Синтара Брузоли⁵⁹,
Пять комнат – две на антресоли.
Электрическое освещение,
Газовое отопленье.
Почему в Орега
(Ужли и там ни пера?)
Не всучить моего Жуана?
(Или болит еще старая рана?)
Поставлю я, споешь ты –
Осуществятся прежние мечты.
Вернее будет, чем Пигаль⁶⁰, –
Забудешь старую печаль.
[Одна строка вымарана]
С Новым Годом поздравляю,
Почтение пролеяю
Супругам Бенуа.

Некий Ф.К.
Автограф.

31 марта 1933 г.

Шер метр!* Пишу Вам не потому, что есть о чем писать, – нет – писать не о чем – если же и есть о чем, то писать, именно писáть (не пѣсать) – то есть рукой водить, то есть не рукой, а пером, держа оное между пальцами и приводя во вращательное движение

* Дорогой мэтр! (фр.).

мускулами кисти руки – забыл, о чем писать начал! – да! Начал о том, что писать, если и есть о чем, лень, то есть не писать лень, ведь написал же целую страницу, а думать о том, что бы такое написать, – лень. Компрене?* Что касается дел, то есть мез-аффер** здесь, то как говорится, тихо пур мез-артист***, хотя и не смертоубийственно. Езжу в Stratford на Авоне, на родину так называемого аглицкого барда (происходит не от бардели, так как бардель пишется бордель и происходит от... когда посмотрю в энциклопедию, тогда скажу, от чего происходит). В этом бардельском городе, где предполагается, что предполагаемый Шекспир (то есть Трясикопьин: shake – трясти, spear – копьё) родился и на грех женился, – ставлю потрясающую кровавую трагедию о шотландском генерале королевского рода Мак-бете⁶¹ и жидовскую комедию под названием «Венецианский купец»⁶². Жидовскую, потому что, хотя она комедия «Венецианский купец» и называется, главное лицо в ней иудей Шайлок, а никакой не венецианский купец.

В кровавой трагедии выдумал металлические декорации, так сказать, алюминиевые щиты. В первый раз на сцене во всем мире, так сказать. Мастеровые в театре ругаются, администрация презирает и щиты (большущие!), и меня за беспокойство⁶³. Денег по-прежнему нет. Остальное в порядке. Привет супруге и Володе⁶⁴ и всем прежним приятелям.

Ваш Ф.К.
Автограф.

29

5 апреля 1933 г.

Мон шер амур****, растроган я письмом, так сказать, вниманием, но содержанием оногo сугубо поражен! В две минуты Вам сварганить аглицкий кино-театро-водевильно-балетный фестивал!⁶⁵ Ишь чего захотел, гражданин! Ежели бы сказали месяца три тому назад, да пригласив в Париж или сами приехав сюда, все бы толково обсудили, включая и идеалы и надежды, тогда что-либо и сделал бы. А сейчас невозможно. Англичане – люди толковые, медленные, смотрящие прямо в центр, и с ними так на тяп-ляп невозможно. Кроме того, здешний кино во французских экспозициях не очень-то много интересу зрит. А что касается живых исполнителей, актершиков и тому подобное, на перценты никак не пойдут – нужны гонорары, да и [финансы] на подготовку. Так что лучше, драгоценный Паша, Вы это аглицкое представление отставьте. Что же касается машин, ламп и фильмов, то таковых у меня нет, а где их здесь достать, Аллах ведает!

Ежели я самолично и самосильно Вам нужен, то сейчас свободен пока, но средств не имею, чтобы, так сказать, на перценты пойти.

Я кончил свою работу в Stratford on Avon и во вторник еду в Европу, везут на автомобиле. Пишите, если соберетесь скоро, Nice, poste restante****. Где буду потом, в Италии или Гишпании или в Швейцарии, – знать сейчас не могу.

* Понимаете? (фр.).

** моих дел (фр.).

*** для моих артистов (фр.).

**** Любовь моя (фр.).

***** Ницца, до востребования (фр.).

Хотелось бы мне осенью пожить в Париже – кое-что хочу написать, иначе говоря не кое-что, а книгу, и нужна новая атмосфера. Вот ежели бы нашли мне работу на это время в Париже, было бы очень симпатично. Могу ставить представления, рисовать декорации и костюмы, декорировать театры, киношки и кабаки! А то так сай-травайль* сейчас в Париже не проживешь. Выпили бы тогда на славу.

Обнимаю Вас крепко. Привет М.Н. [Кузнецовой-Бенуа] и супруге.

Вотр тужур Гран Дюк**,
он же товарищ Сан Кюлот⁶⁶,
британский субъект
Автограф.

30

[На бланке Authors' Club, 2, Whitehall Court, London, S.W.1]

28 июня 1933 г.
11, Berkeley Gardens
London
W.8

Дражащий, мне необходимо вырезать апендиси-си-си-тис теперь же!

Сообщите пар ретур дю курбе***, сколько стоит де фер са а Пари ту компри**** и где. Буду очень благодарен.

Нужно решить, здесь ли делать или а Пари. Получив Ваш респонс – решу и напишу. Вотр.

Ф. Комиссаржевский
Автограф.

31

[Осень 1935 г. или 1937 г.⁶⁷]
Лондон
[нрзб.]

Дорогой Михаил Альбертович, завтра еду в Париж. Адрес мой – тот же, что и прежде, то есть Hotel Cecil, rue Saint Didier (на avenue Malakoff), Paris, 16 e.

Мне положительно не прет, что называется. Примо – подоходный налог заставляют гнать. Черт бы их побрал. Секондо – переводчик или переделывальщик нашей пьесы оказался в отъезде, хвора я какой-то частью своего тела и оставив мне послание, что задержит работу еще на месяц! Черт бы его подери вместе с подоходным налогом! И терцо... но терцо нуждается в объяснениях. Как Вам, вероятно, известно, я с Летией⁶⁸ не живу вот уже 3 года, а живу с другой в Лондоне, и тоже уже три года. Она актриса. Поехала играть в Америку. Теперь вернулась⁶⁹. На «радостях» мы, что называется, сдурили, забыв о натуральных последствиях любви, и оказался

* без работы (фр.).

** всегда ваш Великий герцог (фр.).

*** с обратной почтой (фр.).

**** ...сделать это в Париже в целом (включая всё) (фр.).

в потенции, сиречь совершенно, так сказать, непредвиденный, dans le future* пото-
мок! Понятно, туда-сюда, но здесь все эскулапы такого рода – шантажисты и дерут
так, что страшно становится. Решила, значит, она ехать со мной à Paris – искать там
таковых дел мастера. Что же! Придется искать! А где? Je ne sais pas**. [Нрзб.] черт бы
этого эскулапа побрал! Пишу все это, конечно, в строжайшей тайне. Почему пишу?
Ком-са***, так сказать, поделиться с добрым человеком трагикомическим обстоятель-
ством захотелось. Курьезно!

Пока жму руку. До скорого. Привет глубочайший супруге. Позвоните мне в
отель.

Ваш Ф.К.
Автограф.

32

[1937]

Дорогой Михаил Альбертович, спасибо за послание. Я еду в Париж в понедел-
ник и сообщу Вам, где буду жить, когда приеду. Сейчас же повидаемся и все обсудим.
Деньги получил и переделывателю передал. Пьеса еще не готова.

Ваш Ф.К.
Автограф.

33

[1937]

О молчальнице великий,
Печать на уста заповедную положивший,
Многоглаголание, аки писание,
аки чрез дальноголасную
машину беседование,
аки важное прочее с
человеками общение
презревший,
Слава Тебе!
Крепости Твоей, яко ядро ядреное
закаленной,
Неприступности Твоей, яко твердыни
раствердынской,
Слава!
О молчальнице великий, моли
бога о нас.

(Из Акафиста Пашé Молчальнику преподобному.
Стих 193733378910; строфа 8379555512;
Часть 00; том (по латинскому тексту) W.C.)

* в дальнейшем (фр.).

** Я не знаю (фр.).

*** Так себе (фр.).

P.S.

При сем текст комедии аглицкой, лепо на струменте простуканный, прилагается. Вкупе с рабом Люлей и после выбора соответствующих музикайских нумеров в оперу оную превратим молниеносно и под плеск рук тысячных толп оную представим. Челом бью. Супруге ручку лобызаю.

Чернец Федор
(в мире Гранд Дюк ХСV)
Автограф.

34

[На бланке Hotel «Regina» Vichy]

[Без даты]
Люнди*

Дражающая Пашá турецкая, во первых строках моего письма кланяюсь пашиству Вашему, супруге Вашей и еще кланяюсь его сиятельству господину [графу] и господину бею и еще кланяюсь госпоже личной дворянке и его степенству личному гражданину и призываю милость господа нашего на всех Вас, а такжеже на детей, внуков и правнуков Ваших с двоюродными и троюродными сродственниками вкупе. Да не обидит Он милостью своею всех Вас и да вознаградит Вас всех крестами и медалями и [пенсионнами] Государь Император Самодержец Всероссийский Кирилл ХСV сын Владимиров. А что Вы, такой-сякой сын, не пришли в Лотарингский трактир, пригласив меня завтракать, на то я zelo свиреп есмь, страдая после долгого сиденья на скамьях гудением в седалище моем и затеканием такового изрядным. Интересные домáжи** взыскать с Вас за сей ущерб я в виду имею, для какового казуса совокупиться со врагами Вашими российскими скоморохами, Вами в дикие страны завезенными и там растленными, намереваюсь, и во французское судилище подать челобитную на Вас собираюсь. Вечером в трактире Лотарингском не буду, так как с комедианткой Сорелью⁷⁰ из киатра французского пищу вкушать приглашен есмь. А буду же в трактире Лотарингском сегодня в 11½ часов ночи для свидания с Вами. Ежели не придете – то завтра в день вторичный в сем трактире в 11 утра буду, и находиться в распоряжении Вашем до трех часов дня честь имею, ибо опосля писать предисловие для своей книги целый день и вечер срочно принужден есмь. То же самое и в среду, опосля завтра.

Окромя сего, такой-сякой пашá турецкий, обещав мне монеты в субботу, кукиш Вы мне показали. Бью челом Вашей милости и слезно молю привезти мне на подводе в 11 утра завтра суммы обещанные золотом чеканным, ибо французские купцы даром не кормят и ночлега не отводят, водки не отпускают и увеселений не разрешают.

В ожидании лицезрения Вашего, а также монетного в руках ощущения остаюсь, во имя Отца и Сына и Святого духа и всех преподобных, благословением двуперстным Вас осеняя, иерей Остолоп, пишуший по поручению Его Высочества Гран Дюка Интернационального.

За неграмотностью: +

Автограф.

* понедельник (фр.).

** убыток, ущерб, урон (фр.).

[1937]

Dear Sir, will you please be so kind as to send me the remain of the fifteen guineas paid to the writer of the English opera Book ordered by you High Excellency some time ago.

Your faithful servant and obedient slave will be most grateful to receive the remaining £3-15-0, which he has paid to the above mentioned writer out of his own pocket. The receipt will be send to due course duly signed and the above mentioned writer and sealed, with his Highness the Grand Duke's own seal.

Yours faithful

Ф. Ком.

£3-15-0 means in Francs – 495 fr.

P. S. The play is ready and typed.

Автограф.

[Дорогой Сэр, не будете ли Вы так добры послать мне остаток пятнадцати гиней, уплаченных автору английской оперной книги, заказанной Вашей Светлостью некоторое время назад.

Ваш верный слуга и покорный раб будет благодарен получить остальные £3.15, каковые он заплатил упомянутому выше автору из собственного кармана. Расписка будет отправлена должным порядком, должным образом подписанная вышеупомянутым писателем/автором и скрепленная собственной печатью Его Светлости Великого Князя.

Искренне Ваш,

Ф. Ком.

£3.15 во франках будет 495 фр.

Пьеса готова и напечатана.]

КОММЕНТАРИИ

Вступительная статья

- 1 *Дед господина Мишеля Бенуа, Николая Бенуа де Сент-Уэн, эмигрировал в Россию во время Французской революции в конце XVIII века.* – М.А. Бенуа неточен по многим пунктам. В Россию в 1794 г. эмигрировал прадед М.А. Бенуа – Луи Жюль Бенуа (1772–1822), сын Николая Бенуа де Сент-Уэна (1729–1813), прапрадеда М.А. Бенуа. Он русифицировал имя Луи Жюль как Леонтий Николаевич, стал главным кондитером российской императрицы Марии Федоровны и основателем русского рода Бенуа. Дедом же М.А. Бенуа был Николай Леонтьевич (Людикович) Бенуа (1813–1898) – русский архитектор, главный архитектор Петергофа (с 1850 г.).
- 2 *Бенуа Альбер* – Альберт Николаевич Бенуа (1852–1936) – русский художник, архитектор, академик и преподаватель акварельной живописи в Императорской Академии художеств.
- 3 *Кузнецов Николай Дмитриевич* (1850–1930) – русский портретист и жанровый живописец, действительный член, академик, профессор Императорской Академии художеств, член Товарищества передвижных художественных выставок, один из основателей Товарищества южнорусских художников. Отец М.Н. Кузнецовой-Бенуа.
- 4 *Озаровский Юрий Эрастович* (1869–1924) – актер, режиссер, педагог. В 1902–1915 гг. служил в труппе Александринского театра. В эмиграции с 1919 г., с 1920 г. жил в Париже, где открыл *Русскую драматическую школу* (февраль 1921 – июнь 1922).
- 5 *...русского сезона, проходившего в театре «FEMINA».* – В 1922 г. М.Н. Кузнецова-Бенуа на основе парижского Театра миниатюр (художественный руководитель А.С. Бакст) организовала (с помощью Р.В. Болеславского) собственную антрепризу. Первая программа – апрель 1922 г., вторая – май 1922 г. (декорации и костюмы А.С. Бакста и С.Ю. Судейкина, режиссер Р.В. Болеславский). Здесь разыгрывались стилизованные картины из древнерусской и восточной жизни, ставились костюмные танцы и инсценировались песни, позднее труппа 3 месяца гастролировала по городам Северной Америки (в том числе в Нью-Йорке).
- 6 *...в Париже в Русской опере, которая дает триумфальные представления в Театре Елисейских Полей начиная с января 1929 года.* – Русскую оперу в Париже создал антрепренер князь Алексей Акакиевич Церетели (1864–1942). Труппа, заявившая о себе как самостоятельный оперный театр – Русская частная опера, была обязана своим возникновением капиталу банкира Альфреда Массне, мужа певицы Марии Кузнецовой-Бенуа. Сезон 1929 г. в Театре Елисейских Полей длился с 27 января по 18 июня и состоял из четырех спектаклей «Князь Игорь» (постановка В.С. Севастьянова, костюмы и декорации К.А. Коровина), «Снегурочка» (постановка Н.Н. Евреинова, костюмы и декорации К.А. Коровина), «Сказание о невидимом граде Китеже» (постановка П.И. Мельникова, костюмы и декорации А.К. Коровина), «Царь Салтан» (постановка Н.Н. Евреинова, декорации И.Я. Билибина и А.В. Щекатихиной). Партии Ярославны, Снегурочки и Февронии исполняла М.Н. Кузнецова-Бенуа. Дирижером выступал Э. Купер.
- 7 *...Л.Б. Гёзи, нынешний директор Опера Комик...* – Пьер-Бартеlemi Гёзи (Pierre-Barthélemy Gheusi, псевдоним Norbert Lorédan; 1865–1943), журналист, либреттист, писатель, директор театра, общественный и государственный деятель правых убеждений. С 1906 г. работал в дирекции Парижской оперы, с 1914 по 1918 г. был содиректором Опера Комик

- (вместе с Эмилем и Винсеном Изола), а с 1932 по 1936 г. директором этого театра. Был сначала редактором, затем административным директором газеты «Фигаро».
- 8 *Колониальная выставка* проходила в Париже с 6 мая по 15 ноября 1931 г. Цель ее – показать разнообразие культур и огромные ресурсы колониального имущества Франции. Была признана «самой зрелищной колониальной феерией, когда-либо поставленной на Западе». Успех выставки оказался огромен: было продано 30 миллионов входных билетов. «Экспонатами» были живые люди – жители сенегальских деревень и других регионов африканского континента, вывезенные в Париж для «демонстрации» публике устройства своего быта. Для этого они должны были воссоздать в Венском лесу свои дома, хижины и храмы. Было представлено искусство аборигенов, в том числе и театральное.
- 9 *...представления нового театрального жанра – опера-балет...* – Насчет новизны жанра, известного еще в XVIII в., М.А. Бенуа явно обольщался. Однако для Ф.Ф. Комиссаржевского эта идея отчасти переключалась с его опытами в Театре-студии ХПСРО (1919), в репертуаре которого присутствовали как оперные, так и драматические спектакли. На этих путях режиссер надеялся воспитать универсального актера и обрести универсальный театр.
- 10 *Международная выставка кинематографии* – возможно, имеется в виду Международная выставка кинематографических искусств (Salon international des Arts cinématographiques), проходившая в Париже с 17 июня по 2 июля 1935 г.
- 11 Вот какие сведения давала газета «Возрождение»:

«Из Гаваны (Куба) нам сообщают:

Ввиду неуплаты дирекцией артистам, хору и балету жалованья за продолжительное время – всего свыше 350 000 франков – артисты решили устроить общее собрание, на котором было постановлено взять дело в свои руки и продолжать его впредь до погашения всей задолженности, а директору оперы М. Бенуа – предложить устраниваться от дел; если М. Бенуа будет противодействовать проведению этого решения в жизнь – обратиться к содействию подлежащих властей.

Когда резолюция общего собрания была объявлена М. Бенуа, он пытался возражать, но, видя непоколебимость труппы, сдался на предложенные условия, причем ему предоставлено право проверки ежедневного прихода и расходов, с тем, что как только будет погашена задолженность артистам и накоплена определенная сумма на обратный проезд – все декорации и бутафория будут ему возвращены. <...>

Приняв это решение, труппа <...> переехала в Мексику, где останется приблизительно до 15 марта, когда, предполагается, будет покрыта вся задолженность артистам, после чего спектакли, по-видимому, прекратятся, так как артистка Боярская (колоратурное сопрано), несущая весь репертуар, и дирижер Фительберг от дальнейшего участия в деле решительно отказываются и с первым же пароходом выезжают в Европу» ([Б.и.] Развал Русской частной оперы // Возрождение. Париж, 1930. № 1732. 28 февр.);

«Нам пишут из Мексики от 4 марта: Выступления Русской частной оперы в Мексике закончились. Вопрос о возвращении в Европу остается открытым. Артисты обратились с жалобой на М. Бенуа в третейский суд. Суд присудил, чтобы М. Бенуа уплатил артистам весь долг не позже 5 марта, иначе будет наложен арест на все декорации. Большое участие в судьбе участников русской оперы принимает мексиканский союз артистов» ([Б.и.] Мишель Бенуа и артисты. Русская частная опера // Возрождение. Париж, 1930. № 1747. 15 марта);

«Судя по только что полученным в Париже письмам, из Мексики выехала не вся труппа М.Н. Кузнецовой-Массне, а только артисты-солисты и небольшая часть хора и балета.

Выехали те, у кого оказались небольшие сбережения, чтобы купить обратный билет. Большая часть группы – всего около 70 человек – вынуждена оставаться в г. Мехико, и при том – без всяких средств к существованию. <...> Благодаря неаккуратной выплате денег (что началось в Перу) дирекция оперы задолжала каждому рядовому хористу более двухсот долларов (для артистов-солистов сумма задолженности дирекцией значительно выше).

Несмотря на постановление суда, Михаил Бенуа ничего до сих пор никому не заплатил.

Из состава труппы, к слову сказать, выехали в Европу все лица, составлявшие “окружение” г. Бенуа, которые, как надо полагать, будут всеми средствами защищать и оправдывать своего “директора”. Выехал также и технический персонал оперы» ([Б.п.] Развал оперы Массне. Положение большинства артистов отчаянное // Возрождение. Париж, 1930. № 1759. 27 марта);

«Русское общество и печать уже давно, казалось бы, должны были обратить внимание на подлинное бедствие русских эмигрантов, доверившихся госпоже Кузнецовой-Массне.

Редакция “Возрождения”, не располагая всеми документами и фактами, не входит в оценку заокеанской антрепризы по существу, но, тем не менее, считает необходимым предать гласности письмо, полученное редакцией от родственника одной из тех русских женщин, которые доверились этой антрепризе.

Когда в русских газетах появились тревожные вести о критическом положении артистов “Частной оперы”, М.Н. Кузнецова-Массне особым письмом в редакцию “Последних новостей” поспешила заявить, что она здесь ни при чем. По ее словам, и господин Массне точно так же не имеет никакого отношения к возглавляемой ею опере, и все дело якобы уже давно передано в руки ее сына, М. Бенуа, который и является теперь ответственным за все.

Возможно, что с формальной стороны М.Н. Кузнецова-Массне и права и что г. Массне после выступлений оперы в Бразилии и Аргентине действительно передал дальнейшее руководство предприятием г. Бенуа (оставив, однако, при нем своего доверенного в лице г. Струбина).

И все же это нисколько не снимает с совести М.Н. Кузнецовой-Массне ответственности.

К тому же при отъезде оперы в Южную Америку во главе дела стояла сама М.Н. Кузнецова-Массне, а отнюдь не “Мишель Бенуа”. Все артисты только потому и поехали за океан, что доверяли вполне русской актрисе. С “Мишелем Бенуа”, конечно, никто никогда и никуда бы не поехал.

И если после ряда блестящих выступлений в Рио-де-Жанейро, в Сан-Паоло, в Буэнос-Айресе и других городах начались “нелады”, то повинны в этом не артисты, а дирекция оперы, которая своими неумелыми и вредными действиями развалила все дело, начав развал еще в Париже. И вместо того чтобы честно разделить со своими сотрудниками не только дни успехов, но и дни неудач – М.Н. Кузнецова-Массне предпочла заблаговременно уехать в Париж, оставив людей на произвол своего неуравновешенного и неопытного сына.

А когда из Америки раздался призыв о помощи, М.Н. Кузнецова-Массне поспешила укрыться за формальную сторону дела, заявив в печати о своей непричастности к затейному ею же делу.

<...> С нею и только с нею они поехали в Америку, она же и должна была привезти их обратно в Париж. Этого требовали от нее долг русской женщины и совесть русской актрисы <...>» ([Б.п.] Развал оперы Массне // Возрождение. Париж, 1930. № 1764. 1 апр.).

- 12 Русская эмиграция в фотографиях. Франция. 1917–1947 (L'émigration russe en photos. France. 1917–1947) / Авт.-сост. А. Корляков. Париж, 1999. С. 188.
- 13 Петрова А. «Русская опера» на парижской сцене // Opera musicologica. 2013. № 3 [17]. С. 31.
- 14 Л.А. <псевдоним не раскрыт> Театр и музыка. Концерт Кузнецовой // Руль. Берлин. 1926. 15 дек.
- 15 Вальтер В. Концерт Михаила Беньу-Кузнецова. Вырезка без указания выходных данных // ГМТМИ. Рукописи и документы. Ф. 261.
- 16 См.: Горестный эпистолярый: Письма Ф.Ф. Комиссаржевского В.Г. Сахновскому, О.Д. Каменевой, А.В. Луначарскому и др. 1915–1919 / Публ., вступит. статья и коммент. В.В. Иванова // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. М.: Индрик, 2009. Вып. 4. С. 324–351; Канва судьбы: Ф.Ф. Комиссаржевский. Автобиография. Приложение: Письма Ф.Ф. Комиссаржевского К.С. Станиславскому (1910–1915) / Публ., вступит. статья и коммент. М.В. Хализевой // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. М.: Индрик, 2014. Вып. 5. С. 803–806.
- 17 Канва судьбы: Ф.Ф. Комиссаржевский. Автобиография. С. 801.
- 18 См.: Borovsky V. A Triptych from the Russian Theatre. The Komissarzhevskys. London, 2001. P. 413.

1

- 19 Гончарова Наталья Сергеевна (1881–1962) – художник, график, сценограф, представитель лучизма. В 1915–1929 гг. вместе с мужем М.Ф. Ларионовым в качестве художника и художника по костюмам сотрудничала с труппой С.П. Дягилева «Русские балеты» и в 1931 г. с «Оперой-балетом Мишеля Беньу» (сценограф и художник по костюмам оперы «Джаннина и Бернардоне» Д. Чимарозы; сценограф, в соавторстве с М.Ф. Ларионовым, балета «Классическая симфония» С.С. Прокофьева).

3

- 20 Viroflay – городская коммуна Вирофле расположена на территории одноименного кантона округа Версаль, в 14 км от центра Парижа. М.А. Беньу проживал в Вирофле по адресу: 72, Rue du Louvre, Viroflay.

6

- 21 ...идеи Ларионова... – Ларионов Михаил Федорович (1882–1964) – живописец, театральный художник. В 1915–1929 гг. вместе с женой Н.С. Гончаровой в качестве художника и художника по костюмам сотрудничал с труппой С.П. Дягилева «Русские балеты» и в 1931 г. с «Оперой-балетом Мишеля Беньу» (сценограф, в соавторстве с Н.С. Гончаровой, балета «Классическая симфония» С.С. Прокофьева). Творческие амбиции М.Ф. Ларионова не ограничились работой художника, они часто распространялись на спектакль в целом. Эти порывы Ларионова всячески поддерживались С.П. Дягилевым, использовавшим его в качестве балетного «консультанта» и приставившим художника сначала к А.Ф. Мясину (в 1915 г. Ларионов активно участвовал в хореографическом решении неосуществленного балета-мистерии «Литургия»), потом к Т. Славинскому (совместная постановка в 1921 г. балета «Шут» («Сказка про шута, семерых шутов перешутившего») С.С. Прокофьева), а затем и к С. Лифарю (в 1929 г. Ларионов принимал участие в хореографическом решении балета «Байка про лису» И.Ф. Стравинского, задевая самолюбие молодого хореографа).
- 22 ...Балиев ведет со мной переговоры... – Балиев Никита Федорович (Бальян Мкртич Асвадулович; 1876–1936) – актер, режиссер, основатель и директор пародийного московского театра «Летучая мышь» (во Франции Le Théâtre de la Chauve-Souris, на Бродвее Chauve-Souris) планировал с Ф.Ф. Комиссаржевским постановку «Пиковой дамы»

А.С. Пушкина (в драматической обработке Ф. Нозьера). Идея была в дальнейшем воплощена: спектакль был выпущен в Le Théâtre de la Chauve-Souris на сцене театра «Madeleine» в Париже – с французскими актерами в сценографии Ю.П. Анненкова, композитор А.А. Архангельский. Роль Германна исполнял Рене Симон (René Simon; 1898–1971); Лизы – Андрэ Лафайетт (Andrée Lafayette; 1903–1989), Старой графини – Марта Мелло (Marthe Mellot; 1870–1947). Премьера состоялась 20 января 1931 г. в один вечер с оперой-буфф А. Соре «Контрабас» – опереткой по чеховскому рассказу «Контрабас».

7

- 23 *Вальдемар Бернарди – Бернарди Владимир (Вольдемар) Александрович* (1880–1957) – пианист, композитор. В эмиграции жил во Франции. С 1920 г. участвовал в музыкальных вечерах в Париже в качестве аккомпаниатора. В 1925 г. заведовал музыкальной частью в Театре со столиками «L'Arc-en-Ciel» («Радуга»), предприятии Ф.Ф. Комиссаржевского, просуществовавшем всего несколько месяцев. С 1928 г. преподавал в Русской консерватории в Париже, профессор по классу пения, декан вокального факультета. С 1946 г. избирался в правление, затем в административный совет Российского музыкального общества за границей (РМОЗ). Студия в консерватории в Париже, где работал В.А. Бернарди, в 1958 г. была названа его именем.
- 24 По очень зыбким и умеренно надежным данным из интернета, скажем, с сайта myheritage.com, М.А. Бенуа был женат на Natalia Benois (урожд. Корвин-Крукотская).
- 25 Вероятно, имеется в виду упоминаемый и в дальнейшем (см. письмо 25) *Обухов Николай Борисович* (1892–1954) – композитор, теоретик музыки, педагог, изобретатель музыкальных инструментов – электроакустических (прозван современниками «Страдивари радиоэлектронной музыки»); разработал собственную систему нотации. Двоюродный брат певицы Н.А. Обуховой. С 1919 г. во Франции. Тяготел к теософии, подписывал свои сочинения Nicholas l'Extasié (Николай Экстатический). Главное сочинение – оратория «Книга жизни»; автор романсов на стихи К.Д. Бальмонта, музыки для радиопьес.

9

- 26 *Лидия Шервуд* (Lydia Sherwood, урожд. Lily Shavelson; 1906–1989) – английская актриса театра и кино. С 1924 по 1931 г. была женой поэта Лазаруса Ааронсона, подавшего на развод именно из-за романа ее с Ф.Ф. Комиссаржевским. В марте 1931 г. она сыграла Лизу в английской версии «Пиковой дамы» Ф.Ф. Комиссаржевского и Н.Ф. Балиева.

10

- 27 Вслед за письмом на смеси итальянского, французского, английского, немецкого и русского языков идет имитация поздравлений по-гречески, по-китайски, на санскрите, по-арабски и по-армянски.

11

- 28 *...Фительберг был или еще находится в Cambridge на съезде музыкантов.* – Фительберг Гжегож (1879–1953) – польский дирижер, скрипач и композитор. Сотрудничал с «Русскими балетами Сергея Дягилева», был дирижером на южноамериканских гастролях «Русской оперы» М.Н. Кузнецовой-Бенуа 1929–1930 гг. (Возможно, благодаря этим гастролям уехал в 1940 г. в Южную Америку, где в 1940–1941 гг. дирижировал оркестром театра Колон в Буэнос-Айресе, Аргентина.) В Кембридже в феврале 1931 г. происходило заседание правления Международного общества современной музыки (ISCM) в связи с подготовкой фестиваля современной музыки, который в итоге был проведен в Лондоне и Оксфорде с 23 по 28 июля 1931 г.

- 29 *Elsa d'Arcy* – балерина, входившая в лондонскую Труппу Анны Павловой. В 1929 г., по пути на гастроли в Австралию, она была замечена целующейся с Т. Славинским. В знак недовольства подобным поведением Павлова забрала у Д'Арси часть партий, которые, предполагалось, та должна была исполнять на гастролях. Вернувшись в Лондон, Д'Арси подала на Павлову в суд за несправедливость и выиграла дело, получив вознаграждение. Упомянутое письмо Д'Арси Ф.Ф. Комиссаржевскому, видимо, содержало просьбу о работе в программах «Опера-балет Мишеля Бенуа» по причине, изложенной в след. комментарии.
- 30 *...тьма Павловских балерин здесь на свободе...* – 23 января 1931 г. умерла Анна Павловна (Матвеевна) Павлова (1881–1931) – выдающаяся балерина, участница «Русских сезонов Сергея Дягилева», и ее лондонская труппа (Труппа Анны Павловой) была распущена.
- 31 *Balantchinadse* – Имеется в виду Баланчин Джордж (Баланчивадзе Георгий Мелитонович; 1904–1983) – танцовщик, а затем выдающийся хореограф, балетмейстер «Русских балетов» С.П. Дягилева. У Комиссаржевского ошибка в написании фамилии, на которой он будет настаивать и в дальнейшем.
- 32 *...ставит какие-то sketch's у Stoll.* – Столл (Столь) Освальд – английский импресарио. В феврале – мае 1931 г. Джордж Баланчин поставил целый ряд танцев на музыку Ф. Листа, М. Глинки, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, И. Штрауса и др. для Варьете-шоу Освальда Столла в Лондонском театре «Колизеум» (16 февраля – 21 марта) и в одном из главных лондонских мюзик-холлов «Альгамбра» (6 апреля – 30 мая). Некоторыми представлениями дирижировал Эдннис Столл (Столь), сын Освальда Столла. Исполнительницы и хореограф величались разнообразно: Балет Баланчина, Шестнадцать новых танцовщиц Баланчина, Джордж Баланчин и шестнадцать восхитительных танцовщиц и др. (см.: *Dances for Sir Oswald Stoll's Variety Shows // Choreography by Georges Balanchine. A Catalogue of Works.* New York, 1984. P. 100–101).
- 33 *...либретто Генделевской оперы...* – Конкретное название планировавшейся для постановки оперы Г.Ф. Генделя (см. письмо 7) неизвестно.
- 34 *Я сделал черновой эскиз «Les Deux avares».* – Явно планировавшаяся Ф.Ф. Комиссаржевским и М.А. Бенуа на сезон 1930–1931 гг. опера-буффа «Двое скупых» А. Гретри выпущена не была.
- 35 *Что касается «Пиковой дамы», то теперь, когда дело приближается к спектаклю, мне начинает казаться, что эта штука здесь успеха иметь не будет.* – В Англии Ф.Ф. Комиссаржевский с Н.Ф. Балиевым выпускали новую редакцию спектакля «Пиковая дама» по А.С. Пушкину (см. коммент. 40). Премьера состоялась 20 марта 1931 г. в театре «Савой» в Лондоне.

- 36 *...Баланчинадзе Армении сын есть...* – Здесь у Комиссаржевского уже две ошибки: не только в наст. фам. Джорджа Баланчина, но и в его происхождении – он грузин, а не армянин.
- 37 *...на реке Тамизийской...* – Речь идет о Лондоне и реке Темзе.
- 38 *Пигальный позорищный дом* – театр Пигаль на 1500 зрительских мест (архитекторы Charles Siclis, Henri Just, Pierre Blum) был открыт в 1929 г. в IX округе Парижа (арт-директором выступал Андре Антуан, менеджером Габриэль Астрик) и просуществовал до 1948 г. Здесь ставили спектакли Макс Рейнхардт и Луи Жуве, в 1930 г. в театре Пигаль

гастролировал Камерный театр А.Я. Таирова. Во время Международной колониальной выставки (1931) здесь проходили представления «Оперы-балета Мишеля Бенуа».

- 39 *Скоморохи аглицкие ледянисты зело...* – Речь идет о лондонских исполнителях «Пиковой дамы» Ф.Ф. Комиссаржевского и Н.Ф. Балиева (см. коммент. 40).

15

- 40 *...моим главным актерам – Герману, Лизе и Старухе.* – Пушкинский спектакль в новой редакции игрался с новыми исполнителями и, что принципиально, на английском языке. Главные роли исполняли: Джордж Хэйес (George Hayes; 1888–1967) – Германн; Мари Олт (Marie Ault; 1870–1951), звезда эпохи немого кино, снявшаяся в 1927 г. у Альфреда Хичкока, – Старая графиня; Лидия Шервуд – Лиза.

- 41 *Я видел Баланчина.* – В 1931 г. Джордж Баланчин ставил в Лондоне танцы в мюзик-холле Ч. Кокрана (см.: *Charles B. Cochran's 1931 Revue // Choreography by Georges Balanchine. A Catalogue of Works.* New York, 1984. P. 101–102; премьера 19 марта 1931 г.) и для Варьете-шоу Освальда Столла (см. коммент. 32).

- 42 *...поставить у Вас...* – Речь идет, вероятно, об антрепризе М.А. Бенуа «Опера-балет».

- 43 *Эскиз делаю, но еще не кончил.* – О каком эскизе идет речь, установить не удалось.

- 44 *Прилагаю вырезку из газеты.* – Вероятно, положительная рецензия на английский вариант «Пиковой дамы». Мы не располагаем английскими рецензиями на этот спектакль, поэтому приведем фрагмент отклика С.М. Волконского на премьеру «Пиковой дамы» в Париже двумя месяцами раньше. Режиссура, сценография и музыка, по-видимому, перекочевали на английскую сцену без изменений.

«В течение двадцати лет существования “Летучей мыши” Балиев построил свою славу на том, что брал пустячок и давал ему новую, углубленную ценность, новое зрительно-драматическое существование. Угол зрения, под которым “Летучая мышь” “видела”, был настолько силен, что всегда давал нам ощущение несомненного обогащения. В нынешнем своем выступлении Балиев отошел от собственной традиции, круто повернув от “театра миниатюр” в сторону цельного спектакля. И предметом своим он взял “Пиковую даму” на французском языке в драматической обработке Нозьера.

Для зрительского осуществления одиннадцати картин Балиев пригласил художника Анненкова. Мы знали его. По известным портретам с разнообразной фактурой, с символическим реализмом в нагромождениях подробностей, в глаза смеющихся требованиям пространства и времени. Как бы ни “видел” Анненков, это всегда сильная призма, и его “преломления” бьют по зрителю. Самые значительные из данных им картин – версальский игорный дом, петербургский зимний пейзаж, бал и спальня графини.

В версальском игорном доме оригинальный покатый (в сторону зрителей) стол, благодаря чему картина получает некую плоскую перспективу, придающую ей нечто гобеленовое. Петербургский зимний вид собирает в одно место несколько типичных памятников над Невой: роstralную колонну, один из павильонов Адмиралтейства, льва с поднятой лапой; все занесено снегом, и этот “конденсированный” Петербург производит впечатление. Мешает ваза на крыльце (единственный неписанный предмет); и крыльцо совершенно не похоже на крыльцо петербургского особняка, да и ни одна барыня, а в особенности восьмидесятилетняя, не вышла бы на улицу, когда карета не подана...

Большое впечатление на публику произвели два выездных лакея в черных с серебром livреях – не то лакеи, не то факельщики – предвкушение будущих похорон. В спальне графини довольно странный угол образов: огромный лик Христа, большой, как на церковном

куполе, смотрит свирепо и точно ждет смерти старухи, чтобы с ней расправиться. Тут, очевидно, не без символизма, как и сборные памятники в предыдущей картине Петербурга могли символически свидетельствовать о распаде “творения Петра”. Картина была поставлена очень оригинально. За большими окнами до полу (как в Трианоне) движутся танцующие тени. Но здесь есть непростительная ошибка: простенки между окон столь же сквозные, как и оконное стекло. Если это не ошибка, а “нарочно”, то это еще менее простительно... Появления всех картин вызывали в зале взрыв одобрения.

Совсем неудачная картина, по-моему, – склеп. Положим, он производит впечатление жути (автор ее, вероятно, скажет – “что и требовалось доказать”), но она лишена какого бы то ни было стили, она неприятна по своей “абстрактности” среди картин, не гнушающихся воскресить черточки быта. А может быть, Смерть вне быта? Тоже может быть...

О музыке Архангельского не решаюсь произнести суждение. Она, конечно, следует по стопам за ходом действия и настроения, но не могу, прямо не имею сил отрешиться от Чайковского. Есть такие слияния слов, картин и звуков, разрывание которых нам болезненно, как операция...» (*Волконский С., кн. «Пиковая дама» // Последние новости. Париж, 1931. № 3591. 21 янв. С. 3).*

16

- 45 ...*труппу Cimaros'ы...* – Исполнителей оперы-буффы «Джаннина и Бернардоне» Д. Чимарозы.
- 46 Люля – неуст. лицо. С малой вероятностью Елачич Георгий Николаевич (1897–1976), офицер, скрипач, двоюродный племянник И.Ф. Стравинского. Жил в Париже.
- 47 *Славинский, Славиньский (Slawiński) Тадеуш (Тадей)* (1901–1945) – польский танцовщик и хореограф. В труппе С.П. Дягилева исполнял гротесковые и характерные роли. Позже выступал в «Театре танца Нижинской» (1932–1933), в труппе Иды Рубинштейн (1934), в «парижском балете Искольдова и Дашевского» (декабрь 1934 – май 1935), в «Русских балетах Тадеуша Славиньского» (ноябрь 1935), в «Балетах Леона Вуйциховского» (1934–1935), в «Русском балете полковника де Базиля» (1936–1937). С 1940 г. работал в Мельбурне (Австралия) в школе Эдуарда Борованского.
- 48 *Бей и Спотыкач* – прозвища неустановленных лиц, явно причастных к созданию костюмов «Джаннины и Бернардоне». Возможно, подразумеваются Н.С. Гончарова и М.Ф. Ларионов, поскольку именно Гончарова выступала в этом спектакле сценографом и художником по костюмам. Они же делали декорации к «Классической симфонии». Тем не менее, ни в каких источниках упоминания о таких прозвищах Н.С. Гончаровой и М.Ф. Ларионова найти не удалось.
- 49 *Прокофьевский балет* – речь о балете «Классическая симфония» на музыку С.С. Прокофьева в хореографии Т. Славинского и оформлении Н.С. Гончаровой и М.Ф. Ларионова. С М.Ф. Ларионовым Т. Славинский уже работал в 1921 г. над балетом «Шут» («Сказка про шута, семерых шутов перешутившего») С.С. Прокофьева в «Русских балетах Сергея Дягилева» – см. коммент. 21.
- 50 ...*наших Карлотт Гризи, Тальони и Вестрисов, которых привел Новерр* – *Славинский...* – Речь идет о выдающихся балеринах и танцовщиках в истории балета: Карлотта Гризи (итал. Carlotta Grisi, Каронн Адель Джузеппина Мария Гризи; 1819–1899) – прославленная итальянская балерина, первая исполнительница партии Жизели; Мария Тальони (итал. Maria Taglioni; 1804–1884) – представительница итальянской балетной династии Тальони в третьем поколении, одна из центральных фигур балета эпохи

романтизма; Гаэтано Аполлине Бальдассарре Вестрис (итал. Gaetano Apolline Baldassarre Vestris, наст. фам. Vestri, 1729–1808) – итальянский артист балета, хореограф и педагог, прозван парижанами богом танца. Аналогия явно не в пользу современников Ф.Ф. Комиссаржевского. Конкретно же ирония режиссера адресована исполнителям «Классической симфонии» – это Вера Петрова (Петракевич) (1895–?) – балерина, окончила Петербургское театральное училище, в 1926–1928 гг. работала в Париже в «Русских балетах Сергея Дягилева», исполняла сольные партии в балетах Л.Ф. Мясина, Б.Ф. Нижинской и др.; Анна Людмила (урожд. Жан Мари Кейли; Anna Ludmilla, born Jean Marie Kaley; 1903–1990) – балерина, танцевала сначала в США, затем во Франции, в труппе Иды Рубинштейн; Гарольд Тёрнер (Harold Turner; 1909–1962) – английский танцовщик, педагог и балетмейстер, был партнером Т.П. Карсавиной, за ним закрепилось определение «первый британский виртуоз». Ирония направлена не только на танцовщиков, но и на хореографа Тадеуша Славинского (см. коммент. 47), величаемого Новерром. Жан-Жорж Новерр (фр. Jean-Georges Noverre; 1727–1810) – французский балетный танцор, хореограф-реформатор и теоретик балета.

- 51 Ожидавшаяся премьера (она прошла 30 мая 1931 г., генеральная репетиция накануне; дальнейшие представления – 31 мая, 1–3 июня 1931 г.) состояла из трех спектаклей: оперы-буфф П.-А. Монсиньи «Всего не предусмотришь», комической оперы «Джаннина и Бернардоне» Д. Чимарозы и балета «Классическая симфония» на музыку С.С. Прокофьева. Общего названия у трехчастного оперно-балетного спектакля, похоже, не имелось.

Рецензент газеты «Фигаро» Стан Голестан в заметке «Театр Пигаль» писал после премьеры программы:

«Месье Мишель Бенуа пытается воскресить старинные произведения, которые некогда были в моде и составляли славу французского и итальянского оперных театров. Первый спектакль объединил два знаменитых имени: Монсиньи, французский мастер куплета и романа, и Доменико Чимароза, чей блеск и изящество не смог превзойти даже Моцарт. <...>

Конечно, «Джаннина и Бернардоне» не достигает несравненной музыкальной и сценической красоты «Тайного брака», но поставленный с большим вкусом спектакль забавен и был по достоинству оценен публикой театра «Пигаль».

Артисты сознательно отнеслись к исполнению ролей, хорош был вокал. М-ль Элен Фрай обладает легким, ясным голосом, непринужденно берет высокие ноты. Оценили мы и вокальное искусство м-м Марии Карницка. М-ль Юшкевич поет приятно. М. Франконе показал себя умелым актером и певцом. У м. Дженнаро низкий и благородный голос. Господа Жорж Жеска и Аргофф как нельзя лучше дополняли ансамбль.

Завершала представление «Классическая симфония» Сергея Прокофьева. В хореографии Тадеуша Славинского это был восхитительный спектакль. Очарование для глаза и слуха, где свет, декорации и танец сливаются с целостной гармонией цвета и звука. Мы узнали высшее удовольствие, наблюдая па, жесты и фигуры, составляющие ансамбль. Балерины и танцовщики необыкновенно грациозны и стройны. М-ль Вера Петракевич и Анна Людмила, как и их партнеры мм. Гарольд Тёрнер и Тадеуш Славинский, были тепло приняты публикой.

М. Роже Дезормьер вел вокалистов и оркестр как тонкий музыкант, хорошо знакомый как с классическими, так и с современными произведениями. В одних и в других он священнодействует, ревностный и преданный» (Figaro. 1931. № 151. 31 Mai. С. 5; пер. с фр. Н.Э. Звенигородской).

Автор же другого издания, «Le Matin», Рене Натан ссылаясь на слова Мишеля Бенуа, согласившегося рассказать «о своих концепциях и установках»: «Я хотел бы <...> сделать все, что в моих силах, вместе с коллективом, возглавляемым моим другом Комиссаржевским, – вернуть комическую оперу к ее истокам: поставить что-то бодрое, живое, как подобает комедии. Существует тенденция превратить этот жанр в нечто застывшее, церемонное. Но время идет, и нужно меняться вместе с ним» (René Nathan. L'Opéra-Ballet au Théâtre Pigalle // Le Matin. 1931. № 17240. 2 Juin; пер. с фр. Н.Э. Звенигородской).

17

- 52 *Giannin'a* – речь об опере Д. Чимарозы «Джаннина и Бернардоне».

21

- 53 ...у Ваших миллионеров-родственников... – Вероятно, речь идет о третьем муже М.Н. Кузнецовой-Бенуа, матери М.А. Бенуа, банкире Альфреде Массне, финансировавшем Русскую частную оперу в Париже, племяннике композитора Жюль Массне.

- 54 *Набоков Николай Дмитриевич* (1903–1978) – композитор, писатель, культурный деятель. Двоюродный брат писателя В.В. Набокова. В эмиграции с 1919 г. Сотрудничал с С.П. Дягилевым, позже – с Дж. Баланчиным.

25

- 55 *Я еду в Manchester, потом в Edinburgh ставить пьесы (до лета) 21 февраля.* – Удалось выявить только постановку Ф.Ф. Комиссаржевским инсценировки Е. Кноблока романа «Замок Броуди» шотландского писателя А.Дж. Кронина (Royal Lyceum Theatre, Эдинбург, 1932). Художественное оформление также принадлежало Ф.Ф. Комиссаржевскому.

- 56 *Бернарди Александр Александрович* (1867–1943) – дирижер, композитор. Был дирижером Городского одесского театра, затем Мариинского. В 1912 г. выехал за границу для участия в Дягилевских сезонах. Жил в Париже и парижском пригороде Эрмоне. Или *Бернарди В.А.* – см. коммент. 23.

- 57 *Ваша татап* – Мария Николаевна Кузнецова-Бенуа (1880–1966) – русская оперная певица (сопрано), в 1905–1917 гг. солистка Мариинского театра, участница «Русских сезонов» С.П. Дягилева, создательница Русской частной оперы в Париже, где выступала в 1929–1933 гг.

- 58 «*The Costume of the Theatre*» – вторая книга Ф.Ф. Комиссаржевского, написанная им на английском и вышедшая в Англии: «*The Costume of the Theatre*» (London, 1931).

27

- 59 *Синтара Брузоли* – возможно, тут не стоит искать никакой интеллектуальной игры и кухарку звали именно так.

- 60 *Не всучить моего Жуана? / (Или болит еще старая рана?) / Поставлю я, споешь ты – / Осуществятся прежние мечты. / Вернее будет, чем Пигаль...* – После премьеры трехчастного спектакля, состоявшего из двух опер («Всего не предусмотреть» и «Джаннина и Бернардоне») и балета «Классическая симфония», М.А. Бенуа и Ф.Ф. Комиссаржевский планировали в следующем сезоне постановку оперы «Дон Жуан» В.А. Моцарта. М.А. Бенуа довольно подробно рассказывал журналисту газеты «Le Matin» Рене Натану о замысле: «Важнейшая наша инновация в этом знаменитом произведении – трактовка развязки. Никакого призрака: наивно говорить о каком-то командоре. Это один из врагов Дон Жуана. Чтобы покарать его, он наряжается командором и публично разоблачается в финале, когда Дон Жуан наказан. Такая интерпретация, не меняющая ни единой

сюжетной линии или ноты, вполне созвучна оригиналу» (*René Nathan. L'Opéra-Ballet au Théâtre Pigalle // Le Matin. 1931. № 17240. 2 Juin; пер. с фр. Н.Э. Звенигородской*).

28

- 61 Премьера «Макбета» в Шекспировском мемориальном театре (Стратфорд-на-Эйвоне) в постановке и оформлении Ф.Ф. Комиссаржевского состоялась 17 апреля 1933 г. Спектакль шел по 9 сентября 1933 г.
- 62 Премьера «Венецианского купца» там же в постановке Ф.Ф. Комиссаржевского состоялась 27 июня 1932 г. Как утверждает В.Д. Николаев в электронной Шекспировской энциклопедии, «на репетиции своего первого спектакля (им был “Венецианский купец”) Комиссаржевскому было отпущено десять дней. На сцене сбились в одну кучу главные архитектурные памятники Венеции. Бельмонт представлял из себя помост с живыми картинами, который, как град Китеж, то поднимался снизу, то снова уходил в свое подводное царство. Главным персонажем неожиданно оказался шут Ланцелот Гоббо. Только образ Шейлока приближал спектакль Комиссаржевского к традиции» (<http://www.w-shakespeare.ru/library/nikolaev-shekspir-enciklopediya202.html>). Спектакль шел по 10 сентября 1932 г.
- 63 *В кровавой трагедии выдумал металлические декорации, так сказать, алюминиевые щиты. В первый раз на сцене во всем мире, так сказать. Мастеровые в театре ругаются, администрация презирает и щиты (большущие!), и меня за беспокойство.* – Сценографию «Макбета», высоту и размер спиралевидно закругляющихся внутрь щитов можно представить по эскизу Ф.Ф. Комиссаржевского (акт I, сцены 5, 6 и 7), приведенному в его и Ли Симонсона книге «Settings & Costumes of the Modern Stage» (London; New York, 1933) и в книге: *Borovsky V. A Triptych from the Russian Theatre. The Komissarzhevskys*. Вклейка между с. 398 и с. 399.
- 64 *Володя* – из контекста можно предположить, что это сын М.А. Бенуа.

29

- 65 *...сварганить аглицкий кино-театро-водевильно-балетный фестиваль!* – Речь, вероятно, идет об очередном антрепренерско-продюсерском «проекте» М.А. Бенуа.
- 66 *Санкюлоты* (фр. *sans-culottes*) – название революционно настроенных представителей «третьего сословия» в Париже во время Великой французской революции, преимущественно буржуа.

31

- 67 В середине 1930-х годов путаница в отношениях Ф.Ф. Комиссаржевского с женщинами достигла апогея. Расставшись с Лидией Шервуд, Ф.Ф. Комиссаржевский собирался жениться на актрисе Пегги Эшкрофт (Edith Margaret Emily Ashcroft; 1907–1991), когда осенью 1934 г., будучи в Америке, познакомился с 22-летней танцовщицей Эрнестин Стоделл (1912–2008), в итоге задержавшись дольше, чем предполагалось. К тому моменту Комиссаржевский не просто состоял в близких отношениях с Пегги Эшкрофт, ушедшей ради него от мужа, но уже была назначена дата свадьбы. Лишь отбыв из Америки на постановку в Италию (опера «Аида» в Риме), Комиссаржевский сообщил Эрнестин Стоделл о неминуемом грядущем браке, поскольку слово Пегги Эшкрофт уже было дано. Однако он обещал сразу после церемонии покинуть жену и остаток жизни провести с Эрнестин, если она согласна. См.: *Borovsky V. A Triptych from the Russian Theatre. The Komissarzhevskys*. P. 408–411. В реальности все произошло не совсем так, Комиссаржевский и Эшкрофт разошлись несколько позже, однако еще до их официального развода

Эрнестин Стоделл родила от Комиссаржевского дочь – Таню Метаксу (р. 6 мая 1936 г.). Впоследствии Эрнестин Стоделл стала последней женой Ф.Ф. Комиссаржевского.

Два варианта датировки письма основаны на двух взаимоисключающих предположениях публикатора. Ни в одном из них уверенности нет. *Осень 1935 г.* – датировано исходя из даты рождения дочери Ф.Ф. Комиссаржевского и Эрнестин Стоделл. *1937 г.* – датировано исходя из даты поездки Пегги Эшкрофт в США. См. коммент. 69.

68 *Летия* – вероятно, подразумевается Лидия Шервуд. Вообще говоря, количество спутниц жизни и жен Ф.Ф. Комиссаржевского столь велико, что в биографической справке «Краткие сведения о семье Комиссаржевских», составленной в 1955 г. в Москве А.А. Дьяковым, артистом Театра В.Ф. Комиссаржевской, при участии А.М. Комиссаржевской (жена Н.Ф. Комиссаржевского, брата Ф.Ф. Комиссаржевского), перечислены отнюдь не все, а резюме таково: «В личной жизни отличался тем, что менял своих жен, как платья» (РГАЛИ. Ф. 2398. Оп. 1. Ед. хр. 82. Л. 4об., 5).

69 *Она актриса. Поехала играть в Америку. Теперь вернулась.* – Возможно, подразумевается Пегги Эшкрофт, ставшая в 1934 г. женой Ф.Ф. Комиссаржевского (предыдущий ее муж потребовал развода из-за романа с Комиссаржевским, точно так же как перед этим Лазарус Ааронсон по той же причине потребовал развода от Лидии Шервуд). В мае 1936 г. она играла Нину Заречную в «Чайке» А.П. Чехова в постановке Ф.Ф. Комиссаржевского, где Эдит Эванс исполняла роль Аркадиной, а Джон Гилгуд – Тригорина. В конце же 1936 – начале 1937 г. Эшкрофт играла в пьесе «High Tog» М. Андерсона главную роль в паре с американским актером Бёрджессом Мередитом, сначала в Кливленде, а затем на Бродвее в Нью-Йорке.

Не исключено, однако, что речь может идти о танцовщице Эрнестин Стоделл. В таком случае от мысли об аборте (о нем в письме ниже), видимо, отказались, и родилась дочь. См. коммент. 67.

70 *Сорель Сесиль* (Cécile Sorel; 1873–1966) – знаменитая французская актриса, выступала в театре «Комеди Франсез».

«РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ХИМЕРА»

Алексей Дикий. Режиссерский план спектакля «Смерть Тарелкина»
А.В. Сухово-Кобылина в Малом театре и статья «Мои взгляды на театр»

Публикация, вступительная статья и комментарии Е.И. Струтинской

К моменту приглашения в Малый театр Алексей Денисович Дикий (1889–1955) – уже признанный мастер сцены¹. В его творческой биографии – ранний театральный дебют в шестилетнем возрасте на сцене харьковского драматического театра в антрепризе А.А. Суходольского² (мужа его старшей сестры), занятия в частной школе С.В. Халютиной³ в Москве и на Драматических курсах при МХТ, роль на сцене МХТ (Судебный пристав в «Живом трупe» Л.Н. Толстого, 1910), актерские работы в Первой студии (1913) и пробы в режиссуре на Пречистенских драматических курсах и в Шаляпинской студии. Дикий, как и многие его сверстники, ненасытен в работе. Сменяют друг друга театры и студии, где он ставит спектакли, ищет свое место в театральном пространстве, пробует свой голос. Наконец самостоятельная режиссерская работа в Первой студии (с 1924 г. МХАТ Второй) – «Герой» Д. Синга (1923), следом спектакли по Н.С. Лескову – «Расточитель» (1924) и «Блоха» (1925), где изящная стилизация, озорство и балаганная свобода сочетались с тонким лиризмом. «Блоха» принесла Дикому зрительский успех и репутацию дерзкого в выборе выразительных средств постановщика.

После ухода из МХАТа Второго в 1927 г. из-за несогласия с творческой линией руководителя театра, М.А. Чехова⁴, Дикий пускается в режиссерскую одиссею. Ставит спектакли в Москве – в Большом и Детском театрах, Театре Революции и Московском драматическом театре (бывш. Корша), в белорусском ГОСЕТе. Затем география расширяется – в 1928 г. Дикий работает в театре «Габима» (Палестина), после возвращения в СССР на короткое время возглавил Свердловский театр драмы, где поставил «Страх» А.Н. Афиногенова (1931).

И вновь Москва. Дикий организует Театрально-литературную студию при Доме ученых (1931), в 1936 г. переименованную в Театр-студию под руководством А.Д. Дикого, самая яркая работа молодого театра – «Леди Макбет Мценского уезда» по Лескову (1936). Одновременно руководит Театром им. ВЦСПС (1932–1936), где ставит в основном современные советские пьесы. В режиссерских работах Дикого зрители и коллеги ценили его способность верно понимать настроение времени.

В Малый театр осенью 1934 г. пришел уже сложившийся мастер. Постановка «Смерти Тарелкина» по Сухово-Кобылину займет с небольшими перерывами два года.

В марте 1936 г. Дикий назначен главным режиссером БДТ, где успел поставить «Большой день» В.М. Киршона и «Мещан» М. Горького до своего ареста в

августе 1937 г. Вл.И. Немировичу-Данченко удалось добиться в сентябре 1941 г. освобождения Дикого, прекращения его дела и восстановления права работать в Москве. После выхода из лагеря Дикий с труппой Театра им. Евг. Вахтангова едет в эвакуацию в Омск. В спектакле Р.Н. Симонова «Фронт» (1942) по пьесе А.Е. Корнейчука создал одну из лучших своих актерских работ – генерала Горлова, оказавшуюся психологически достовернее и мощнее драматургического образа. По возвращении вахтанговцев в Москву Дикий перешел в Малый театр (1946), где поставил пять спектаклей. Событием послевоенной Москвы стали «Мещане» (1946, вторая редакция). Задумал, но по разным причинам не осуществил постановки «Маскарада», «Ревизора» и «Короля Лира» (распределение ролей в шекспировской трагедии было утверждено). Стал профессором училища им. М.С. Щепкина. С 1947 по 1950 г. удостоен званий народного артиста РСФСР (1947) и СССР (1949), пяти Сталинских премий (судьба уготовила ему две роли И.В. Сталина в фильмах «Третий удар» И.А. Савченко и «Сталинградская битва» В.М. Петрова). И вновь крутой поворот – назначение на пост художественного руководителя Московского драматического театр им. А.С. Пушкина (1952), бывшего Камерного театра. Здесь зрители увидят один из лучших спектаклей Дикого – «Тени» (1953) М.Е. Салтыкова-Щедрина, последнюю завершенную работу мастера, повлиявшую на формирование нового художественного языка советского театра второй половины 1950-х – 1960-х гг.

Советские пьесы в постановке А.Д. Дикого пользовались зрительским успехом, но его самые крупные творческие победы и открытия связаны с классикой – постановками Лескова, Салтыкова-Щедрина, Сухово-Кобылина.

Дикий остро чувствовал трагедию современности и глубоко знал русский быт, погружал зрителя в бездны человеческой души, его спектакли притягивали пронзительностью раскрытия психологии героев. Режиссер сгущал сценический колорит и обострял драматические конфликты, не нарушая гармонии стиля.

* * *

Итак, Дикий работал в Малом театре дважды – сначала в 1934–1936 гг. и затем в 1946–1952 гг., после своего заключения, освобождения, эвакуации и возвращения после войны в Москву. Первая встреча с Малым театром была краткой и драматичной, он поставил здесь всего один спектакль, и об этой знаменитой постановке, имевшей трагическую судьбу, далее и пойдет речь.

* * *

В августе 1936 г. арестовали директора Малого театра Сергея Ивановича Амаглобели⁵, в марте 1937 г. – Леонида Михайловича Лядова⁶, сменившего Амаглобели в этой должности всего на три месяца, 17 августа 1937 г. – режиссера Алексея Денисовича Дикого, и как раз между этими событиями, 31 октября 1936 г., состоялась премьера «Смерти Тарелкина» в постановке Дикого, приглашенного в Малый театр Амаглобели. В ноябре спектакль показали еще трижды и затем запретили.

Удивительно, впрочем, не закрытие спектакля, а то, как вообще в тех условиях появился на свет спектакль, говоривший о безумии власти и воплотивший одну из самых антигосударственных пьес русской драматургии. Позже, в 1954 г., Дикий писал: «Все следствие, образующее драматическую кульминацию пьесы, есть апофеоз

полицейской фантазмагории, стихия полицейщины, доведенной до геркулесовых столпов. Да и сами герои с их волчьей ненавистью, ненасытным желанием схватить, урвать, упиться чужой крови – не люди, а какие-то свиные рыла, оборотни, вурда-лаки. Химерична, призрачна вся страна, где такие власти, такие чиновники и такая полиция, где беззаконие стало нормой, где идет борьба всех против всех. Такова идея, вложенная в трагикомический балаган сухово-кобылинского Тарелкина⁷.

С приходом в Малый театр в 1933 г. директора и художественного руководителя С.И. Амаглобели творческая жизнь старейшего русского театра ожила после нескольких лет творческого разброда при прежнем директоре В.К. Владимирове⁸, привечавшем третьесортные пьесы новорожденной советской драматургии, лучшей из которых была «Любовь Яровая». Почти десятилетие театр избегал поиска путей выхода из кризиса и эксплуатировал давно отработанные приемы. Амаглобели, не забывая об обязанности ставить пьесы советских драматургов, главным направлением в работе считал классический репертуар. Он последовательно воплощал идею А.И. Южина: Малый театр должен сохранить статус театра-академии, чье искусство формировали многие поколения актеров на основе художественных и эстетических открытий меняющегося времени. Малый никогда не был театром одного художественного направления, не следовал одному лидеру, питался разнообразными творческими токами и идеями. За время его существования труппа прошла через освоение трех театральных систем – классицистической, романтической и реалистически-бытовой, формы и приемы двух первых систем определили подвижность и гибкость третьей, реалистической. Амаглобели пригласил в театр режиссеров разных школ и эстетических верований: Л.А. Волкова⁹, С.Э. Радлова¹⁰, А.Д. Дикого. Вел переговоры с Вл.И. Немировичем-Данченко и Г. Крэггом¹¹. Дерзкие замыслы Амаглобели могут сейчас показаться нам неожиданными, но они были возможны в краткий период «затишья», продолжавшийся около трех лет. Идеологическое и административное давление на искусство и театр рубежа 1920–1930-х отступило, а идеи кампании по борьбе с формализмом еще не сложились в ЦК ВКП(б), разгром формализма начнется в феврале 1936 г.

Осенью 1934 г. московская пресса оповестила читателей о репертуарных планах столичных театров. Малый анонсировал начало работ над «Отелло» У. Шекспира и пьесами А.Н. Островского «В чужом пиру похмелье» и «Волки и овцы». «Литературная газета» сообщила 24 октября 1934 г., что в следующем сезоне «будет также показана “Смерть Тарелкина” Сухово-Кобылина в постановке А. Дикого»¹². Меньше чем через месяц «Советское искусство» поместило обзор выступления Амаглобели в ВТО о «репертуарной двухлетке» театра. Он рассказал о работе Радлова над «Отелло», сообщил, что вторым шекспировским спектаклем пойдет, по всей вероятности, одна из комедий, для ее постановки театр пригласил английского режиссера Гордона Крэга. Главное место в планах театра отводится отечественной классике: «Сухово-Кобылин будет представлен в репертуаре Малого театра “Смертью Тарелкина” в постановке А.Д. Дикого». Амаглобели предупредил о форме будущего спектакля: «Политическая страстность, социальная злоба Сухово-Кобылина требуют особой формы, только ему присущей. Театр стремится эту форму найти»¹³.

В Малом театре обратились к «Смерти Тарелкина»¹⁴ впервые, но на московских сценах пьеса после отмены цензуры весной 1917 г. (запрет введен в 1869 г.) ставилась

неоднократно. В 1921 г. Б.М. Сушкевич¹⁵ начинал работу над «Тарелкиным» в Первой студии¹⁶ с художниками И.М. Рабиновичем¹⁷ и А.А. Экстер¹⁸. Е.Б. Вахтангов, по свидетельству А.Д. Дикого, собирался «ставить “Смерть Тарелкина” в манере Гойи»¹⁹. В следующем сезоне В.Э. Мейерхольд выпустит премьеру «комедии-шутки» Сухово-Кобылина в театре ГИТИСа. Через пять лет, в 1926 г., В.Г. Сахновский приступит к репетициям «Тарелкина» во МХАТе, и опять спектакль не будет завершен²⁰. И все же Сушкевич осуществил свою версию пьесы Замоскворецком театре (1926). В начале 1930-х «Смерть Тарелкина» снова притягивает режиссеров. В 1932 г. в Рабочем театре Сталинского района Москвы С.А. Марголин²¹ поставил триптих по Сухово-Кобылину под названием «Картины прошлого». Почти одновременно с Диким в сезон 1934/1935 г. к «Смерти Тарелкина» обратился В.В. Ванин²², готовивший спектакль со студийцами Театра МОСПС. Очевидно, тема, поднятая Сухово-Кобылиным в «Тарелкине», витала в воздухе.

Приглашая для постановки «Смерти Тарелкина» А.Д. Дикого, актера и режиссера мхатовской школы, руководство театра рассчитывало на его режиссерский темперамент, близкий гневному темпераменту Сухово-Кобылина, и острое ощущение современности, способность подчинить идеи и образы произведения главному закону театрального искусства – стилю, найти точную и убедительную форму для «трагисатиры» – так Дикий определял жанр будущего спектакля.

Осенью 1934 г. Дикий приступил к репетициям «Смерти Тарелкина». Началу работы предшествовало представление режиссерского плана на Художественном совете. Обязанность ознакомить Худсовет с планом постановки значилась отдельным пунктом в договоре между театром и режиссером. Художнику-постановщику также полагалось дать развернутое обоснование сценографического решения спектакля.

Автограф публикуемого «Режиссерского плана “Смерти Тарелкина”», написанного А.Д. Диким, хранится в РГАЛИ в фонде режиссера, это набросок к выступлению на Художественном совете, резко оборванный и неравномерный по плотности изложения материала. Свое понимание пьесы Дикий изложил четко, а приемы и выразительные средства сценического воплощения – эскизно и фрагментарно. В процессе работы над спектаклем они будут изменяться и уточняться.

Рукопись автором не датирована. Архив указал в скобках предположительную дату – 1936 год, видимо, по времени выхода спектакля (октябрь 1936) или опубликования в газете Малого театра (январь 1936) статьи Дикого «Мои взгляды на театр», эта датировка очевидно ошибочна. На необходимость передатировать текст 1934-м годом указывает то, что обычно постановочный план предваряет, а не завершает работу над спектаклем. Аргументом в пользу более ранней датировки служит и описание постановочного решения: осуществленная на сцене трактовка пьесы близка режиссерскому плану в самых общих принципах, но сценография изменилась.

«Режиссерский план» представляет собой рукописный текст на семи листах, разделенный на шесть озаглавленных разделов: «Драматургический анализ», «Что играть», «Как играть», «Оформление», «Еще о трактовке образа Тарелкина», «Еще об идее спектакля».

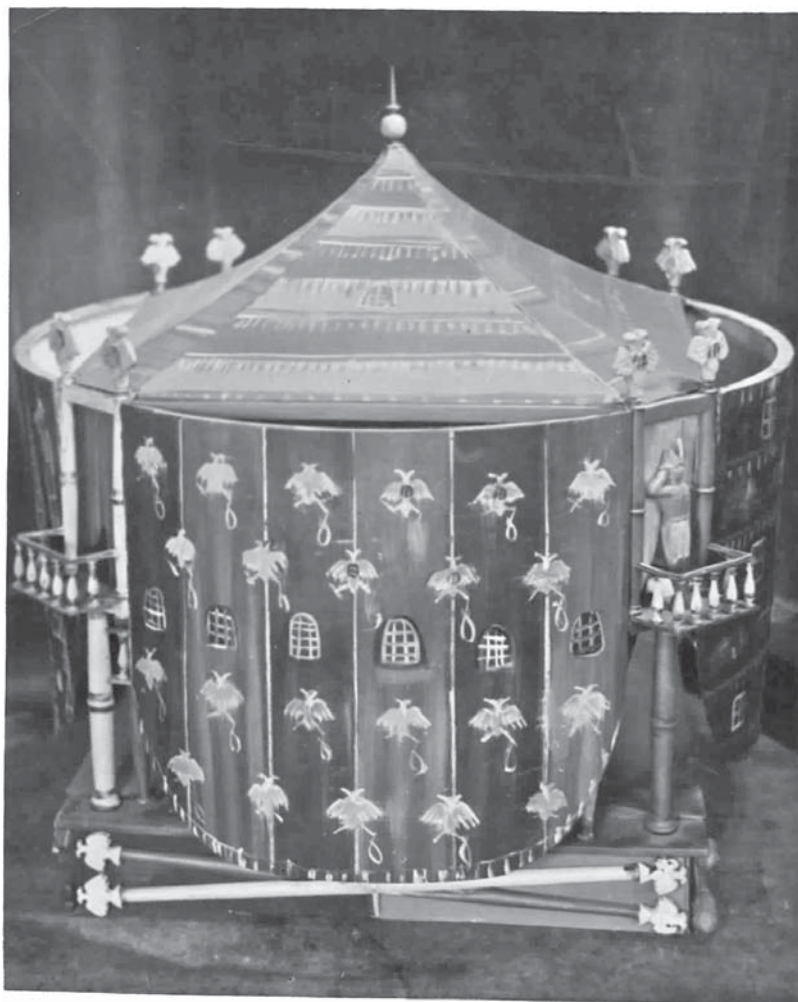
Дикий начинает аналитический раздел своего плана с исследования жанровой природы пьесы. Он не упоминает авторское определение «комедия-шутка», и позже, в статье 1954 г., замечает: «Конечно, Сухово-Кобылин шутил, когда так определял

жанр своего “Тарелкина”. Эта “шутка” леденит кровь. Здесь сатира выступает в таком сгущении, когда только авторский гнев и страсть лишают ее беспросветности, освещают все произведение верой в неизбежность краха подлых и темных начал жизни»²³. В режиссерском плане он категоричен – это «трагисатира». Заявление принципиально важное. Для сценического воплощения «трагисатиры» нужна особая форма. Дикий по поводу пьес Сухова-Кобылина мог бы повторить замечание И.А. Гончарова о пьесах Салтыкова-Щедрина, что они «не подчиняются никаким стеснениям формы»²⁴. У Сухова-Кобылина действие, начинаясь как водевильное, быстро переходит в напряженный морок игры в смерть. Дикий вчитывается в пьесу, ищет резкие, страшные, причудливые сценические воплощения персонажей; его замысел связан с ряжением, персонажами-масками, кукольностью, резкая экспрессия действия близка балаганным интермедиям.

Дикий анализирует возможности образной системы пьесы, ищет форму ее сценического воплощения, необходимость обращения к приемам народного театра. В первые два десятилетия XX в., когда он начинал свой творческий путь, интерес к ранним театральным формам и народной зрелищной культуре открыл художникам и режиссерам путь к творческой свободе, освобождению от устоявшихся норм профессионального театра. Через подобный опыт прошли творцы всех видов авангардного искусства, найдя в традициях народного искусства и театра новые ориентиры, возможности для обогащения выразительных средств и форм сценического языка.

Мысль режиссера четко прочерчивается: постановка классического произведения дает театру право, оставаясь в историческом поле его сюжета, показать то вечное, что может сблизить его основные смыслы с современностью. Сухово-Кобылин не соблюдает жанровой чистоты, он использует широкий диапазон возможностей драматургии. Поэтика пьесы своеобразна – водевильные, карикатурные, фарсовые, абсурдные образы являют одновременно мерзость человеческой природы, расцветающей при определенных условиях, и разворачивают картину трагического бытия ушедшей эпохи, а вместе с тем и настоящего времени. Для воплощения сухово-кобылинских образов требуются острые выразительные средства. Дикий обосновывает необходимость найденных им постановочных приемов для показа разрушительности, мертвенности борьбы Тарелкина и Варравина. В разделах «Режиссерского плана» «Что играть» и «Как играть» он подчеркивает: Тарелкин – живой человек, ему противостоят маски – Варравин, Расплюев, чиновники, кредиторы. Режиссер наделяет эти образы-маски марионеточной пластикой, называя ее «шарнирной». Позже, в статье 1954 г., он пояснил: «...речь об общественной системе, составленной – в соответствии с образным видением автора – из упырей и вурдалаков, “оборачивающихся” человеческим подобием. <...> Вся пьеса пропитана сарказмом, звучит приговором живым мертвецам, претендующим на государственные роли»²⁵. По замыслу Дикого Тарелкин к моменту сюжетных событий находится вне этой среды, изгнан из стаи, но займи он место Варравина, вновь стал бы частью государственной машины, и тогда его пластика обретет механистичность, шарнирность, а действия будут столь же уродливы и разрушительны.

Дикий показывает масштаб образа Тарелкина – этот человек одержим целью сделать любыми путями и средствами славную карьеру и люто ненавидит окружающий мир.



«Смерть Тарелкина». А.Г. Тышлер. Макет оформления. 1-й вариант.
Фото из архива автора публикации

Острые, раздражающие выразительные средства рисовали образ абсурдного, химерического мира, населенного варравинными и расплюевыми, исправно охраняющими его незыблемость и с лютым рвением уничтожающими жизнь вокруг себя.

Не все заявленное в «Режиссерском плане» Дикий воплотил в спектакле. Игра актеров и кукол, описанная в подглавке «Еще об идее спектакля», свелась к введению кукол-манекенов в сцене в полицейском участке. Рассажанные на лавки вдоль стен помещения, в котором Расплюев вел допросы, куклы с жизнерадостными лицами, выполненными скульптором по эскизам художника Н.П. Прусакова²⁶, безмолвно смотрели на происходящее, создавая жуткий фон к самым мрачным и страшным сценам пьесы.

Замысел сценографического оформления описан в «Режиссерском плане» ясно и зримо. Дикий представляет будущую декорацию в виде круглого объема, символизирующего «музей», в котором хранится кусок истории. Двустворчатые широкие двери музея заперты на огромный висячий замок, в начале спектакля «служитель музея» – условный персонаж «от режиссера» – должен был снимать замок и открывать двери, в финале он запирает музей ужасов «проклятого прошлого». Спектакль, по замыслу Дикого, начинался на авансцене, с прямого обращения Тарелкина к зрителям с финальным монологом из пьесы «Дело». В конце спектакля там же, на просцениуме, действие завершалось и Тарелкин уходил в зрительный зал. Режиссер выводил героя и происходившее с ним за рамки музея (или балагана, в который на сцене преобразовался музей из «Режиссерского плана») в современность.

Утверждение на Худсовете Малого театра сценографического образа спектакля стало для режиссера серьезной проблемой.

Кроме идеи оформления спектакля, заявленной в «Режиссерском плане», известны еще три варианта сценографического решения. Два, выполненных А.Г. Тышлером²⁷, Худсовет отклонил, премьеру зрители увидели в декорациях Прусакова.

Попробуем, насколько это возможно, восстановить историю постановки пьесы Сухово-Кобылина на сцене Малого театра.

Документов о работе над «Смертью Тарелкина» сохранилось немного. Протоколы заседаний Художественного совета за интересующий нас период с 1934 по 1936 г. в архиве Малого театра не обнаружены; не исключаю, что они утеряны или уничтожены после арестов Амаглобели в конце августа 1936 г., Л.М. Лядова в марте 1937 г. и А.Д. Дикого в августе 1937 г. По этой или иной причине в Малом театре и других архивах найти их не удастся.

Проследить этапы работы над спектаклем, понять причины нехарактерного для Малого театра, растянувшегося на два года репетиционного процесса частично позволяют письма, направленные руководителями театра режиссеру и художникам, финансовые документы и информация в периодике.

После ознакомления Худсовета с режиссерским планом Дикого встал вопрос о художнике спектакля. О нерешенности этой проблемы заместитель директора Малого театра З.Г. Дальцев²⁸ информировал Амаглобели в докладной записке от 6 декабря 1934 г.: «...считаю необходимым обратить Ваше внимание, что отсутствие в настоящее время художника для “Смерти Тарелкина” может смять весь план осуществления до конца сезона не только “Тарелкина”, но и “Отелло”, а потому прошу Вас возможно скорее созвать режиссерское совещание»²⁹.

17 декабря 1934 г. газета «Советское искусство» сообщает: «Оформление “Смерти Тарелкина” в Малом театре поручено художнику Замирайло»³⁰. Документами это сообщение не подтверждено. Д.В. Замирайло³¹ в 1911–1912 гг. работал художником-исполнителем в МХТ, где мог общаться с А.Д. Диким, тогда начинающим актером; либо они познакомились в Ленинграде в доме Б.М. Кустодиева³², сделавшего замечательные декорации и костюмы к «Блохе», поставленной Диким во МХАТе Втором, и дружившего с Замирайло. Возможно, договоренность была достигнута, но совместная работа не состоялась.

11 января 1935 г. «Театральная декада» уведомила: «В Малом театре начались репетиции пьесы Сухово-Кобылина “Смерть Тарелкина”»³³.

Сценографом спектакля стал А.Г. Тышлер. Договор, заключенный с ним в январе 1935 г. на создание полного художественного оформления к пьесе «Смерть Тарелкина»³⁴, предполагал окончание работ к 15 октября, показ макета худсовету театра планировался на 10 сентября³⁵. Решение театра выпустить премьеру в начале ноября подтверждает и анонс, появившийся 5 мая в газете «Советское искусство»: «Первой премьерой осеннего сезона театр покажет “Смерть Тарелкина” Сухово-Кобылина в постановке А. Дикого и оформлении А. Тышлера»³⁶.

В макете Тышлера задуманный в режиссерском плане музей превратился в круглый ярмарочный балаган – пестрый, разукрашенный снаружи вензелями, орлами и царскими скипетрами. Страшная игра в смерть, по замыслу постановщиков, начиналась наверху на галерее и балаганном балкончике, затем действие перемещалось вниз, на планшет шатра. Установка Тышлера определяла трехчастную пространственную структуру решения спектакля. Планировочные места распределялись четко: сцены в квартире Тарелкина (1 и 2 акты) должны были разворачиваться на галерее, сцены в участке (3 акт) – внизу. Просцениум отводился для монологов Тарелкина в начале и финале спектакля.

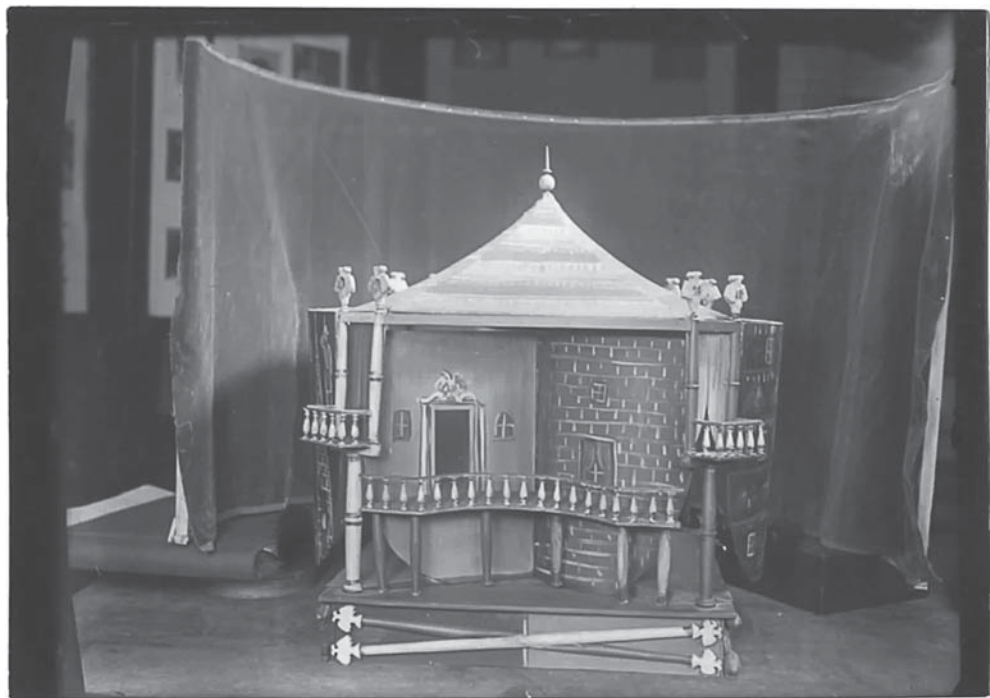
Образ балагана вызвал бурный протест большей части членов Худсовета. С негодованием был отринут и второй макет Тышлера, более экстравагантный: серебристая свиная туша. Бока свиньи украшали золоченые бра в виде двуглавых орлов. В чреве помещалась игровая площадка – комната Тарелкина с тремя дверями, центральная вела к арьере сцены, левая выходила на изящный балкончик, расположенный у морды свиньи, от него вниз на планшет сцены спускалась лесенка. Правая дверь, расположенная в “хвостовой части”, также выходила на балкончик с лесенкой. Третий акт (в полицейском участке) планировался на планшете сцены под брюхом свиньи.

В обоих вариантах пространство делилось на три части. Верхняя часть установки предназначалась для первого и второго актов, близких по драматургическим приемам стилистике балаганных интермедий. Третий акт – на планшете сцены.

Диалог игровых зон, разных пространств оборачивался игрой не пространства, а времени: история и балаганная игра в глубине сцены, на балконе и галерее, а эпизоды на планшете и просцениуме апеллировали к современности.

Образ роскошной свиньи в сценическом оформлении, полагаю, отсылал к драматической сцене «Торжествующая Свинья, или разговор Свиньи с Правдою. Прерванная сцена» из книги очерков М.Е. Салтыкова-Щедрин «За рубежом». Возможно, некоторые члены Худсовета вспомнили этот диалог раскормленной наглой Свиньи с растерзанной Правдой, во время которого под одобрительные крики народа Свинья пожирает Правду. Узнав, что за стенами свинарника светит солнце, животное изрекает, что подобное заявление есть «лжеучение», а услышав, что общечеловеческая правда превосходит околоточно-участковую и законы «одинаково всех должны обеспечить», с еще большим рвением набрасывается на полуживую Правду.

Трудно представить, что режиссер и художник всерьез рассчитывали на утверждение этого макета. Может быть, они надеялись, что члены Худсовета вернуться к первому варианту – балагану? Так или иначе, третий вариант Тышлер делать отказался.



«Смерть Тарелкина». А.Г. Тышлер. Макет оформления. 1-й вариант.
Фото из архива автора публикации

Конечно, полный столь прозрачных намеков замысел не мог быть принят. Не спасла постановщика и попытка представить внутренний мир пьесы как чужой, «не наш», ушедший в прошлое, отгородив его стенами музея или балагана. Б. Алперс в рецензии на спектакль обошел эту преграду с убийственной логикой: раз действие спектакля условно, то оно символично, а раз символично, то обобщено и в своем символическом обобщении проецируется всюду и везде, в том числе и в советское настоящее³⁷.

Для разработки нового декорационного решения пригласили Н.П. Прусакова. Выпавший из производственного графика «Тарелкин» уступил репетиционные помещения и сцену более готовым к выпуску спектаклям «Семья Волковых» и «Бронепоезд 14-69». Дикий во время вынужденных простоев выпустил в своем Театростудии при Доме ученых «Леди Макбет Мценского уезда».

9 января 1936 года. Дикому вручили под расписку письмо Амаглобели, в котором директор корректно, но настойчиво требовал показать макет Прусакова: «Все мои попытки в течение девяти дней посмотреть с Вами сделанный художником Прусаковым макет для “Смерти Тарелкина” и установить время возобновления и окончания постановки, к сожалению, не увенчались успехом. Прошу Вас окончательно в течение двух ближайших дней, то есть 10-го или 11-го января, назначить час для принятия макета и выяснения связанных с окончанием постановки “Смерти Тарелкина” вопросов»³⁸. Письмо заканчивалось категоричным призывом завершить длянущуюся полтора года работу над спектаклем.



«Смерть Тарелкина». А.Г. Тышлер. Макет оформления. 2-й вариант.
Фото из архива автора публикации

Макет Прусакова Худсовет принял. Вертикальное пространственное решение с тремя игровыми зонами сменилось двучастным. Действие разворачивалось на чуть приподнятом над планшетом сцены станке и просцениуме. Поступившись частью своего замысла, разработанного вместе с Тышлером, Дикий все же отстоял перенос места действия в ярмарочный шатер. Макет Прусакова выглядел не столь дерзко, как предыдущие. Первый из двух тышлеровских макетов тоже представлял собой балаган и поражал цветовой экспрессией пестрых пологов, напряженным ритмом высоких опорных столбов, подчеркивавших стремительность круговой линии сцены-арены, акцентировал идею нереального мира и безумной игры. Более скромный шатер Прусакова походил на традиционный цирк-шапито с приземленными пропорциями и плавными линиями.

Четвертый Худсовет, по всей видимости, переполнил чашу терпения режиссера. Важным комментарием к этой ситуации стала статья Дикого «Мои взгляды на театр», появившаяся в газете «Малый театр» в январе 1936 г.³⁹, – продолжение спора с членами Худсовета, своеобразный манифест, объясняющий коллегам право режиссера на выбор формы спектакля, право на необычное, острое постановочное решение «Смерти Тарелкина», обусловленное образным строем драматургии Сухово-Кобылина. Режиссер определил эту форму как «реалистическая химера».

Статья А.Д. Дикого, публикуемая в настоящем издании после текста «Режиссерского плана», свидетельствует о сложности работы Дикого в Малом театре.

По всей видимости, на Худсовете по приемке макета Прусакова прозвучали и обвинения в режиссерском диктате, в злоупотреблении режиссерскими показами. Во второй части своей статьи Дикий отвечает на эти нападки, описывая свои методы работы над спектаклем как органичные для театральной системы Малого. Поддержали режиссера работавшие с ним актеры. Исполнители ролей Тарелкина и Варравина С.Б. Межинский⁴⁰ и А.И. Зражевский⁴¹ опубликовали статьи в газете театра, объясняя родственность режиссерского метода Дикого актерской системе Малого. Межинский описал и трудности в процессе постановки, продолжительные перерывы в репетициях спектакля. «Необходимо добавить, что досадным моментом в радостной творческой работе над “Смертью Тарелкина” является отсутствие репетиционного распорядка. Два раза идти в наступление на одни и те же высоты бывает трудно. От репетиции до репетиции актеры растрачивают приобретенный творческий капитал и творчески размагничиваются»⁴².

И все же работа должна была быть завершена и спектакль выпущен.

Вернемся к декорации Прусакова. Художник разработал систему занавесов, их игра в начале и в финале спектакля представляла своеобразную увертюру и финальную код. Алперс так описал начало спектакля: «...за традиционным занавесом Малого театра открылся второй занавес, в живописном оформлении которого переплелись мотивы надгробного покрова и арлекинского наряда». Второй занавес уходил под колосники, открывая позолоченные ступеньки и следующий занавес с нарисованной большой дверью. «Под музыку балаганного оркестра дверь распахнулась и из нее полетела в люк, выброшенная чьими-то сильными руками, кукла человека в чиновничьем вицмундире. Через секунду из люка, словно inferнальный персонаж, выглянул Тарелкин и, повернув в зрительный зал бледное лицо постаревшего арлекина, начал вступительный монолог»⁴³. Монолог прочитан, пролог закончен, занавес с нарисованной дверью взвился вверх, открыв внутренность холщового балагана.

На планшет сцены с балаганного помоста слева и справа спускались лесенки. Пестрые занавеси раздвигались, и перед зрителями представала комната Тарелкина с гробом. Здесь же в следующем акте Расплюев предавался невиданному обжорству (трюковой стол, предусмотренный в «Режиссерском плане»). Жилище Тарелкина сменялось участком, где бесправные граждане попадали в лапы служителей закона. В этой сцене Дикий использовал куклы-манекены и применял один из трюков балаганного представления: в секретную уводили живых людей, а обратно выволакивали обезличенных, с механической пластикой, персонажей-кукол, изображавшихся теми же актерами. Полицейская репрессивная машина превращала людей в марионеток. Финал спектакля доводил «реалистическую химеру» до крещендо. Заключительный

монолог Тарелкина, преобразившегося в Копылова, актер исполнял, спустившись с помоста на авансцену. Свет постепенно угасал, а за спиной артиста на стенах холщового балагана проецировалась панорама Невского проспекта, заполненная людьми-манекенами. На последних словах монолога раздавалась тихая музыка с перезвоном бубенцов, и занавес медленно опускался.

Режиссер показывал выморочную суть репрессивной государственной машины и страстно протестовал против унижения человеческой личности.

При всей несвоевременности появления «Смерти Тарелкина» на сцене в тот исторический момент, спектакль необходимо было выпускать в намеченный срок, пройдя между Сциллой идеологического обвинения в формализме и Харибдой политического обвинения в намеренном срыве производственного плана и финансовых потерях, что могло быть приравнено к саботажу. Завершающий этап работы четко распланировали.

Заместитель директора театра Дальцев 16 сентября 1936 г. в ультимативном письме Прусакову настаивал на его срочном выезде в Ленинград, где гастролировал Малый театр, для проведения и завершения монтажных работ по «Смерти Тарелкина». О серьезности ситуации говорит тот факт, что театр пошел на непредвиденные расходы по отправке на гастроли декораций и костюмов спектакля, не включенного в репертуар.

Дальцев пишет: «Ваша мотивировка отказа выехать до 20-го сентября вследствие того, что здесь в Москве скульптор заканчивает куклы, а декоратор пишет один занавес, от показа которого в Ленинграде Вы сами считали возможным воздержаться и показать его только в Москве, – является совершенно несостоятельной, так как Ваше присутствие в данный момент в Ленинграде является не только важным, но и абсолютно необходимым». И далее: «В соответствии с этим категорически настаиваю на Вашем выезде 17-го сентября с тем, что изготовляющиеся в Москве куклы и мебель будут Вам постепенно высылаться в Ленинград начиная с 18-го до 21-го сентября, и даже вышеуказанный занавес может быть отправлен к репетиции 23–26 сентября. <...> Я думаю, что для Вас самих совершенно ясно, что если Вы и к монтажной репетиции 19-го числа не приедете в Ленинград, то показ “Смерти Тарелкина” (показ Худсовету. – Е.С.) в Ленинграде станет невозможным. <...> Полагаю, что Вы не можете не представлять себе последствий за могущий произойти срыв постановки, в данной стадии исключительно по Вашей вине, – я надеюсь, что Вы выедете в Ленинград не позже 18-го сентября, с тем чтобы провести монтажную репетицию без актеров, а с 20-го присутствовать при монтажных репетициях в костюмах, так как Н.В. Воробьев выезжает 19-го числа с костюмами»⁴⁴.

После возвращения театра в Москву из гастрольной поездки новый директор театра Лядов отправляет Дикому столь же категоричное письмо с графиком репетиций и датой премьеры – 31 октября. «Показ спектакля Комитету по делам искусств и Реперткому назначен на 23 октября. Изложенный мною репетиционный план полностью одобрен Н.П. Прусаковым, который считает, что пригоночных репетиций в количестве двух и две монтажных со светом в период времени с 15-го по 19-е октября для него вполне достаточно, чтобы полностью была завершена работа по монтажной части. Что же касается репетиций с актерами, то, по мнению Н.П. Прусакова, ленинградские репетиции показали, что трех генеральных репетиций вполне достаточно, чтобы показать спектакль Реперткому 23 октября.



«Смерть Тарелкина». А.Г. Тышлер. Макеты декораций.
Фото из архива автора публикации

Причем в вашем распоряжении будут целые семь дней до премьеры для могущих быть поправок. Н.П. Прусаков считает, что Ваше присутствие необходимо на первой монтажной репетиции 17-го октября, когда будут устанавливать свет»⁴⁵.

Задуманный и начатый в 1934 г., до убийства С.М. Кирова⁴⁶ и начала массовых арестов, спектакль появился осенью 1936 г., когда репрессивная машина уже набирала обороты. Спектакль все же был принят Комитетом по делам искусств, и 31 октября намеченная премьера состоялась. По требованию Комитета в тексте сделали купюры: полностью сократили сцену с Крестьян Крестьяновичем Унмеглихкейтом, часть реплики Варравина из III акта, значительно пострадал от цензурных сокращений и текст монолога Расплюева в этом же акте⁴⁷. На все спектакли, заявленные в ноябрьской афише, билеты распродали, но показать успели только три. Без объяснения причин Комитет по делам искусств «Смерть Тарелкина» к показу запретил.

Вышло несколько рецензий, их ангажированный характер не вызывает сомнений, необходимо было создать мнение, что формалистическое режиссерское решение спектакля привело к неудаче. В то же время практически все писавшие о спектакле подчеркивали блистательное исполнение ролей Межинским, Массалитиновой, Зражевским, Светловидовым, восхищались реалистической мощью актерских созданий. Критики предлагали доработать спектакль (Н. Горчаков, И. Бачелис), убрать формалистическую ересь, помешавшую Дикому раскрыть в полной мере силу и убедительность реалистической сатиры Сухово-Кобылина, ее бытовую и историческую достоверность,

и, главное, рекомендовали внести в постановку жизнеутверждающее звучание, по ироничному определению Вл.И. Немировича-Данченко, «бодрящей» эпохи⁴⁸.

Яростная мощь спектакля произвела настолько сильное впечатление, что перепуганные современными аллюзиями рецензенты единодушно утверждали: советский театр не должен обращаться к «Смерти Тарелкина», пьеса слишком мрачна и безысходна, театрам не стоит пытаться ее воплотить, пусть она останется чисто литературным произведением.

Среди рецензий на спектакль⁴⁹ для нас представляет особый интерес статья Б.В. Алперса, позволяющая понять, как был реализован режиссерский замысел, заявленный в публикуемом плане. Критик подробно разбирает спектакль, не отказывает постановке Дикого в художественной цельности и выразительности, в темпераменте, образной остроте решений и ярких актерских работах и через всю статью проводит мысль: в спектакле Дикого виден возврат к приемам и формам символистского театра эпохи работы Мейерхольда в театре В.Ф. Комиссаржевской на Офицерской, но эти приемы, с его точки зрения, уже несвоевременны: «В трактовке Дикого, проведенной очень последовательно и цельно, глубокий пессимизм Сухово-Кобылина не только оказался непреодоленным, но и выразился с новой силой. Он обострился и перешел в общепhilософский план»⁵⁰.

Отмечая, что в «исполнении и сценической композиции <...> много талантливого и яркого», Эм.М. Бескин считал формализм главной ошибкой постановки: спектакль «порочен своим формализмом и даже натурализмом. К чему, например, это натуралистическое обыгрывание “пасти” Расплюева, пожирающего пригоршни макарон, сосисок, выпивающего чуть не ведро водки. <...> Весь спектакль взят больше как театральный “прием” в ущерб здоровому реализму. <...> Но тем не менее огромная сила сухово-кобылинской художественной страсти пробивается и сквозь него. Много способствует этому исполнение». Если бы Дикий обошелся без приемов балагана, то, по мнению Бескина, «познавательная сила спектакля была бы иной, он не был бы затуманен вычурностью и стилизаторским шутовством под экзотику “балагана”»⁵¹. Не согласился с балаганом и Н.М. Горчаков: «Нужно ли “Смерть Тарелкина” показывать широким массам нашего зрителя на балаганной площадке под звон бубенчиков, под холщовым “Шапито”? Разве такой режиссерский план подчеркивает реализм пьесы, полнее раскрывает ее содержание? Конечно, нет! Дикий, очевидно, хотел показать на сцене некий “всероссийский балаган”. <...> Но эта замечательная реалистическая пьеса должна дойти до нашего зрителя без необоснованных экспериментов»⁵².

На самом деле, как нам представляется, Дикий видел в балагане прием остраннения, выход в некую надысторическую действительность – не в реалистически поданное «проклятое прошлое», как хотелось бы Бескину, а в символическое обобщение, верно замеченное Алперсом. Хотя, как мы уже отмечали, это обобщение проецировало смысл пьесы в современность, что в итоге решило судьбу спектакля.

«Реалистическая химера» Дикого к моменту премьеры на сцене Малого становилась повседневной реальностью за стенами театра. Дикий осуществил свой постановочный замысел, о спектакле можно сказать словами Салтыкова-Щедрина: «Изображая жизнь, находящуюся под игом безумия, я рассчитывал на возбуждение в читателе горького чувства, а отнюдь не веселонравия!»⁵³

1

Режиссерский план
«Смерть Тарелкина» Сухово-Кобылин

1. Драматургический анализ

«Смерть Тарелкина» – это трагисатира. По существу это трагедия человеческих взаимоотношений, преподнесенная в комедийном плане. Нелепость жестокой борьбы за чины и деньги углубляется карикатурным изображением самих персонажей. В обстановке этой борьбы трагическое легко переходит в фарсовое. Страдания Тарелкина – трагичны, но они не вызывают жалости к нему, потому что сам Тарелкин отвратителен. Страх Варравина быть скомпрометированным документами, находящимися у Тарелкина, – не вызывает сочувствия, потому что Варравин не менее отвратителен. Сочность и яркость красок, которыми Сухово-Кобылин изобразил своих героев, богатство дидактического материала, с одной стороны, пониженная динамичность в развертывании событий – и слабость самой интриги – с другой, дают основание охарактеризовать «Смерть Тарелкина» – как комедию нравов, а не как комедию положений.

Комедийность фабулы и гротесковая форма ее изложения дают широкую возможность постановщику спектакля все трагичное, свойственное идейному замыслу кобылинской трилогии вообще и «Смерти Тарелкина» в частности, выявить и подчеркнуть еще с большей остротой. Сам по себе сюжет комедии прост: Тарелкин, пытаясь освободиться от кредиторов и варравинского гнета, притворяется мнимоумершим. Благодаря его неосторожности обман быстро обнаруживается, и Тарелкин попадает в тюрьму. На этой простой канве распускается красочный узор сухово-кобылинских персонажей.

Но под этим простым сюжетом вскрывается глубочайший смысл человеческих страстей. В нем скрыта попытка миллионов людей – подобно Тарелкину – вырваться из паучьих объятий властных мира, с тем чтобы занять их место, пользуясь теми же методами борьбы: вымогательством и насилием. Тарелкину – этому наиболее распространенному мелкому, трусливому хищнику – недостаточно вырваться из объятий более сильного и более хищного зверя Варравина. В дикой борьбе за свое подленькое существование он мечтает, освободившись от варравинской зависимости, его уничтожить, как помеху, стоящую на пути завоевания чинов. Такова логика борьбы, характерная для эпохи, переживаемой героями Сухово-Кобылинской трилогии.

Что играть в «Смерти Тарелкина»

При постановке классиков на советской сцене я считаю необходимым различать два момента. Момент отражения действительности, пережитой самим автором произведения, то, что воспринимается как характеристика норм данной эпохи и доходит до нас в виде исторических масок прошлого, максимально обобщенных. Но, с другой стороны, в каждом классическом произведении есть элементы «вечности», живущие в любое время и во всякую эпоху как биологические: любовь, страдание, добро и зло; и социальные: смена общественных формаций, революции, экономические перевороты и т. д.

Постановка классиков требует дифференцированного подхода в изображении тех или иных явлений. Вскрыть по-новому классика, определить сущность классического произведения – это значит выявить группу явлений, на которых лежит печать эпохи, определяющая стиль, характер, быт, все специфичное в отличие от всего того, что определяет действительность, движение.

Волькенштейн говорит: «Ревизор» значительней “Горя от ума”, ибо типы вешаются вместе со своим бытом, но карикатуры, изображающие максимальное человеческое уродство, переносят из века в век свое комическое обаяние»⁵⁴. Это верно, потому что типы «Горя от ума» больше связаны с бытом, меньше обобщены, чем в «Ревизоре». Либеральный дух Чацкого – явление несравненно меньшей социальной значимости, менее обобщенное, чем хлестаковщина. К разряду таких же социальных комедий, как «Ревизор», я отношу «Смерть Тарелкина». В нем только за комедийностью явления скрывается трагическая сущность. Это – смех сквозь слезы. В одном и том же классическом произведении я считаю необходимым различать элементы специфичности, требующей карикатурного изображения, и элементы глубокого социального значения, элементы общности, более органичной реалистическому плану. Чиновничья тупость, взяточничество и вымогательство Варравина, издевательство и признаки кретинизма Расплюева – явления менее общие, чем лицемерие и приспособленчество Тарелкина. Тарелкин как социальный тип, как человек с «грязной душой и чистым бельем», более живуч, более теплокровен, чем Варравины, Расплюевы, Охи и вся прочая чиновничья полицейская машина, дошедшая до наших дней в виде масок жуткого исторического прошлого и потому хорошо поддающихся карикатурному изображению. В этом должна заключаться дифференциация образов классического произведения, в данном случае разбираемого мною.

Вскрыть идейное значение классического произведения – это найти в нем наиболее звучащие мотивы, приблизить его к переживаемой действительности. [*Далее две строки зачеркнуты*] В этом отношении «Смерть Тарелкина» интересна с точки зрения борьбы человеческих страстей, надо показать борьбу Тарелкиных и Варравинных между собой как мрачный безысходный процесс, как мертвую схватку. Показать борьбу не как личное столкновение, в результате которого одна из борющихся сторон приобретает превосходство в физическом или моральном отношении. Эта борьба не имеет завершения. Она бесконечна в данных социальных условиях.

Как играть «Смерть Тарелкина»

Итак, Тарелкин, биологически существующий, окружен масками, которые держат его в своих холодных, цепких объятиях. Идея «масок вокруг человека» создает определенный стиль в работе постановщика. В этих застывших масках прошлого, в этой буффонадной легкости создавания и смены комедийных положений чувствуются приемы комедии дель арте, народного театра масок. Всю эту марионеточную полицейщину, особенно остро выраженную в сцене допроса, где маска Расплюева расцветает пышным цветом идиотизма, тупости и наглости, нужно играть балаганно. На фоне этой балаганной игры допрос Тарелкина, этого единственно живого человека, должен выглядеть остро и убедительно. Актеры, играющие Расплюева, Оха, доктора, купца, Шаталу, Качалу и т. п., должны идти от принципов народного Петрушки. Все их движения должны быть шарнирные, развиваться в одной плоскости, в острых



«Смерть Тарелкина». Н.П. Прусаков. Декорация I акта.
Фото из архива автора публикации

ракурсах, соответственных марионеточным фигурам. Все их положения должны быть преувеличенно механичны, внутренне холодны и как бы совершаемы чьей-то невидимой рукой. Для того чтобы подчеркнуть марионеточность этих персонажей, возможно, даже актеров следует «подавать» и убирать со сцены на специальных подставках, как оловянных солдатиков, – сходя с них, они начинают действовать. Прежде чем быть унесенными со сцены, они застывают, попав на площадку в позах, соответствующих данному эмоциональному состоянию.

В трактовке образа Тарелкина нужно идти от его монолога в конце 1-го действия, в котором Тарелкин – это трусливое ничтожество, продукт определенной социальной системы – прикрывается чужим именем, становится в позу изобличителя этой же системы, представителем которой он является. Издеваясь над властителями мира, он как бы наслаждается этим временным превосходством, с тем чтобы спустя некоторое время, попав в затруднительное положение, снова сделаться пресмыкающимся. Попытку со стороны Тарелкина погубить с помощью полученных бумаг Варравина ни в коем случае нельзя рассматривать как политический акт, восстание угнетенного человеческого достоинства – это просто животная жажда личной мести за все оскорбления и унижения, переносимые Тарелкиным. Попади Тарелкин на место Варравина, он сделается таким же, если не бóльшим, государственным разбойником. Сценическая задача у Тарелкина, остающаяся на протяжении всей пьесы, – это стремление освободиться от варравинского гнета и преследования

кредиторов. Эта сценическая задача должна чувствоваться даже тогда, когда Тарелкин произносит издевательский монолог над своим гробом. В этом издевательстве над обществом должна чувствоваться своеобразная маскировка, желание скрыть свое инкогнито. Это психология труса, грозно размахивающего кулаками за спиной надежного человека.

До момента появления Варравина, переодетого в костюм отставного капитана, Тарелкин ведет непрерывно линию «торжества победителя». Он хорошо приспособился! С появлением переодетого Варравина (действие 2-е, явление VI) начинается сцена узнавания, на протяжении которой у Тарелкина «хорошее лицо при плохой игре». Начиная с VII-го явления того же действия до заключительного монолога Тарелкин ведет игру в состоянии чисто животного, панического ужаса. «Жить хочу! Как-нибудь, но жить!» – чувствуется подтекст его слов. В последнем заключительном монологе Тарелкин – это шулер, который за недобросовестную картежную игру отдался только мордобоем. Пусть морда бита, зато впереди свобода!

Таким образом, в развитии образа Тарелкина я намечаю четыре основных этапа, из которых третий определяет собой кульминацию главного действующего лица.

(Момент узнавания Тарелкиным Варравина:

Варравин: Теперь, змея, ты у меня в руках!

Тарелкин (с ужасом): Варравин!)

Этот момент является также кульминационным пунктом всего произведения.

У Варравина сценическая задача определяется стремлением вырвать у Тарелкина украденные им бумаги и избавиться от него.

И наконец, третье действующее основное лицо – Расплюев, это маска взяточника и обжоры. Сорвать взятку по поводу и без всякого повода определяет его сценическую задачу.

Оформление

Декорация представляет собой массивный круг, в самом начале спектакля замкнутый большим висячим замком. Все действие происходит внутри круга. Замкнутость круга должна символизировать безысходность борьбы, отсутствие перспективы изображаемых событий внутри этого круга; кусок истории, так сказать, «музейный экспонат» своеобразной выставки человеческих нравов. Идею такого экскурса в музейное прошлое я хочу подчеркнуть введением пантомимической фигуры музейного сторожа, появляющегося перед началом спектакля и раскрывающего перед зрителями круг театрального действия. Молчаливо на музыкальном акценте появляется он, снимает замок, раздвигает оба полукруга и уходит. По окончании спектакля, после заключительного монолога Тарелкина, ушедшего в зрительный зал, появляется также фигура сторожа. Он сдвигает оба полукруга и запирает их висячим замком. Музей закрыт! Спектакль закончен! Уход Тарелкина после заключительного монолога в толпу, а не в круг, должен быть воспринят как мысль о продолжении его существования. Те же люди, которые остались внутри замкнутого круга, для внешнего мира не существуют, их влияние дальше круга не распространяется. В комнате Тарелкина, в которой происходит весь 1-ый и половина 2-го акта, находится икона, за которую Тарелкин прячет парик и фальшивые зубы (символы фальши!), гроб, стол, который в начале служит в качестве подставки



«Смерть Тарелкина». Н.П. Прусаков. Декорация III акта. Сцена из спектакля.
Фото из архива автора публикации

гроба и за которым впоследствии Тарелкин угощает Расплюева. На стене слева висит портрет Варравина (символ лицемерия Тарелкина), перед которым Тарелкин произносит монолог (1-й акт, явление III), всячески издеваясь над портретом (плюет, топчет его). При переходе действия из квартиры Тарелкина в присутствии трансформация места действия осуществляется открытием боковых стен левого и правого полукругов, их сближением, благодаря чему они, соединяясь, превращаются в одну большую стену, которая закрывает собой комнату Тарелкина. Внутреннее убранство обоих полукругов изображает присутствие. Оно представлено в виде сплошного кольца шкафов, уходящих в перспективу мрачных коридоров. Окно посреди сцены, заделанное решеткой, придает присутствию еще более мрачный характер.

Еще к трактовке образа Тарелкина

Сухово-Кобылин пишет, что мотивом к созданию «Смерти Тарелкина» послужил монолог, произносимый Тарелкиным в конце «Дела». В этом монологе образ Тарелкина выявляется двумя фразами:

«Мечтал, когда был зрел, схватить чин да кавалерию»

«Взял бы тебя, постылый свет, да запалил бы с одного конца на другой».

Таким образом, погоня за животным благополучием и человеконенавистничество определяет не только сущность Тарелкина, но и является как бы материалом,

из которого Сухово-Кобылин лепит свое произведение. Здесь уместно заметить, что прошлое Сухово-Кобылина, знакомство с его автобиографией проливает свет на природу человеконенавистничества сухово-кобылинских персонажей, ибо это чувство не было чуждо самому автору. Судебное производство по делу об убийстве француженки Симон-Деманш значительно меняет психику и общее мирозерцание Сухово-Кобылина. Главным образом изменяется его отношение к обществу, системе, правосудию, закону. Он его презирает. Но этот душевный перелом дальше его личных переживаний оскорбленной гордости не идет. Революционером он не делается, оставаясь тем же «баринном», представителем господствующего класса. Такая двойственность порождает неизбежно озлобление против окружающей среды и даже против себя. В этом трагедия Сухово-Кобылина. И в этом трагедия Тарелкина, равно как и всех прочих персонажей трилогии. Большинство из них, передавая уничижающей критике общественную мораль, с мучительным сладострастием бьют самих себя, рабов этой морали. Таков Тарелкин.

Еще об идее спектакля

Желание заострить идею показа масок вокруг живого человека – Тарелкина – навело меня на мысль об использовании приемов кукольного театра и соединении их с работой актеров. Монтируя отдельные эпизоды спектакля, разыгрываемые актерами, с эпизодами, требующими оформления в стиле балагана и передаваемыми работой кукол, соответствующих персонажам-маскам, – можно достигнуть чрезвычайной сценической выразительности. Таковыми сценами, напрашивающимися на кукольное разрешение, являются сцена прихода чиновников во главе с Варравиным на квартиру к Тарелкину (Акт 1-ый, явление VI), сцена допроса Расплюевым в полицейской части дворника Пахомова с помощью солдат Качалы и Шталы (Акт III, явление VIII) и т. д., и т. п.

Ширмы, служащие для работы кукол, расположены с левой и правой стороны сцены симметрично; может быть, одна из ширм будет подаваться по мере художественной необходимости на середину сцены.

Примеры соответствующей обработки мизансцен

Акт I Явление VI

Тарелкин (один): Боже мой... мы погибли (прячется за ширмы)

Явление VII

Из левой ширмы выскакивают куклы, изображающие Варравина с группой чиновников.

Мавруша (прячется): Сюда, отцы мои... сюда... ох... ох

Варравин-кукла: Фу, черт возьми, какая вонь!

Чиновник-кукла: Фу, – нестерпимо!

Чибисов-кукла: Одной минуты пробыть нельзя!

Мавруша (обращается к куклам): Сюда, пожалуйста, отцы наши, сюда, сударики... ох...

Куклы исчезают, и мгновенно в ритме работы кукол и той же мизансцены появляется из-за ширмы группа чиновников-актеров во главе с Варравиным-актером.

Варравин-актер: Да отчего же такая пронзительная вонь? И т. д. до реплики:

Варравин-актер: Итак! Задушевно – нараспашку!

Чиновники бегут от Варравина, исчезают за ширмами и в том же ритме превращаются в кукол, выскакивающих из-за ширмы!

Дальнейший диалог ведется между чиновниками-куклами и Варравиним-актером до реплики:

Варравин (обращ[аясь] к куклам): Обнимите друг друга!

Куклы обнимаются. Омега-актер выбегает из-за ширмы.

Омега-актер: Ваше превосходительство! Мне некого обнять. И т. д. до реплики Варравина:

Варравин-актер: Есть добрые люди и небо.

Варравин-актер убегает за ширму, откуда выскакивает Варравин-кукла.

Варравин-кукла: Идем, господа, идем! Похороним Тарелкина!

Чиновники-куклы: Да, есть добрые люди и небо.

(Куклы исчезают.)

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 2376. Оп. 1. Ед. хр. 42. Л. 1–7об.

2

Алексей Дикий

Мои взгляды на театр

Мои взгляды на театр определяются 25-летним опытом актерской и режиссерской работы.

Я рассматриваю театр как самостоятельный вид искусства, стоящий особняком и объединяющий все другие искусства. Театр – сложнейший, тончайший и едва ли не самый трудный вид искусства.

Если всмотреться в репертуар нашего театра, то легко можно заметить, что, ставя того или иного драматурга, театры обычно «седлают» его под себя, придают произведению черты, свойственные собственному углу зрения. Одна и та же пьеса прозвучит по-разному в Художественном театре, в Малом, у Мейерхольда, в Камерном театре.

Шекспир в Художественном театре будет чем-то напоминать Чехова, в Камерном будет отдавать неореализмом⁵⁵, в Малом получит какие-то бытовые тона.

Мне кажется, что для каждого драматурга, даже для каждого его произведения, нужна своя самостоятельная форма, свойственная только данному произведению и при этом **не только вытекающая из содержания, но выражающая это содержание.**

Прежде чем ставить тот или иной спектакль, режиссер должен решить – как и во имя чего будет он ставить спектакль, какие формы будут наиболее ярко и полно выражать основную мысль содержания.

Мы все знаем, например, пьесу «Смерть Тарелкина», знаем также и то, что Сухово-Кобылин до сих пор еще не решен на театре, несмотря на ряд талантливых режиссерских попыток.

Мейерхольд некогда ставил «Смерть Тарелкина» в тонах символического реализма⁵⁶ и, видимо, остался не совсем удовлетворен своей работой, хотя спектакль получился большим и цельным. Второй раз Мейерхольд ставил «Смерть Тарелкина» уже в чисто цирковом плане. Два совершенно разных спектакля,

две совершенно различные сценические формы выражают одну и ту же пьесу. Но ведь могут быть и третье, и четвертое, и пятое решения «Смерти Тарелкина» на театре. Мне, например, кажется, что «реалистическая химера» не только интересная форма, но форма, единственно выявляющая Сухово-Кобылина. Пока эта форма еще не использована на театре. Дальше так называемого «гротеска» мы не пошли. Театр Сухово-Кобылина в живописи, мне кажется, мог бы передать глубже других испанский художник Гойя⁵⁷.

Мне всегда трудно решить, что ставить, я делаю все возможное, чтобы оттянуть момент окончательного решения, но, решившись на бой, стараюсь вести его без компромиссов и до конца.

Выбор пьесы зависит не только от ценности художественного произведения, но и от творческого «аппетита» режиссера к той или другой пьесе. Где-то на стыке этих двух моментов и решается вопрос репертуара.

Я почти не могу работать, если не заинтересован творчески, и уж никак не способен ставить любую пьесу. Мне нужно так заинтересовать себя, чтобы пьеса стала для меня интересным и любимым делом. Решить драматурга – значит найти свойственные только ему одному выявления темперамента, фантазии, ритмов построения слов в спектакле.

Каждый подлинный драматург – самобытен. Каждое произведение одного и того же драматурга – своеобразно. Театр должен это чутко улавливать.

Театр, который нивелирует драматургов, подстраивает их под свой метод и ставит пьесы в единой свойственной ему форме, – плохой театр.

На мой взгляд, актер должен быть настолько подвижным и разнообразным, чтобы обладать способностью охватывать все формы. О таком актере я мечтаю, но таких актеров еще очень мало.

При устремлении глубоко и остро решить драматурга каждая пьеса для меня тем самым является, прежде всего, предлогом для спектакля. Отсюда отнюдь не вытекает, что я намерен исковеркать произведение: это значит лишь, что я перевожу его на язык театра, стараюсь передать основные мысли драматургов в новом качестве сценического искусства.

Десятками лет опыта, огромнейшей работой достигаются мастерство и право режиссера по-своему претворять автора.

Много споров вызывает вопрос о том, какой из компонентов театра является ведущим в спектакле.

Театр, конечно, синтетическое и коллективное искусство, но из всех слагаемых спектакля нельзя не предпочесть актера. Все должно идти в помощь актеру. Работа режиссера с актером – самое трудное, но и самое тонкое искусство.

Режиссеру, в прошлом не бывшему актером, особенно трудно работать на сцене. Рассказать постановочный план или наметку образа – еще не все. Режиссеру иногда надо самому наглядно попробовать сыграть сущность образа, сыграть один или два момента его сценической жизни: все должно быть сделано для усиления качества актерской игры. Но для того чтобы иметь право на такую работу, надо завоевать доверие актера. Актер должен знать, что режиссер его друг, что режиссеру знакомо актерское волнение, известен творческий процесс актера.

Считаю работу с актером наиболее сложной и существенной, может быть потому, что с актером у меня всегда полный контакт: мы оба – актеры и работаем как друзья.

Я не верю, что даже самый талантливый и опытный актер способен сделать на сцене что-либо путное, повинувшись лишь точной режиссерской указке. Дело режиссера – разбудить творческую энергию коллектива и использовать ее, а не довольствоваться положением всезнайки и деспота.

Режиссеру необходимо вслушиваться иногда даже в ошибочное мнение актера – актер должен приобщаться к режиссуре, должен знать каждый кусок пьесы так же четко и глубоко, как и режиссер. Лишь в этом случае работа приведет к значительным творческим победам.

Плохо для режиссера, если только он один из всего коллектива видит будущий спектакль, если он навсегда усвоил некие непреложные истины. Режиссер-«насильник» никогда не бывает глубок и содержателен.

Я избегаю показа потому, что показ неизбежно навязывает режиссерскую волю: актер начинает копировать. Я считаю обязательным разбудить творческую энергию актера настолько, чтобы он перестал стесняться творческой импровизации. Показывать нужно в малой дозе и так, чтобы режиссер не был при этом особенно замечен. Плох тот режиссер, труд которого виден в работе актера. Нужно показать так, чтобы актер имел право сказать: «Это все сделал я сам». Напористый показ, насилие над актером всегда вредны, актер начинает подражать режиссеру и перестает быть оригинальным.

Начало работы требует от режиссера вскрытия основной мысли произведения. Спектакль следует строить как хорошую машину, не имеющую ни одного лишнего винта. На сцене, в спектакле каждый вершок в пространстве и каждая секунда во времени должны быть строго учтены. Все должно быть подчинено выражению основной мысли. Тот из актеров играет лучше остальных, кто сильнее освещает центральную мысль пьесы.

Малый театр. 1936. № 2 (7). 31 января. С. 2.

КОММЕНТАРИИ

Вступительная статья

- 1 См.: *Дикий А.* Повесть о театральной юности. М.: Искусство, 1957; *Дикий А.Д.* Статьи. Переписка. Воспоминания. Краткая летопись жизни и творчества / Сост. и ред. Н.В. Литвиненко и А.Г. Гулиев. М.: Искусство, 1967; *Дикий А.* Избранное / Сост. Н.Г. Литвиненко; предисл. З.В. Владимировой. М.: ВТО, 1967; *Владимирова З.В.* Алексей Дикий // Портреты режиссеров. М.: Искусство, 1986. Вып. 4. С. 5–37; *Иванов В.В.* Русские сезоны театра «Габима». М.: АРТ, 1999. С. 166–180.
- 2 *Суходольский Алексей Львович* (1863–1935) – актер, режиссер, драматург, антрепренер.
- 3 *Халютина Софья Васильевна* (1875–1960) – актриса, педагог. Актриса МХТ с 1901 г. В 1909 г. открыла собственную театральную школу, в которой преподавали мхатовские актеры – И.М. Москвин, К.А. Марджанов, В.Л. Мчедлов, Е.Б. Вахтангов.
- 4 *Чехов Михаил Александрович* (1891–1955) – актер, режиссер, педагог, теоретик театра. В 1912 г. принят в МХТ, в том же году стал артистом Первой студии, в 1922–1928 гг. – директор Первой студии и МХАТа Второго. В 1928 г. эмигрировал.
- 5 *Амаглобели Сергей Иванович* (1899–1937) – театральный деятель, драматург. В 1920–1924 гг. учился на юридическом и экономическом факультетах Тбилисского университета. С 1925 по 1928 г. – директор Театра им. Ш. Руставели (Тбилиси). С 1928 г. работал в ГАХН, затем в Комакадемии. В 1931 г. возглавил Новый театр, с 13 декабря 1933 по 25 августа 1936 г. – директор и художественный руководитель Малого театра. Автор пьес «Хорошая жизнь» (МХАТ Второй, 1934) и «Сбор мандаринов» (1935). Арестован в августе 1936 г., расстрелян в ноябре 1937 г.
- 6 *Лядов Леонид Михайлович* (?–1937?) – директор Малого театра с 25 августа 1936 по 10 апреля 1937 г.
- 7 *Дикий А.Д.* О режиссерском замысле // Мастерство режиссера: Сб. статей режиссеров советского театра / Сост. В.Н. Власов. М.: Искусство, 1956. С. 17.
- 8 *Владимиров (Верле) Владимир Константинович* (1886–1953) – театральный деятель. После окончания Московского университета (1914) – артист провинциальных театров. В 1921–1923 гг. работает в Симферополе: председатель правления Наркомпроса и директор Симферопольского драматического театра. С 1923 по 1924 г. – заведующий художественным отделом Наркомпроса и редактор журнала «Художник и зритель» в Москве. С 1924 г. исполняющий обязанности директора, затем директор Малого театра (1926–1933). В 1928 г. поставил в Малом театре комедию К.А. Тренева «Жена». Работал в литературной части Большого театра (1934–1953) и консультантом Президиума ВТО (1948–1953).
- 9 *Волков (Зимнюков) Леонид Андреевич* (1893–1976) – актер, режиссер, педагог. Занимался в театральной студии под руководством Е.Б. Вахтангова, дебютировал как актер в 1918 г. в Москве в Народном театре. С 1921 по 1927 г. – актер Первой студии и МХАТа Второго. В 1925 г. поставил на Малой (учебной) сцене МХАТа «Челкаша» М. Горького. Актер и режиссер Театра Революции (1927–1930), художественный руководитель Госцентюза (1931–1934), режиссер Малого театра (1932–1942), художественный руководитель Центрального детского театра (1943–1948), режиссер Малого театра (1951–1960).
- 10 *Радлов Сергей Эрнестович* (1893–1958) – режиссер, педагог, драматург, теоретик и историк театра. В 1913 г. окончил Петербургский университет. Занимался в Студии В.Э. Мейерхольда (1913–1917), сотрудничал с журналом «Любовь к трем апельсинам».

- Участвовал в постановках массовых празднеств в Петрограде–Ленинграде. В 1920 г. организовал и возглавил Театр народной комедии, после его закрытия в 1923 г. сотрудничал с Ленинградским академическим театром драмы, где поставил ряд спектаклей (1923–1927). С 1929 по 1942 г. – главный режиссер Молодого театра (с 1935 – Театр-студия под рук. С.Э. Радлова, с 1939-го – Театр им. Ленсовета). В 1935 г. поставил трагедию У. Шекспира «Отелло» в Малом театре с А.А. Остужевым в заглавной роле.
- 11 *Крэг Эдвард Гордон (Edward Gordon Craig) (1872–1966)* – английский актер, режиссер, художник, теоретик искусства. В 1934 г. руководство Малого театра пригласило режиссера в Москву. Договорились о постановке двух шекспировских спектаклей: трагедии «Кориолан» и комедии «Сон в летнюю ночь». Однако театру отказали в обещанном финансировании работы зарубежного специалиста.
 - 12 [Б.л.] Малый театр // Литературная газета. 1934. № 143. 24 окт. С. 6.
 - 13 [Б.л.] Гордон Крэг в Малом театре // Советское искусство. 1934. № 53. 17 нояб. С. 1.
 - 14 Полный текст пьесы «*Смерть Тарелкина*» был запрещен цензурой с 1869 по 1917 г. Сокращения и изменения, вносимые Сухово-Кобылиным в пьесу, не повлияли на решение цензурного комитета. Последняя радикальная авторская переделка 1900 г., превратившая трагическую сатиру в «комедию-шутку» под новым названием «Расплюевские веселые дни», получила разрешение цензурного комитета. Под таким названием 15 сентября 1900 г. автор и зрители увидели изуродованный вариант последней пьесы трилогии на сцене Литературно-художественного театра в Петербурге.
 - 15 *Сушкевич Борис Михайлович (1887–1946)* – режиссер, актер, педагог. С 1908 г. – сотрудник МХТ. Принял участие в создании Первой студии, где проработал как актер и режиссер с 1912 по 1933 г. Среди поставленных спектаклей: «Дело» Сухово-Кобылина (1927) с М.А. Чеховым в роли Муромского, «Тень освободителя» по Салтыкову-Щедрину (1931). С 1933 по 1936 г. – худрук Ленинградского государственного театра драмы. С 1937 по 1946 г. возглавлял ленинградский Новый театр. В сезон 1926/1927 г. Сушкевич со студентами своего курса из ЦЕТЕТИСа (ГИТИС) подготовил для Замоскворецкого театра «Смерть Тарелкина», в репертуар театра постановку не включили.
 - 16 На заседании Малого художественного совета Первой студии МХАТа 5 мая 1921 г. обсуждался вопрос о назначении режиссеров на постановки пьес в следующем сезоне, было решено: «“Тарелкин” поручается Б.М. Сушкевичу. “Гамлет” – Вахтангову». В протоколе от 9 мая на том же совете было утверждено предварительное распределение ролей: Тарелкин – Чехов, Варравин – Дикий, Расплюев – Готовцев и Бондырев, Ох – Чебан // Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства: В 2 т. / Ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Индрик, 2011. Т. 2. С. 481–482. Спустя полгода, 22 ноября 1921 г., Вл.И. Немирович-Данченко писал В.И. Качалову: «А в Студии репетируется “Смерть Тарелкина” – Чехов, Москвин, Грибунин, Шевченко и т. д. Но это слияние не спасет дела: <...> “Смерть Тарелкина” – без героя» (*Немирович-Данченко Вл.И.* Творческое наследие: В 4 т. / Сост., ред., коммент. И.Н. Соловьева. М.: МХТ, 2003. Т. 2. С. 634).
 - 17 *Рабинович Исаак Моисеевич (1894–1961)* – театральным художником. В 1920 г. приехал в Москву из Киева, где с успехом оформил знаменитый спектакль К.А. Марджанова «Фуэнте Овехуна» (1919). Эскизов и макета художника к «Смерти Тарелкина» не сохранилось; неясно, кто в итоге должен был оформить спектакль – А.А. Экстер или ее ученик Рабинович. В Третьей студии МХАТа Вахтангов выпустит в 1921 г. премьеру «Свадьбы» А.П. Чехова с декорациями по эскизам Рабиновича.

- 18 *Экстер (Григорович) Александра Александровна* (1882–1949) – живописец, театральный художник, педагог. Сохранилось несколько эскизов к неосуществленному спектаклю МХАТа «Смерть Тарелкина» (1921) – Расплюева, Брандахлыстовой с детьми, чиновников, Шаталы и Качалы. Эти работы решены в темной, напряженной гамме, нехарактерной для Экстер. Массивные грузные фигуры исполнены мрачной тупой силы, художник гипертрофирует отдельные детали в облике персонажа: фантастически огромные кулаки Шаталы и Качалы, плотоядно-наглуую физиономию Брандахлыстовой и цепкие ручища Расплюева, сомкнутые на необъятном брюхе.
- 19 *Дикий А.Д.* О режиссерском замысле. С. 17.
- 20 О причинах прекращения работы над спектаклем Сахновского см.: *Марков П.А.* В Художественном театре: Книга завлита. М.: Искусство, 1976. С. 546–547; *Соловьева И.* Художественный театр: Жизнь и приключение идеи. М.: МХТ, 2007. С. 423–431; В.Г. Сахновский в Художественном театре (1926–1945): Театральный роман в письмах и дневниках / Публ., вступит. статья и коммент. В.В. Иванова // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века / Ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Индрик, 2014. Вып. 5. С. 505–512.
- 21 *Марголин (псевд. Микаэло) Самуил Акимович* (1893–1953) – режиссер, театральный критик. Режиссерскую и критическую деятельность начал на Украине. Ставил спектакли в УкрГОСете, Одесском государственном еврейском театре. После переезда в Москву сотрудничал с театром «Габима», ставил спектакли в Театре МГСПС.
- 22 *Ванин (по некот. источникам – Иванов) Василий Васильевич* (1898–1951) – актер, режиссер, педагог. В 1924–1949 гг. – актер и режиссер Театра имени МГСПС (с 1938 г. – Театр имени Моссовета). В 1949–1951 гг. – главный режиссер, художественный руководитель и актер Камерного театра (с 1950 г. – Московский драматический театр имени А.С. Пушкина). В 1930–1936 гг. преподавал в драматической школе при Театре имени МОСПС.
- 23 *Дикий А.Д.* О режиссерском замысле. С. 16.
- 24 *Гончаров И.А.* Собр. соч.: В 8 т. М.: Худож. лит., 1952. Т. 8. С. 425.
- 25 *Дикий А.Д.* О режиссерском замысле. С. 16.
- 26 *Прусаков Николай Петрович* (1900–1952) – живописец, плакатист, художник театра. Еще учась в Строгановском училище, работал художником-исполнителем в Опере С.И. Зимины. Оформлял спектакли в Большом театре, Театре Революции, МХАТе, Камерном театре. В Малом театре оформил один спектакль.
- 27 *Тышлер Александр Григорьевич* (1898–1980) – живописец, художник театра, график. После завершения художественного образования работал в театрах (с 1926): БелГОСЕТ (Минск), Театр им. МОСПС, БДТ, Оперный театре им. К.С. Станиславского, МАЛЕГОТ (Ленинград), Ленинградский театр драмы им. А.С. Пушкина и др. В Малом театре оформил спектакль «Новеллы Маргариты Наваррской» Э. Скриба и Э. Легуве (1946).
- 28 *Дальцев (Гузик) Зиновий Григорьевич* (1884–1963) – актер и театральный деятель. Окончил юридический факультет Московского университета в 1910 г., как актер дебютировал в Орловском драматическом театре (1903). С 1917 г. на административной работе, принимал участие в организации Театра Революции (1922). С 1924 г. работал в Малом театре помощником, а затем заместителем директора, и. о. директора с 16 апреля 1937 по 9 мая 1938 г. С 1938 по 1941 г. служил в Оперном театре им. К.С. Станиславского. Зам. председателя Совета ВТО (1941–1959).

- 29 *Дальцев З.Г.* Докладная записка. 6 декабря 1934 г. Маш. копия // РГАЛИ. Ф. 2413. Оп. 1. Ед. хр. 839. Л. 57.
- 30 Хроника // Советское искусство. 1934. № 58. 17 дек. С. 4.
- 31 *Замирайло Дмитрий Викторович* (1868–1939) – художник, признанный мастер книжной графики, близкий кругу художественного объединения «Мир искусства». Исполнил декорации по эскизам Н.К. Рериха и А.Н. Бенуа к спектаклям МХТ: «Пер Гюнт» Г. Ибсена (1912) и «Брак поневоле» Ж.-Б. Мольера (1913), а также эскизы оформления к опере «Демон» А.Г. Рубинштейна (1919) и балету «Нарцисс и Эхо» Н.Н. Черепнина (1921) для Акоперы (бывш. Мариинский театр). Постановки не осуществлены.
- 32 *Кустодиев Борис Михайлович* (1878–1927) – живописец, график, художник театра. Одна из его последних театральных работ – «Блоха» Н.С. Лескова – Е.М. Замятина в постановке Дикого во МХАТе Втором – имела исключительный зрительский успех.
- 33 Хроника театра // Театральная декада. 1935. № 2. 11 янв. С. 13.
- 34 Договор между директором Малого театра С.И. Амаглобели и художником А.Г. Тышлером на создание художественного оформления к пьесе «Смерть Тарелкина» А.В. Сухова-Кобылина. 1935, январь. Маш. копия // РГАЛИ. Ф. 2413. Оп. 1. Ед. 854. Л. 22.
- 35 Дата заседания Художественного совета указана в соглашении между и. о. директора Малого театра З.Г. Дальцевым и художником-макетчиком А.Н. Волненко об изготовлении макета художественного оформления к пьесе «Смерть Тарелкина». 1935 г. Маш. копия // РГАЛИ. Ф. 2413. Оп. 1. Ед. хр. 854. Л. 38.
- 36 Хроника // Советское искусство. 1935. № 21. 5 мая. С. 4.
- 37 *Алперс Б.* «Смерть Тарелкина» // Советское искусство. 1936. № 52. 11 нояб. С. 2.
- 38 Архив ГАМТ. Канцелярия. Оп. 4. Ед. хр. 125. Связка 6. Л. 1. Письмо на бланке Малого театра № 145/1. Маш. На второй странице после текста приклеен бланк расписки с подписью Дикого, удостоверяющей получение письма.
- 39 *Дикий А.* Мои взгляды на театр // Малый театр. 1936. № 2 (7). 31 янв. С. 2.
- 40 *Межинский С.* В поисках образа: (Моя работа над Тарелкиным) // Малый театр. 1935. № 2. 27 окт. С. 3.
- 41 *Зражевский А.* Режиссер – организатор спектакля // Малый театр 1935. № 2. 27 окт. С. 2.
- 42 *Межинский С.* В поисках образа: (Моя работа над Тарелкиным). С. 3.
- 43 *Алперс Б.* «Смерть Тарелкина». С. 2.
- 44 З.Г. Дальцев – Н.П. Прусакову. 16 сентября 1936 г. Маш. копия // ГАМТ. Канцелярия. № 145/20. Оп. 4. Ед. хр. 125. Связка 6. Л. 21–21об.
- 45 Л.М. Лядов – А.Д. Дикому. 3 ноября [1936 г.]. Маш. копия // ГАМТ. Канцелярия. № 145/22. Оп. 4. Ед. хр. 125. Связка 6. Л. 22об.
- 46 *Киров (Костриков) Сергей Миронович* (1886–1934) – советский государственный и партийный деятель. Убийство Кирова 1 декабря 1934 г. послужило поводом к массовым репрессиям в СССР.
- 47 По требованию Комитета по делам искусств и Реперткома сокращения: реплики Расплюева из 2-го явления III акта: «Все наше! Всю Россию потребуем!» до реплики Оха: «А затребовал ли ты помещика Чванкина», и полностью 3 явление III акта – сцена с доктором Крестьян Крестьяновичем Унмеглихкейтом (*Сухова-Кобылин А.В.* «Смерть Тарелкина». Режиссерский экземпляр // Библиотека ГАМТ. № 292. Инв. 374).
- 48 См.: *Вл.И. Немирович-Данченко*: Творческое наследие. Т. 3. С. 83.

- 49 *Бачелис И.* «Смерть Тарелкина» // Комсомольская правда. 1936. № 252. 4 нояб. С. 4; *Горчаков Н.* «Что хорошо и что дурно»: «Смерть Тарелкина» в Малом театре // Рабочая Москва. 1936. № 254. 5 нояб. С. 3; *Бескин Эм.* «Смерть Тарелкина» в Малом театре // Вечерняя Москва. 1936. № 253. 2 нояб. С. 3; *Алперс Б.* «Смерть Тарелкина» // Советское искусство. 1936. № 52. 11 нояб. С. 2; *Млечин В.* Три постановки режиссера Дикого // Известия. 1936. № 281. 4 дек. С. 4.
- 50 *Алперс Б.* «Смерть Тарелкина». С. 2.
- 51 *Бескин Эм.* «Смерть Тарелкина» в Малом театре. С. 3.
- 52 *Горчаков Н.* «Что хорошо и что дурно»: «Смерть Тарелкина» в Малом театре. С. 3.
- 53 Письмо М.Е. Салтыкова-Щедрина А.Н. Пыпину от 2 апреля 1871 г. // Салтыков-Щедрин М.Е. Собр. соч.: В 20 т. М.: Худож. лит., 1976. Т. 8. Кн. 2. С. 75.

1

- 54 *Волькенштейн В.* Драматургия: Метод исследования драматургических произведений. М.: Новая Москва, 1923. С. 155.

2

- 55 Термин «неореализм» А.Я. Таиров использовал для характеристики искусства Камерного театра до 1924 г., затем сменил его на «конкретный реализм».
- 56 Вс.Э. Мейерхольд дважды ставил «Смерть Тарелкина» – сначала в Александринском театре («Веселые расплюевские дни», премьера – 23 октября 1917), затем в Театре ГИТИС (премьера – 24 ноября 1922).
- 57 *Гойя Франсиско* (1746–1828) – испанский живописец, график и гравер. В сериях его работ «Капричос», «Бедствия войны» выражено сострадание жертвам и ненависть к «наглой воле» инквизиции и зверствам наполеоновской армии.

«...УВЛЕЧЕН БЫЛ ОЧЕНЬ И ЛИХО ТРУДИЛСЯ»

С.М. Эйзенштейн. Из дневников 1939–1941 годов
(О постановке «Валькирии» Р. Вагнера в Большом театре)

Публикация, вступительная статья и комментарии В.В. Забродина

«В морозный декабрьский вечер раздался внезапно телефонный звонок. Звонок был из Большого театра.

– Не хотите ли поставить “Валькирию” Вагнера? – спросил С.А. Самосуд.

– Дайте подумать дня три...

– Зачем же думать: приходите завтра прослушать “Полет Валькирии” в оркестре.

Это уже говорит дирижер В.В. Небольсин, совершенно уверенный в том, что против этого мне не устоять.

Небольсин совершенно прав: против музыки “Полета Валькирии” устоять невозможно».

Так начиналась статья С.М. Эйзенштейна, напечатанная в газете «Вечерняя Москва» 21 сентября 1940 г. Репертком и Комитет по делам искусств приняли спектакль через три дня – 24 сентября. Премьера была назначена на 28 сентября.

Однако вместо «Валькирии» в этот вечер в Большом театре давали «Ивана Сусанина». Премьера оперы Вагнера была отложена, поскольку накануне – 27 сентября 1940 г. – Германия, Италия и Япония подписали Трехсторонний пакт. Как известно, постановка «Валькирии» в Москве (и «Ивана Сусанина» в Берлине) была, если выразиться дипломатично, культурной составляющей так называемого пакта Молотова–Риббентропа (пакт о ненападении, подписанный 23 августа 1939 г. между нацистской Германией и Советским Союзом).

Эйзенштейну в конце сентября 1940 г. показалось, что «Валькирия» так и не будет показана публике.

Между тем окончательное решение о судьбе «Валькирии» не было принято. 23 октября 1940 г. в Большом театре состоялся внутренний просмотр «Валькирии» («для пап и мам»). Премьера состоялась через месяц – 21 ноября. Затем последовало еще пять представлений, последнее – 27 февраля 1940 г.

В статье Эйзенштейна, которая называлась «Перед премьерой “Валькирии”», есть такой пассаж:

«В общем Самосуд придумал очень хорошо.

Мне бы самому могло и не прийти на ум ставить Вагнера».

Самосуд позвонил Эйзенштейну как художественный руководитель Большого театра. Однако вряд ли он «придумал», что постановку оперы Вагнера надо предложить кинорежиссеру. Тем более что тот никогда не имел дела с музыкальным театром.

Необходимо напомнить, что 21 декабря 1939 г. в газете «Кино» была напечатана статья Эйзенштейна «Мудрость и чуткость», в которой режиссер делился своими воспоминаниями о встрече с вождем в 1929 г. и благодарил за чуткость, проявленную в тяжелые для режиссера периоды творчества. Статья Эйзенштейна отличалась от юбилейных славословий, заполнивших печатные издания страны в связи с шестидесятилетием И.В. Сталина, качеством, которое трудно определить односложно. Кажется, что лучше всего квалифицировать ее как человечески-вменяемую, сохраняющую достоинство. Может быть, именно это и определило решение, которое было спущено в Большой театр и передано режиссеру, до этого времени не проявлявшему никакого интереса к немецкому композитору.

Конечно, внешне все выглядело благопристойно: приглашение последовало раньше, чем статья была напечатана. Однако наверняка ее содержание предварительно было согласовано. Нужно добавить, что это всего лишь гипотеза. Но иначе я не могу объяснить «эксцентричность» такого предложения (можно подобрать и другие определения: нелогичность, произвольность, непостижимость и даже – абсурдность).

Остается вопрос: почему Эйзенштейн согласился с предложением?

Здесь есть два обстоятельства. Первое, о котором много писал сам режиссер: ему после работы над фильмом «Александр Невский», где он сотрудничал с Сергеем Сергеевичем Прокофьевым, предоставлялась возможность проверить свои решения в так увлекавшем его поиске «синтеза искусств», – Вагнер (и его идея *gesamtkunstwerk* – совокупного произведения искусства) показался ему вполне подходящим для этой цели.

Второе, о чем Эйзенштейн упомянул мельком, – состязание с учителем: Мейерхольд в свое время поставил в Мариинском театре «Тристана и Изольду» (1909). Эйзенштейн, как он часто поступал и раньше, решил применить при постановке оперы Вагнера решения, противоположные принятым при воплощении «Тристана» Мейерхольдом.

Впрочем, было бы ошибкой считать, что режиссер, никогда не работавший в музыкальном театре, начинал с чистого листа. Еще в 1920 г. им было предложено замечательное решение оперы Жака Оффенбаха «Сказки Гофмана». Гораздо более значительным явлением, учитывающим практически все компоненты воплощения оперы, стала «Катерина Измайлова» Д.Д. Шостаковича в его книге «Режиссура».

Документация работы С.М. Эйзенштейна над постановкой оперы Рихарда Вагнера «Валькирия» в Большом театре на редкость скудна, если речь идет о публикациях.

Назовем наиболее значимые из них:

1. В журнале «Киноведческие записки» (1998. № 39. С. 151–192) Наумом Клейманом были опубликованы фрагменты режиссерских заметок к постановке оперы и дневниковых записей С.М. Эйзенштейна о работе в Большом театре, а также 10 эскизов декораций и решения сцен.

Эти тексты были повторно изданы (тем же Н.И. Клейманом) в книге: *Эйзенштейн С.М. Метод*. Т. 2: Тайны мастеров. М.: Музей кино; Эйзенштейн-центр, 2002. С. 464–488.

2. 17 рисунков Эйзенштейна (часть из них повторно) были воспроизведены в публикации С.И. Савенко «Сергей Эйзенштейн как оперный режиссер: “Валькирия” Рихарда Вагнера в Большом театре» (Мнемозина: Документы и факты по истории отечественного театра XX в. / Ред.-сост. В.В. Иванов. М.: УРСС, 2000. Вып. 2. С. 306–326).

Следует упомянуть также замечательные воспоминания исполнительницы роли Зиглинды в спектакле Эйзенштейна Натальи Шиллер (Советская музыка. 1979. № 9. С. 78–83).

И это практически всё.

Что касается исследования истории постановки, то и здесь положение дел оставляет желать лучшего:

1. В книге А.А. Гозенпуда «Рихард Вагнер и русская культура» (Л.: Сов. композитор, 1990. С. 279–284) высоко оценивается спектакль Эйзенштейна («...новаторское решение сложнейшей задачи выделяют эйзенштейновскую “Валькирию” из всех вагнеровских постановок, осуществленных в советском театре»; «в известном смысле спектакль этот остался непревзойденным...»), но в основном автор ограничивается цитатами из статьи самого режиссера «Воплощение мифа».

2. Достаточно содержательна статья Розамунд Бартлетт «Из истории создания “Валькирии”» (Музыкальная академия. 1994. № 3. С. 129–130).

Есть две статьи общего характера:

1. Сокращенный перевод с немецкого языка статьи Б. Шафганса «“Валькирия” Эйзенштейна и германо-советские отношения» (Киноведческие записки. 1998. № 39. С. 198–211).

2. Раку М.Г. Эйзенштейн в «вагнеровском проекте» советской культуры // Германия. XX век. Модернизм. Авангард. Постмодернизм. Литература / Ред.-сост. В.Ф. Колязин. М.: РОСПЭН, 2008. С. 126–146.

Со дня последней работы прошло десятилетие. Неужели тема закрыта? Может быть, следует вернуться к изучению замысла Эйзенштейна?

Ниже приводятся отрывки из дневниковых записей режиссера за 1939–1941 гг. Они извлечены из его архива (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1161–1164). В основном это новые материалы, впервые предлагаемые читателю (правда, отдельные записи даны нами в авторской редакции, поскольку в предыдущих публикациях они были прочитаны некорректно).

При подготовке текста были сохранены некоторые особенности стиля Эйзенштейна. Например, написание имени скандинавского древа жизни у него варьируется в зависимости от того, какими источниками он пользовался (и отличается от принятого теперь). Микеланджело на протяжении многих лет он называл «Микель Аньело», и думается, такое написание имеет смысл сохранить. Так и с кажущимся неоправданным употреблением слова «мизансцен» в мужском роде. По-французски названия городов – женского рода: отсюда Тарасконь у Эйзенштейна (вместо привычного нам Тараскона). Порой Эйзенштейн неправильно пишет фамилии (в том числе известных людей): например, фамилию физика Петра Капицы он помнит как «Капитца» (в английской транслитерации – *Capitca*), однако это дает нам возможность понять временную дистанцию с их первой встречи – десять лет. Каждый раз подобное индивидуальное написание нами объясняется в комментариях.

Эйзенштейн писал свои тексты на русском языке, но с вкраплением в них фрагментов на немецком, английском, французском, иногда составляя из разных языков одну фразу. Это создает определенные трудности как для чтения, так и для воспроизведения подобных «языковых коктейлей» в печати.

Приведем две такие языковые комбинации. Вот, пожалуй, самая простая. Во французском языке есть выражение «*tour de force*» (невероятный трюк, настоящий подвиг). *Force* (сила, власть) имеет русскую кальку – «форс». Форс в русском варианте меняет свой смысл, приобретает негативный оттенок – важность, спесь,

хвастовство и т. д. Когда известную писательницу О. Форш постигла неудача – Эйзенштейн тут как тут со своей шуткой: из-под его пера появляется «Tour de Forche» («проделка Форш» или еще лучше – «фокус Форш»). Сам он называет подобные языковые трюки «чистым зубоскальством».

Но в его тексте встречаются и более сложные варианты языковой игры. Так, Эйзенштейн говорит Е.С. Телешевой, что спектакль, который он ставит в Большом театре, сделан «en passant», «comme passé temps» («попутно», «как в прошедшее время») и добавляет: «я этой оперы “passé-temps-овщик”». Что значит этот французско-русский кентавр? Если его озвучить, то получится «пас-тан-овщик» («пастановщик» в отличие от привычного «постановщика»). Что из этого следует? В варианте «пастановщик» наличествует двойственность. С одной стороны, скрыта отсылка к замечательной итальянской певице Джудитте Паста, для которой писали Винченцо Беллини («Норма») и Гаэтано Доницетти («Анна Болейн»). Одновременно итальянское слово «pasta» (букв. «тесто») обозначает разного рода макаронные изделия. «Пастановщик», таким образом, своего рода языковой «межеумок», обрисовывающий двойственность положения Эйзенштейна. Конечно, важно, что спектакль ставится в Большом театре (когда-то императорском). Но ведь спектакль получается «тестообразный» (ведущие певцы отказались в нем участвовать, особенно режиссера удручает отказ М.О. Рейзена – лучшего баса, который мог бы исполнить партию Вотана), и постановщик отчетливо это понимает.

Телешева была образованной женщиной и владела французским языком. Думається, ей был понятен самоироничный кульбит Сергея Михайловича.

«Пастановщик» – это в стилистике макаронизма. Другие языковые комбинации Эйзенштейна объясняются в комментариях. Здесь важно было сразу обратить внимание читателей на игровую составляющую его текстов. Обычно ей не придается того значения, которого она, на наш взгляд, заслуживает.

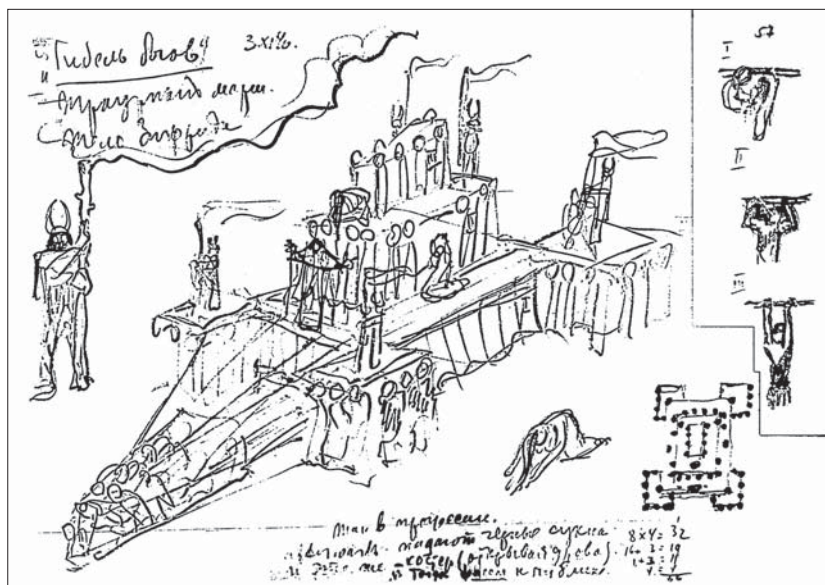
Эйзенштейн в своих дневниках упоминает большое количество персонажей, которых не всегда возможно идентифицировать. Поэтому комментарии страдают естественной неполнотой.

Также трудно иногда понять и контекст жизненных событий, на которые ссылается режиссер. То же можно сказать и о ссылках на прочитанные или купленные книги. По всей видимости, прояснить абсолютно все упоминания обстоятельств отдаленных от нас времен – задача неразрешимая, и с этим, увы, приходится смириться.

Выделенное Эйзенштейном в тексте одним или двумя подчеркиваниями передается согласно оригиналу, за исключением тройного подчеркивания, которое передается курсивом и двойным подчеркиванием.

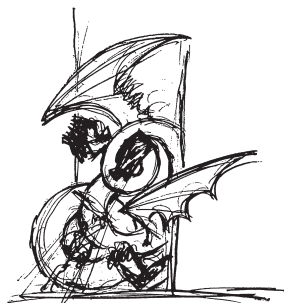
Хочется искренне поблагодарить тех, кто помог в подготовке этой публикации: Т.М. Горяеву, директора РГАЛИ, и сотрудниц архива за многолетнюю квалифицированную помощь в работе с документами фонда С.М. Эйзенштейна; коллег по ГИИ: В.Ф. Колязина за помощь в расшифровке и переводе немецкоязычных текстов Эйзенштейна, О.Н. Купцову за ценные замечания, способствовавшие уточнению ряда комментариев, и last but not least, Е.О. Долгопят, сотрудницу Музея кино, за дружескую поддержку в работе над рукописями Эйзенштейна.

Рисунки С.М. Эйзенштейна к тетралогии Р. Вагнера «Кольцо нибелунга»

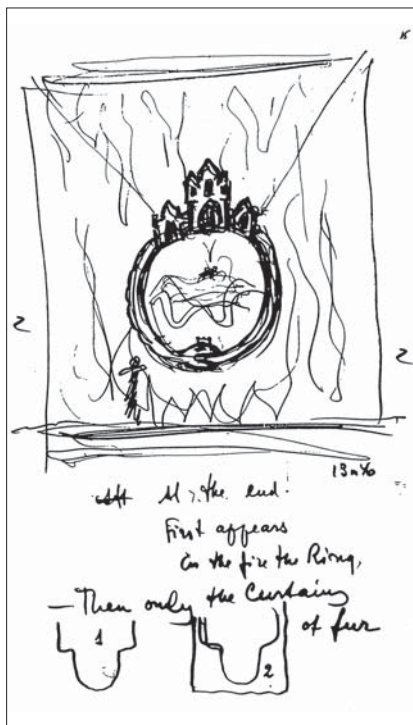


«Гибель богов». Третий акт. Похороны Зигфрида

«Валькирия». Второй акт. Вотан



«Зигфрид». Третий акт. Зигфрид побеждает Факнера



«Валькирия». Кольцо нибелунга

С.М. Эйзенштейн

Дневник: 1939–1940

21–22 декабря 1939 г.

Вчера¹ предложили ставить «Валькирию» в Большом театре.

The important thing is* – найти основной трюк – сделать Wagner'a подвижным и сценически действенным. Чтобы не были живые радиолы².

First idea** – ввести «балет», то есть пластическую массу³. (I wonder how they'll be shocked***).

Например, огонь в конце. Move it thus****.

That goes with Waghner's dreams for a synthesis*****.

Second idea – everything related – make see-able (I-st act)*****.

(Chamberlain⁴ пишет о такой тенденции Wagner'a.)

Third idea – make the setting human – out of people***** (пантеистически очеловеченная природа).

22 декабря 1939 г.

«Эпоха» Брунгильды (именно не «Зигфрида») – ведь моя эпоха:

искусства не отделены еще друг от друга.

Люди от людей (откуда брак брата и сестры).

Человек не выделен еще из природы.

Человек нигде не один – всё человечески живое кругом:

анимистическая ситуация и стадия существования человека.

Вот почему так нелепы сольности и диалоги musicaux***** Байрейтовских постановок⁵.

(I've got it*****!!!!)

И синтетические мечты Вагнера из природы сюжетов мифологической стадии.

Это – «картины нравов первобытной орды» (тут Raub***** девушки очень важен).

Боги – Wotan и Fricka – это первые индивидуалы.

Законоположники.

«Передовики».

«Валькирия», таким образом, – историческая пьеса, и основной конфликт – shift***** из эпохи в эпоху истории.

* важная вещь (англ.).

** первая идея (англ.).

*** Я хочу знать, как они будут шокированы (англ.).

**** Двигать его так (англ.).

***** Это совпадает с вагнеровскими мечтами о синтезе (англ.).

***** Вторая идея – все взаимосвязано – сделать зримым (I-й акт) (англ.).

***** Третья идея – сделать декорацию человеческой – вне людей (англ.).

***** музыкальные (фр.).

***** Я это постиг (англ.).

***** захват (нем.).

***** сдвиг (англ.).

Жилище Hunding'a –
Felsmalerei*, а не cottage** из больших стволов!!!⁶

24 декабря 1939 г.

Мейерхольд ставил Вагнера. «Тристана»⁷.

С трепетом листаю «О театре»⁸.

(Я дал себе обет: не смеять ступить на подмостки, пока ими владеет его гений)⁹.

Большое раздражение против всего того, что когда-то вызывало восторг.

Она вся – раскрытие тезы Тика¹⁰:

«Театры глубоки и высоки, вместо того чтобы быть широкими и неглубокими, наподобие барельефа» (стр. 67)¹¹.

А я с самого первого момента восприятия «Валькирии» вижу ее театр именно
«глубоким и высоким»

и чем глубже – тем лучше,

чем выше – тем вдохновеннее!

Я рву с традицией условного прежнего театра.

И неверно там (может быть, разве что для «Тристана») – сцена-рельеф.

Сцена – действующее лицо, as well as the actor***, – вот проблема для цикла «Нибелунгов».

Играющая сцена с играющим внутри человеком, размноженным ордою.

Сцена должна явить облик действительности в глазах анимиста¹² в концепции сознания еще на стадии комплексного мышления.

25 декабря 1939 г.

It's time to begin to think about the treatment****.

Видимо, наша трактовка вещи будет:

from the unhuman to the human*****,

тема... гуманизма (гуманности),

тема – человечности. Центр вещи:

Брунгильда раскрывается для человеческих чувств. (И эта! сцена была подкупюрована!¹³)

Для любви она раскрывается в «Зигфриде».

Для ненависти в «Гибели [богов]».

Здесь же – для комплекса человеческих чувств – увидев, как любят друг друга другие¹⁴,
и через сострадание,

через самопожертвование.

(What is fascistic in this play, I wonder*****?!)

* наскальная живопись (нем.).

** жилище (англ.).

*** так же как и актер (англ.).

**** Время начать думать о трактовке (англ.).

***** от дочеловеческого к человеческому (англ.).

***** Удивляюсь, что же фашистского в этой пьесе (англ.).

25 декабря 1939 г.

Wotan – это в известной мере...
Hunding в «мировом масштабе».

25 января 1940 г.

Bruno today
proposed^{*15}
1548–1600.
Whole conception of film in Will Durant**
pp. 165–166¹⁶.

24 февраля 1940 г.

У Алпатова¹⁷
«Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто»
стр. 152 ff.^{***}
О фресках Капеллы дель Арена
Соответствие двух ярусов фресок по вертикали¹⁸ через пластический образ сцен, вторящих сюжетно-эмоциональной сближенности тем.
Schöne als Übergang^{****} к двум ярусам соответствий по вертикали через то же в изображении и звуке.

9 марта 1940 г.

Вчера решено писать дневник.
Начнется, как «Война и мир», с... гриппа¹⁹.
Лежу в гриппу.
Может быть, не только от гриппа, а от усталости нервов. В таких случаях всегда услужливо появляется грипп.
Усталость началась от отмены 12-ти пар любовников, висящих в дереве первого акта «Валькирий».
Самосуд²⁰ уговорил отменить. Сочится раной.
Сговорились с Williams'ом²¹ вновь вернуть.
Уж очень здорово.
И очень четко идея дерева – древа жизнь – скандинавского Идгресиль²².
Интересно: когда мне пришло в голову дерево – так тут же после этого у антиквара на углу Страстной купил вовсе случайно о дереве в мифологии²³ точь-в-точь, как я ощущал его необходимость в виде Auswuchs der Esche^{****} из дома Хундинга в древо мира (мира). Подспудно, вероятно, три дерева, когда-то меня поражавших. Сон дяди Кира (?) по Иловайскому²⁴ о том, как из племянниковой (Кировой) груди вырастает дерево, тенью листвы покрывающее все царства.

* сегодня предложен (англ.).

** Вся концепция фильма у Уилла Дюранта (англ.).

*** и далее, и следующие страницы (англ.).

**** Прекрасное, как переход (нем.).

***** отростка ясеня (нем.).

Дерево во сне аббата Муре («La faute de l'abbé Mouré», Zola²⁵), пробивающее потолок церкви, через которую оно прорастает. Там же букет зверей и вторжение жизни в церковь. Наконец, Уолт Уитмен о себе как дереве, растущем в небо²⁶. И, может быть, даже Лютер Бёрбанк²⁷, просивший на могиле своей посадить могучую ель, дабы его останки вросли бы в нее. В 1930 г. около Frisco²⁸ были в лабораториях Бёрбанка, и из U.S.A. привез о нем книжку с фронтисписом – елью и такую подписью.

Вообще же дерево заязвили мудаки.

Остроумно лишь сказал, кажется, Петрович (второй макетчик с пенсне на металлической цепочке за ухо): «Ну да, в центре – парочка, а кругом по кругу... все двенадцать способов, которыми они будут любить друг друга...»

Аnyhow* – без пар – нет акцента конца, не говоря уже о том, что нет финального образа вагнеровской чувственности.

В цепи же: погоня своры при подъеме занавеса, своры, входящей с Хундингом, двух пантомим – эти 12 пар просто физически необходимы. И нечего делать свету с деревом!

Финал – совокupление ветвей и ослепительный свет в публику – должно быть очень, очень здорово.

Но пары необходимы, как Sprungbrett** к нему.

Самосуд боится – не будут ли смеяться на пары.

Вчера партактив и часть артистов смотрели макеты. Я должен был говорить. Не дал грипп. Пролежал дома. Очень рад. Не люблю говорить о мыслях и замыслах. Жаль только об одном: хотел связать Брунгильду с... восьмым марта: самоутверждение Брунгильды и принципиальный отпор Вотану. «Что ты, как не орудие воли моей!» – Ан нет!

Впрочем... не все следует делать, что можно здорово сделать (так говорит Шкловский²⁹), ненаписанная сцена никогда не будет освистана (так говорит Скриб³⁰), и не всякий иронический обертон пригоден для публичного употребления.

Глаза бродят по противоположной стенке.

Ее розовая поверхность – fraise écrasée (à la crème)*** так расположена к свету, что все отступления от ровной фактуры отчетливо проступают.

Под тысячерукой монгольской богиней отчетливо виден отпечаток чьей-то ладони.

Будь я романтик, я вздохнул бы: неужели это отпечаток руки X, Y, Z или Ж, Ч, Ш, Щ?

Забавно – это чистый порыв романтического образа, в который я юркнул под непосредственным впечатлением. Но и здесь, может быть, это не больше чем плохой плагиат со скверной последней страницы «Symphonie pathétique» Klaus'a Mann 'a³¹? Трудно жить на свете эрудитам!!!

Юркать же из образа в образ очень забавно. Это совсем не монополия господ артистов или режиссеров в показе (звучит как «кобыли³² в охоте»). Так же я писал

* Так или иначе (англ.).

** трамплин (нем.).

*** давленная земляника (со сливками) (фр.).

свое выступление по радио о «Валькириях» для Германии (12 февраля³³ ayant obtenu son petit succès*): я влез в шкуру экзальтированно-профессорствующего немца «und siehe da – die Sache ging von sich selbst**».

Но «Валькирии» меня беспокоят.

Вернее – я себя в них. Одаренно ли это?

Кажется, что плохо. Что плоско. Что бездарно.

Это не кокетри***.

Насколько это ниже и ничтожнее М[ейерхольда].

И вместе с тем, как в стеклянном гробу: кажется, ясно, что́ бы надо, даже ясно, как бы – только протянуть руку – а там стекло.

Прямо «Белоснежка» в стеклянном футляре³⁴ (а в футляре ли она? Может, не в футляре и я???)

Разбить бы этот колпак на неделю – во дров бы наломал!

—
«Никандр – Кувшинное рыло³⁵ – вот имя то!» – надо бы петь про Ханаева³⁶, а не «Зигмунд – вот имя то».

—
Говорят, очень хорош режиссерски «12-й год» у Охлопкова³⁷.

36 генералов на сцене!

—
«Член Правительства» кто-то назвал «Депутат с Балчуга»³⁸.

Сама же картина, по-моему, все-таки... «один на двоих» (член).

<...>

Тут пришел агент получить 132 р. за вырезки из газет на 1940 год. Вырезки, вырезки... «Доказательства»! Тоже откуда?! 1922 год. Питер. Мы с Сережей Юткевичем³⁹ приняты у Н.Н. Еврэйнова⁴⁰ (так он себя произносил). Носили на апробацию «мэтра» – «Подвязку Коломбины»⁴¹. Великая была честь быть принятым. Провербиально скуп. По рассказам. Заслышав звонок, доливают самовар и рассыпаются в извинениях: «Самовар, знаете, только что долили». Бутербродов всегда на один меньше, чем людей вокруг стола. Стена гостиной вся в эротике. Впервые вижу подобный эксгибиционизм. Широким жестом вдоль полки книг: «Все – о садизме»⁴². Принял нас чрезвычайно. На какой улице жил – не помню. Помню, что улица – мостовая – проросла зеленью, как было в Питере тех лет. Наперекор ожиданиям угостили... какао с тартинками. О чем говорили, помню смутно. Не то о Моцарте. Не то о Глюке. Жена выпустила «Подполье гения» о Достоевском⁴³. Хвалил «Коломбину». (Думали ее для Фореггера⁴⁴. Стало жаль. Завалил у него. Кое-что из придуманного – взял к самому себе в «Мудреца» – арлекина на проволоке – в Голутвина⁴⁵.) Отметил острое сценическое видение (мизансцен «в уме», что сохранилось и до старости...). Из эротики запомнил монументальный приап

* имел свой маленький успех (фр.).

** и обосновался там – и дело двинулось само собой (нем.).

*** от фр. coquette (кокетство).

Денисова⁴⁶ в голубых жилках. Графического бачу*, танцующего в кругу... Альтмана⁴⁷. Порку дам в участке Судейкина⁴⁸. И... три (или пять?) толстых альбома в сером холсте – вырезки об Евреинове...⁴⁹ J'en [нрзб.] ai été ébloui**.

Avoir autant*** было «диким» стимулом «молодому самолюбию».

Это очень для меня характерно. Вообще всем, чем я стал, стал я от зависти: avoir autant, être autant****. Хочу тоже...

Кой до чего дохотелся... В области вырезок...

Боже мой, боже мой, как я себе надоел со всей моей «эрудицией», сомнительным талантом, «обаянием», инфантильностью...

Как я сам себе надоел... У-у-у-ф!

Пристает скульптор Слоним⁵⁰ лепить мою голову. Увиливаю. 1° – суеверие. Неприятности «Б[ежина] луга»⁵¹ совпали с незаконченной лепкой. 2° – недостаточно он формалист. Если лепиться, то лепиться у почти карикатуриста. Звонил вчера опять. Обнадежил его... посмертной маской. Не хочет. Отсылает к Меркурову⁵². Этому же говну не поддался бы и после смерти. Бывают же антипатии к человеку!

10 марта [1940 г.]

Хотел сегодня выйти. Однако 37°. Пропущу Семенову⁵³ и Чабукиани⁵⁴ в «Дон Кихоте». Жаль. Но нельзя рисковать: сейчас навалится горячка с «Валькириями». В городе большой ажиотаж по поводу их выступления.

Ефим Львович – кассир. Он же заведующий издательством ГАБТ. Должны были условиться сегодня о брошюре по «Валькириям»⁵⁵. Тоже отложится.

Читаю детские книги. Вернее, те, что читаешь в детстве. Перечитываю: Маршак «О глупом мышонке»⁵⁶ и Крафт-Эбинг «Психопатия сексуалис»⁵⁷ (да еще на английском языке). Очень давно ее читал.

Конечно, все эти виды – rien que régress[ion]****.

Фетишизм – типичное pars pro toto et rien de plus*****.

Гомосексуализм – неуместная бисексуальность etc.

Интереснее всего мазохизм.

<...>

Трудно придумать более отчетливую картину Mutterleibsversenkung*****! То есть то же, что в мгновении экстаза, мгновении coitus¹***** нормального etc. Здесь в inappropriate forms*****.

* мальчика (тюрк.).

** Я был обольщен (фр.).

*** Получить столько же (фр.).

**** иметь столько же, стать тем же (фр.).

***** не что иное, как регресс (фр.).

***** часть вместо целого и ничего больше (лат. и фр.).

***** погружения в материнское лоно (нем.).

***** соития (лат.).

***** в неуместных формах (англ.).

Связанность – развязанность как «реконструкция» ситуации выхода из утробы к вольным действиям.

Характерно, что у немцев называется *Entbindung**.

Психоаналитики правильно толкуют (где-то мельком как будто читал) на базе этого успех и привлекательность Houdini⁵⁸ и его escapes** из мешков, цепей, связанности веревками etc.

(Моя «Houdiniana» включает три книжки – немного, но зато одну с автографом самого кому-то⁵⁹).

Поэтому в «Тайны цирка Баррэ»⁶⁰ можно дать и Худини, also as one of the «historical plays»***, чем является цирк в целом. С ссылкой на «Case 64». Das grosse Spiel von der Entbindung****.

(NB. «Тайны цирка Баррэ» – обложка какого-то из старых номеров Пинкертон⁶¹ о приключениях в обстановке цирка. Так хочу озаглавить анализ всех №№ цирка, примечательных тем, что в них наличествует только пралогическая компонента в отличие от наличия обеих в произведениях других видов искусств. Отсюда неизменяемость №№-ов цирка от «Ромула до наших дней», ибо это область *arreal****** неизменяема, в то время как вторая – исторична – изменяема и за тот же период, например на театре, продельывает неслыханные эволюции. На досуге переписать вкратце «список». Где-то он лежит еще года с 1931-го, когда хотел об этом делать доклад. Пора бы выписывать все это уже в работы. Хотя кое-что и нарастает в смысле материала и конкретных примеров.

Надо было бы привести в порядок и другую тему – о бисексуальности как явлении регресса.

Решать ее на случае г-на Оноре де Бальзака⁶².

Идеальное в b.s. – Серафита.

И свинское в практике – Карлос Херрера. <...>

B.s. – неотъемлемое для самоощущения сверх-человеческого. У Бальзака как вывод и для изображения такового. Светлого – Серафита. Мрачного – Вотрен.

NB. Мефистофель как прообраз Вотрена. Не только «Le paysan Perversi»...⁶³ и далее до пары Lord Henry и Dorian Grey⁶⁴.

О том же у Ницше (cf.***** d'après***** Seillière o b.s. у Ницше⁶⁵). Der Fall Nietzsche–Wagner⁶⁶ на базе эротики. Говорил мне Hans Sachs 1930⁶⁷ в Берлине.

О самоощущении «большого, чем сам» при дополнении себя вторым sex'ом мне говорил бедный болгарин – трансвестит – пациент Хиршфельда⁶⁸ в Берлине (1930 г.). Он «дополняет» себя женским костюмом. В остальном инженер. Влечений к штату кафе «Эльдорадо» (в частности, к «Nansi», с которым его усиленно старались «све-

* развязывание (нем.).

** освобождений (англ.).

*** так же как одну из исторических забав (англ.).

**** Большая игра в освобождение (нем.).

***** привлекательности (англ.).

***** от *confer!* (лат.) – смотрите! сравните!

***** сравни по (фр.).

сти» деятели Института) не испытывает. («...le goût du travesti, forme dernière de l'androgynie, qui survit à la conception sacrée des initiations antiques...» Peladan^{*69}, p. 82.)

Мизансцен, который я делаю в «Валькирии» – помимо «раскрытия действия» – изложения заложенного в музыкальной «ремарке», вернее, «музыкальном сценарии», – это еще монтажный ход (лист) для выделения разными планами разных кусков музыки – «подача» музыкальных кусков *avant tout*^{**}. Думаю, что это удастся и в таком виде дойдет и доходит.

Жар – маленький. Но достаточный для явлений регресса. Обострение обоняния. Входит шофер Саша Балабанов взять билеты на «Кихота» для Мадам⁷⁰. Острый запах смазных сапог. Мне нравится. Teer Geruch^{***}. И в нормальной же температуре люблю запах конюшен.

Дразню Ливанова⁷¹, обиженного, что не зашел в антракте за кулисы: не прикажешь ли принести с собою в конюшню еще и кусок сахара или морковку?

Явно острил до «Пушкина»⁷². Нет там таких сцен, чтобы эмоция *au flieete bis zur Farbe*^{****}. Не говоря уже: до слиянности звуков с цветом! («Слиянность» есть *degree*^{*****} обозначения от понятия «слияния»). Расписные картинки, не больше.

Так уговорил на «Пушкина» Дубровского (ЗамНачГлавка Произ. худ. фильмов)⁷³, что будет даже трудно отбрыкаться (*some case*^{*****} о моей концепции «Бориса» в отношении Чернявского – Зав. Сценарн. отделом)⁷⁴. Задрасню его тем, что в нем говорит пиетет к собственному автору: зовут же Марк Яковлевича... Дубровским!

Ливанов в «Горе от ума» – переворот в театре: нож в спину сорокалетнему МХАТ'у⁷⁵. *In exstasis*^{*****} и *in extensor*^{*****} описано это в статье «Рождение актера». Статья не идет. Умолила Мадам – для нее это конец связи с МХАТ'ом⁷⁶. Но и так не пошло бы. *Furious*^{*****} об его успехе – Ангелина⁷⁷. Лина → Саша⁷⁸. Не полагать это событием *as result*^{*****}. Мите⁷⁹ это просто указано. *O tempora, o mores.*

«Рождение актера» прилагаю к сегодняшней дате⁸⁰.

* «вкус к трагедии, последней форме андрогинного, пережившего сакральные представления, которые зародились еще в античные времена...» Пеладан (фр.).

** прежде всего (фр.).

*** Запах дегтя (нем.).

**** текла к цветку (нем.).

***** ступень (англ.).

***** некое положение (англ.).

***** Восторженно (лат.).

***** подробно (лат.).

***** Взбешенная (англ.).

***** как итогом (англ.).

Эти дни читаю «Дневники» Антуана⁸¹. Nearly nothing to quote*. Но приятно купаться в их атмосфере. И сознавать, что всем было нелегко. Последний толчок к писанию собственных дневников – вероятно, его дневник.

Очаровательно, что в пьесе «Мясники» Антуан вешал на сцене настоящие мясные туши⁸².

Звонили из «Комсомолки». Дать им об изучении иностранных языков для пропагандистской полосы.

И вот я уже Feuer und Flamme** на тему совсем стороннюю!

Надо начать с Вавилонского Столпотворения.

Сказать, что не зубреж слов важен, а образ и дух языка. How I'am doing it***. прикинусь немцем, чтоб говорить, воплощусь в американца etc.

Небольшой запас слов в первое посещение Англии⁸³. «Комбинаторство». Сказать о Basic English как рационализации того, что хаотично всегда делаем. Но 813 слов Basic не final goal****, а лишь transitory stage*****.

Преподавание. Связывать язык – не как язык as such***** – а язык с культурой страны этого языка. Его историей. Образным рядом, помогающим впитать и помнить. Помынуть «Villa Marianna» доброго старого Erich'a von Schrenk'a⁸⁴, немецким языком обучившего нас в Реалке в Риге... Ренессансу. Он разворачивал свои уроки языка на богатейшем обилии истории искусств: на сравнительных анализах «Давида» Вероккио⁸⁵ и «Давида» Микель Анжелло⁸⁶. Я страшно упирался тогда, но вижу, как он был прав!

Подавать так: «Я иногда задумывался над тем, почему мне как-то близки великие образы Ренессанса. Я всегда приписывал это тому, что лет девятнадцати я любил девушку, которая, в свою очередь, любила Флоренцию. (Черная Мария Павловна Пушкина⁸⁷ – чернотой достойная поэта-однофамильца. Темпераментом as well*****. Прима-балерина Музыкальной драмы⁸⁸.) Но, вспоминая подробнее, вижу, что дело было раньше и тянется с... уроков немецкого языка». И отсюда выводом – об образе.

Лучше образ – близкий языку. «Нибелунги»⁸⁹ для немцев. «Три мушкетера»⁹⁰ – французу. Краткие фабульные пересказы Шекспира – англичанину.

Привести – почему я бросил японский язык⁹¹ – не боязь за память, а за сложность перестройки mental attitude*****. Вместо «здравствуйте» или «доброе утро» –

* Почти ничего не процитируешь (англ.).

** огонь и пламя (нем.).

*** Как я делаю это (англ.).

**** конечную цель (англ.).

***** промежуточная стадия (англ.).

***** как таковой (англ.).

***** также (англ.).

***** умственного отношения (англ.).

говорят же они: «ваша милость очень ранни» или «разрешите стать нам с вами так, чтобы тень моя падала на уважаемого вас». Многовато спросу с изучающего! И охота лезть в столь подхалимскую образность.

Боюсь, дневник может стать серьезнее обыкновенного *passe-temps**. Психологические муки are apt to incorporate themselves here in**...

Я ищу тему и не нахожу. Also ganz und gar aufrichtig gesagt***: я просто «художник» без своей темы...

Без пресловутой своей темы... Ну и?

Темы заказные, случайные, предписанные, всегда сперва неожиданные – затем «вскрывались» мною в мною желаемое.

«Вырастали»!

Случайная «Мексика» выросла, конечно, в лучшую мою философскую вещь... и померла⁹².

«Броненосец»... анекдот его происхождения всем известен⁹³.

«Невский» – величайшая непредвиденность⁹⁴.

А «Валькирия»? Ganг und gar**** не предусмотренная никак, никем, ниоткуда: schöner Einfall Williams'a***** меня пригласить.

Вот уж действительно faire-to-que?!*****

Карьерные темы – ausgeschlossen***** – не влекут.

А своих нет?

Вообще надо бы в себе разобраться. Expose oneself***** во всех деталях, как анатомический атлас или географическую карту, и обследовать себя по всем статьям, меридианам и параллелям.

И способность de s'enflammer à***** что угодно.

And to solve most of the things auxquelles je m'enflamme...

Now where's the secret?*****

(Длинная, длинная, длинная пауза, и ни-ка-ко-го ответа!..)

11 марта [1940 г.]

Все еще грипп. Потому продолжается дневник.

С утра звонил Небольсин⁹⁵. Этой ночью слышал лучшую ласкающую для уха музыку – «Лесную симфонию». Он живет рядом с мастерскими ГАБТ, а для них се-

* времяпрепровождения (фр.).

** имеют свойство втираться внутрь (англ.).

*** Так совсем откровенно сказать (нем.).

**** Целиком и полностью (нем.).

***** красивая идея Вильямса (нем.).

***** делать-то что?! (смесь фр. и рус.; шутливое).

***** исключено (нем.).

***** Представить самого себя (англ.).

***** загораться на (фр.).

***** И разрешить большинство вещей, от которых я загораюсь... Итак, в чем секрет? (англ. и фр.)

годня всю ночь сваливали... лес. Но лес этот – доски и проч. – материал для станков «Валькирий». 17-го обещают дать станки первого акта.

Умер Булгаков⁹⁶, и Williams носится по его посмертным делам.

—
Делаю переводные выписки о древе Иггдразил (из «Эдды») в связи с брошюрой к «Валькириям».

12 марта [1940 г.]

Сегодня встал и пойду вечером на «12-ый год». I need an impulse!*

—
Пока судили да рядили, в Комитете постановили: трехцветку в этом году делает Эжк⁹⁷. Я на 41-й год.

Норны⁹⁸ мне благоволят: вещи сестры подслушали тайные желания мои.

Положение выгодно: не торопиться и можно играть обиженного.

Может быть, даже выцыганить время на «Бетту»⁹⁹. Лето же anyhow**. Но... for what purpose***? Что я сделаю за лето? Буду ли наконец писать?

Чем были эти дни? Пустым местом. Может быть, натуральная «диастола». Неужели же бывают дни, когда я энергичен и за мною не поспевают по коридорам и лестницам? Сегодня я способен лишь на перемещения со стула на кровать, с кровати на диван, с дивана в кресло.

В такие дни и полосы не жалко и помирать. Совсем не жалко! А бывают же дни, когда так хочется жить, так надо жить, так есть ради чего жить. Только не сегодня...

—
12 [марта 1940 г.]. Ночь

Ну вот и сходил на «Фельдмаршала Кутузова»¹⁰⁰. Мадам пошла с Митей смотреть молодых евреев в «Тевье Молочнике»¹⁰¹ по заданию Комитета. Осталось одно свободное место. Хотел сыграть в Гарун аль-Рашида, взяв с собою с подъезда самого алчущего зрелищ безбилетника. Но потом взял... Волкова¹⁰², благо живет в Криво-Арбатском напротив, полупьянова с блинов.

Пьеса all the parafernalialia de la haute tradition du boulevard moins... les conilles. Images de Epinal moins... la pine****.

Поставлено очень культурно. Но скорее genre***** Куза¹⁰³, чем Охлопков. До чего вахтанговцы нивелируют «под себя». И до чего это чистоплюйское под себя – чистописание. Плох Горюнов¹⁰⁴ (а почему бы ему быть хорошим?). Плох Глазнэк (а почему бы ему не быть плохим? Никогда ему не прощу засранного им Вотрена)¹⁰⁵. Лучше всего конец 1-го акта – вторая половина Бородина со смертью Багратиона (Свердлин¹⁰⁶ –

* Мне необходимо побуждение! (англ.)

** что бы там ни было (англ.)

*** ради какого результата (англ.)

**** все атрибуты высокой традиции бульваров менее... яиц. Лубки менее... члена (англ. и фр.)

***** стиль, манера (фр.)

не совсем плох, однако перехвален), хотя и нет ритма. Но к середине третьего акта кажется, что Бородино видели накануне вечером или две недели тому назад.

«Жемчужная» драматургия тому виной: «нанизывающая» драматургия.

Волков рассказал, как чудно выразился рыжий из ГАБТ'а (Мордвинов¹⁰⁷), тремолируя над трупом Булгакова: «Вы еще недавно приходили в театр, дорогой Михаил Афанасьевич, и говорили, что обманули медицину... Нет, дорогой Михаил Афанасьевич, вы были слишком честны в жизни: вы медицину не обманули...» Great!*

Schönes blödes Gegenstück** к причастию Талейрана¹⁰⁸!

Кстати, когда вопрос моего Тамерлана был en vogue***: сперва в проектах съемки, а потом тем, что не снимался, многие и многие, путая его с Талейраном, участливо спрашивали, знаком ли я с последней работой о нем Тарле¹⁰⁹!

Если ноги Хундинга жидки, можно одеть ему меховые онучья с ремнями (такие одевает Вотану Rackham¹¹⁰ в иллюстрациях 1910 года). Валькириям (оттуда же) неплохо ременные обмотки сплошные, как обмотки окопные.

Вообще же «12 год» – страшновато: принципиально ничем не отлично от «Суворова» Попова¹¹¹. Чуть чище. Чуть культурнее. Кое-где реминисценции о великом старце (испуг Александра с канделябром – конечно! – над умирающим Кутузовым под завыванье погребального хора). Но все так благопристойно, культурно, на прованском масле и даже местами хорошо... Крик в вате. И даже не крик. А какое-то расшаркивание пред неизвестно чем. И зря обхамили Мюрата¹¹².

18 марта [1940 г.]

Ну вот, здоров. Хожу в театр. И дневники застопорились. Сегодня пишу только потому, что должен делать совсем другое: сделать о «Валькириях» для «Правды»¹¹³ и для брошюры. А лень!!!

Получил в руки совсем меня разлагающую книгу китайца: Lin Yutang «The Impotence of living». NY. 1938¹¹⁴. На досуге выпишу очаровательные отсюда maximes about hero to live pleasantly****.

Вчера звонил Славин¹¹⁵ с предложением Комитета ставить «Дон Quixot'a». Сегодня тетя Паша¹¹⁶ приволокла два громадных тома его от Тиссэ¹¹⁷. Конечно, это Daumier, Gresco и Goya. Немного Dorè¹¹⁸ as well****. Но... Черкасов – Ильинский или Черкасов – Мах¹¹⁹. Но... Полистаем еще.

А между тем, купив вчера, сегодня перечитываю «Ruq Blas'a»¹²⁰. Зачем? Вовсе без всякой нужды. Еще раз подтверждается положение о Hugo, найденное (кажется) в 1935 году после оспы в Кисловодске¹²¹ на «93-ем годе»¹²². Hugo как пример «противо-

* Здорово! (англ.)

** Отличная глупая антитеза (нем.).

*** в моде (фр.).

**** изречения о персонаже, славно живущем (англ.).

***** тоже (англ.).

положностей вне единства», то есть контрастов, а не противоположностей. Полная аналогия с Мережковским (ср.* «Леонардо да Винчи»¹²³). Видимо, огонь пафоса Frederic'a¹²⁴ умел их возводить в единство. В литературном виде это, конечно, blanc et noir**. Спасибо хоть на том, что оно не объединено посредством gus*** или roivre et sel****!

Ставить, конечно, приятно бы, хотя здесь неуместный понакрут. Впрочем, на что ж даны человеку ножницы. Хорошо, что в одной из ранних редакций (в pendant***** к «Le Roi s'amuse»¹²⁵) Рюи Блаз назывался: «La Reine s'ennuie»*****.

Смешно можно было бы сделать II акт («La Reine d'Espagne»*****), особенно сейчас, «в свете» экономии на постановки, предписанной театрам приказом Комитета по Делах Искусств («поделом искусства»¹²⁶, comme on l'appelle*****): живыми сделать только королеву, Рюи Блаза и разве Кассильду, а остальных рисованными на кулисах с прорезами для голов¹²⁷. Образ герцогини Д'Альбукерке этим путем был бы воплощен очаровательно (это же дуэнья, что чопорность этикета останавливает всякое живое движение и желание королевы). Чопорность, неподвижность и этикет Мадридского Двора был бы выражен этим до конца.

Другие акты, может быть, более туго ложились бы в единую с этим стилистическую манеру, но... ведь нам же и не ставить этот спектакль. Еще смерть люблю и хотел бы поставить последний акт «Лукреции Борджия»¹²⁸ с гробами etc.



Когда гранды и дуэнья не нужны, их (сверху опускают) закрывают соответствующие малиновые плюшевые draperies***** в складку.

* сравни (англ.).

** белое и черное (фр.).

*** гашиша (фр.).

**** соли с перцем (фр.).

***** добавление (фр.).

***** «Королева скучает» (фр.).

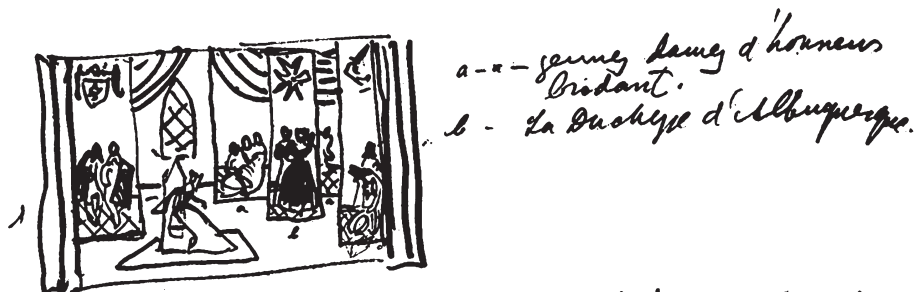
***** «Королева Испании» (фр.).

***** как его называют (фр.).

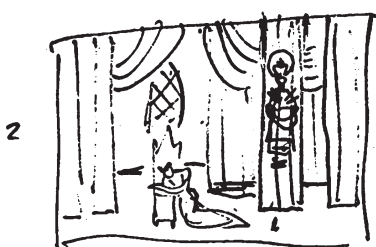
***** драпировки (фр.).

Частично осуществление желания, высказанного Вильямсу, когда разглядывали El Gresco, о том, что хотелось бы найти пьесу, где бы можно было ставить на сцене группами многих сеньоров с портретов Греко – без всякого отношения или участия в действии! Здесь это абстрактное хотение нашло бы себе тематическое обоснование (образное).

Особенно эффектно, если после первых сцен (кончающихся молитвой королевы, перед которой все «уходят», то есть закрываются посредством их petite rideau individuel*), для прихода Рюи Блаза (с письмом) поднявшиеся занавески раскрывают их живыми группами разрисованных и несколько вообще новых.



a - " - sermes d'homme
bridant.
b - La Duchesse d'Albuquerque.



b coulisse à Madone, paraissant
d'en haut



входная группа.

a - a - купюры с портретом
англичанки и ее мам.

b - Duchesse d'Alb..

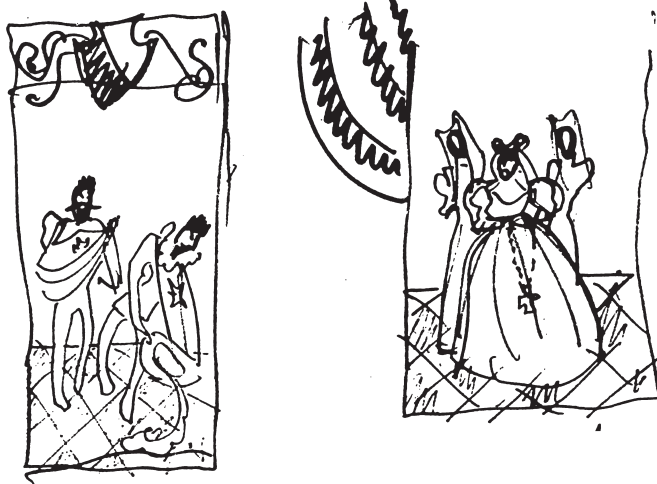
г - из группы профанител, фиска,
тимо де л'анис месмо, которе
она обдула по д'исесть м'ан
м'ан
с - "don César"

Вообще же этот treatment** еще глубже, чем могло бы показаться... Не забудем о картонности и двухмерности персонажей Гюго!.. And if you want – everybody inhumane except the Queen and Ruy Blas***.

* маленьких персональных занавесов (фр.).

** замысел (англ.).

*** И, если вам угодно, – все бесчеловечно, кроме Королевы и Рюи Блаза (англ.).



Would be fine for an... opera, where actors do not like to move, but just stand and sing. (Treatment could be considered and as a grand-grand child to what Gordon Craig¹²⁹ wanted to do for MXAT in «Hamlet»¹³⁰ with the courtisans – but... much funnier – for not seriously meant and not mystically stylised.

A delicious evening – 1938 (?) in the «Metropole»¹³¹, when he told me whole story as do how these bastardy of MXAT first cut the whole in two then in more and more – finally reducing the whole golden mass of courticy to lonely individual equally (or near equally) dressed! Thus ruining whole of Craig's conception and idea.)

To say the naked trash – parentage too far off to have an influence on what 's proposed here!*

20 марта 1940 г.

Придумал в порядке заставки и концовки к «Валькирии» – Золотое кольцо 6-ти метров на фоне мехового занавеса. Кольцо с любимой змеей, закусывающей хвост, и Валгаллой наверху (хотя домики на кольцах, кажется, в основном характерны для древне-иудейских колец (cf. Finger Ring Lore by William Jones. London. 1877¹³²) but – never mind**).

* Было бы замечательно для... оперы, где актеры не любят двигаться, но просто стоят и поют. (Замысел можно было бы доработать и подобно большому-пребольшому ребенку, до того, что Гордон Крэг хотел сделать для МХАТа в «Гамлете» с придворными – но... много забавнее, чтобы не серьезно значило и не было мистически стилизовано.

Прелестный вечер – 1938 (?) в «Метрополе», когда он поведал мне всю историю, как было дело: как эти бастарды МХАТа порезали целое надвое, потом больше и больше – под конец сведя целое дворцовой массы к отдельным персонажам одинаково (или почти одинаково) одетым! Так разрушалась целостность концепции Крэга и идеи.)

Сказанное – откровенный вздор: родство слишком дальнее, чтобы иметь влияние на предложенное здесь! (англ.)

** но – пустяки (англ.).

Самосуд хочет к кольцу пристроить... дев, тянущихся к нему. Не иду на это. Соглашаюсь: девочек на девочек, то есть при условии восстановления людей в деревьях I-го акта! Не идет на это. Не иду и я: получится ампир.

Аnyhow* отправляю Williams'a утверждать без девок Рейна. Предвижу спор. Однако все обходится. Застает Самосуа в чудеснейшем настроении около лифта с девушкой, хотя и не Рейна, но балетной.

Все это рассказывается к тому, о чем его просила эта означенная девушка: она просила подарить ей несколько... дирижерских палочек, бо в Москве полное отсутствие... вязальных спиц!

26 марта 1940 г.

O mon Dieu il ne reste qu'un mois** до премьеры!

В порядке чистого зубоскальства:

«написать так плохо книгу о Радищеве¹³³ – c'est vraiment un tour de Forche***!»

(Книги О. Форш о Радищеве даже и не читал. Достоинств ее не знаю. Просто так в порядке безотносительного зубоскальства!)

Сегодня с утра весь день как проклятый пишу о Вагнере и постановке «Валькирий» для книжечки к выпуску спектакля. Безумно много лишнего, и, вероятно, полное отсутствие нужного. Выпотрошил себя дико. А потому сейчас в душе как яма или дыра. Ноет. И тоска безумная. Всегда так бывает, как поизрасходуешь себя. Но от этого не легче. И хочется реветь от тоски и боли. Боли и тоски...

Не могу себе простить, что уступил парней и девушек первого акта...

27 марта 1940 г.

Вотана у меня нет.

Иннокентий (!) Фокич (!!) Ридикульцев¹³⁴ (!!!) да еще... бывший диакон! Вот-он Во-тан!

1 апреля [1940 г.]

Сегодня поверил в III-й акт.

В обе картины:

Es wird'was****!

* Так или иначе (англ.).

** О, мой Бог, всего месяц (фр.).

*** это поистине подвиг Форш (фр.). Эйзенштейн пародирует французское tour de force – тяжелое дело, подвиг.

**** Это становится кое-чем (нем.).

У Габовича¹³⁵ машина М 1 – бежевая – merde à la crème*...

Ничто не ново под луной. Задник «Валькирий» родился (мною) из вертикальных полос, дабы скрыть подвесы летающих коней. А оказывается, такие фоны были знакомы... египтянам. Вчера купил «Art throught the Ages» by Helen Gardner**.

Степан Райзман¹³⁶.

2 апреля 1940 г.

Сегодня впервые городили «качели»... Качающиеся скалы 2-го акта. Сцена похожа на упаковочную роялей Бехштейна! Такой пока беспорядок. К концу – с переделкой левой стойки – все вырисовывается, по-моему, выйдет! Торчащие вверх



носы скал напоминают мне Variété из (по-моему) «Dr Mabuse»¹³⁷, где выступает Эгд-Ниссен¹³⁸ в забавном экспрессионистическом (and how!**) номере: почти не маскированной Zweideutigkeit***!

Сдал статью для книжки о «Валькирии», до-оскопил вконец, и, по-моему, получилось неважно. Но не могу, не могу! и делать и писать. Вспоминается 1923 год... Так же мучил меня Брик¹³⁹ с первой в жизни статьей моей – «Монтаж аттракционов» для «ЛЕФ»а № 3¹⁴⁰. Вообще, многим «Валькирия» похожа на «Мудреца» – тросы, каскады, полеты, трюки! Дай бог и результат бы оказался не хуже! Апуhow**** ведь и это first step***** на новом поприще – опере. Обычно first steps мне удаются. Let 's see!*****

Старик Зимин¹⁴¹ советует ставить мне в опере – «Младу». В свое время он один ее ставил¹⁴². Хотел пригласить Бакста¹⁴³, но тот заломил такую цену, что взять его не удалось. Пишет ли Зимин мемуары?¹⁴⁴ Надо надоумить старика.

3 апреля 1940 г.

Сегодня с оркестром городили II(2) II(1). Ужасно! Паника. Бардак. Беспорядок. Все летит Null über Kopf^{f*****} к чертям. Верю, что будет хорошо. Но пока этого не вижу.

* дерьмо со сливками (фр.).

** «Искусство сквозь века» Хелен Гарднер (англ.).

*** и как! (англ.).

**** двусмысленности (нем.).

***** Так или иначе (англ.).

***** первый шаг (англ.).

***** Посмотрим! (англ.).

***** кубарем (нем.).

Мордвинов очень любезно здоровался в буфете: неужели он считает, что так плохо?

5 апреля 1940 г.

Городили I-й акт со светом под оркестр. Не выходит ни ...

Хочу верить, что все будет хорошо.

Да, данных нет! А все же верю.

Написал воспоминания о Маяковском «В.В.»¹⁴⁵ для «Правды».

По-моему, удачно, принимая во внимание наши отношения с покойным. Я один не гнул спину в «Лефе» перед ним. И отношения были запальчиватые. Монтаж – великое дело. Факты скомпонованы хорошо.

Написал «44» для «Комсомолки» по поводу приговора депутатам-коммунистам во Франции¹⁴⁶.

Текст предлагаю. Удачно задуманы стоны. Как всегда, недодумано и наспех.

Завтра надо писать о «Валькирии» для «Правды».

Завтра же надо обработать «Еще раз о строении вещей» для «Искусства кино»¹⁴⁷. Хорошую втисну еще в него цитату «механического от обратного»... «Цену жизни» Немировича по «Из прошлого»¹⁴⁸. Ха-ха!

<...>

7 апреля [1940 г.]

Сегодня монтировка I-го акта.

Бились долго и бесплодно. Затем я здорово нашел боковую подсветку разветвленных сучьев: прожекторами из-за наших золотых порталов. Осветители очень упираются против этих мест источников света: норовят сверху или из-за своих (первых) постоянных порталов. Но отсюда неизбежно $\frac{3}{4}$ лобового. Моя точка дает отчетливый профиль. Дерево заиграло как бы светящимся изнутри («как горит ясеня старый ствол» – так и гори!). Неоновый эффект + золотистая теплота. Здорово. Williams прыгает до потолка. Бегающий свет (Вотан) в кроне тоже удался. При мерном движении падуг дерева – две оранжевые «пушки» из-за наших золотых порталов крест-накрест по 3 и 4 падуге. (Оставляя три первых – «шар» – нетронутыми.) Здорово. А вовсе здорово на «Вельзе! Вельзе!»: тут яростно мотаются в бока все падуги дерева – кажется, что оно хочет разорваться, и оранжевые «пушки» бегают лучами – здесь выбегая и в захват самой развилины дерева внизу.

11³⁰

Бегло перечитал переводы «Пастера», «Беглеца» и «It happened one night»¹⁴⁹. Чудные вещи. (И как плох в «Пастере» – Поль Муни¹⁵⁰) (И как ничтожно после сценария – поставлен «Пастер»!)

<...>

8 апреля [1940 г.]

Выходит! Явно выходит конец II-го акта. Взлет Вотана и вмешательство в поединок просто здорово. «Ей-богу, здорово», – как говорит парторг оперы: «миф!».

«J'ai eu le petit frisson»* в момент первого взлета Вотана в громадном плаще.
Зимин очень одобряет.

Qui vivra verra**. Завтра, вероятно, опять все будет не в лад!

А 6 часов меня пытали Курьянов¹⁵¹ и Полонский¹⁵² об не хочу ли я делать «Фергану» quand même***. Видно, действует рука Павленки¹⁵³... Наотрез отказался. Взял в чтение «Фрунзе» Фадеева и Никулина¹⁵⁴. Жду не много.

И устраивают темы: «Первая Конная» и «Царицын». Опять же – не цвет, а я хочу только цвета. 11-го должен дать ответ о своих планах. Надеюсь, что до этого поговорю с Андреем Январевичем¹⁵⁵. Не хочу темой бить пушками по воробьям. Удачнейшее, что я делал, – были задания правительства: 1905, Октябрь, Невский.

Я не из тех режиссеров, которые носят сценарий («свою тему») за пазухой.

В этом деле – я солдат Революции и хочу делать тематически нужнейшее.

Не колониальная ли это на сегодня тема?

И – это в цвете!?

Звонил тов. Слетов¹⁵⁶ (редакция «Молодой гвардии»), который будет переводить en russe comprehensible**** мое «Воплощение мифа» для брошюры ГАБТа. J'en suis fort curieux****. Редактор – Вдовиченко¹⁵⁷ из Комитета.

Темп движения станков слишком медленный. Надо с моторной переходить в ручную. Ребята – молодцы. Не боятся качелей. Ефимов – бывший циркач – берет-ся делать каскад Хундинга на лонже¹⁵⁸. Завтра пробуем коня. Родион Макаров¹⁵⁹ предлагает мочальную гриву. Видели ее сегодня в мастерских – на солнышке на площадке. Похоже на швабру, позорящую прекрасно найденных художником Ефимовым¹⁶⁰ коней.

У старика¹⁶¹, говорил Чаушанский¹⁶², лучшее в Москве собрание images d'Epinal****. Надо посмотреть.

Шпек кантует гравюры для дачи. И трех Utamaro¹⁶³ – купальщиц, купленных за... 65 рублей. C'est à crever de rire*****, как дешево. Куплены в магазине № 14, где и «Caricature 1832» за 300 рублей.

Несмотря на то что сейчас только начало апреля – по письменному столу ползает божья коровка – говорят, совершенно замечательная положительная примета. Que le bon Dieu le [нрзб.] bien – j'en ai fort besoin!*****

* «Я почувствовал такую мелкую дрожь» (фр.).

** Поживем – увидим (фр.).

*** все-таки (фр.).

**** на понятный русский (фр.).

***** Хотел бы я это видеть (фр.).

***** эпинальские картинки (разновидность лубка, фр.).

***** Помрешь со смеху (фр.).

***** Как кстати добрый Бог ее [послал] – я очень в ней нуждаюсь! (фр.).

9 апреля 1940 г.

<...>

Нет! Кажется, все же выходит 2-й акт. Мучились с поединком Хундинга с Зигмундом очень долго и много. Забыли, что бедный Вотан все время висит. У него отекли ноги и, кажется, еще что-то. Но получается уже все в музыку. Еще темновато на сцене, но пока нет проекции облаков в центре в глубине. Приятно, что пластически (еще не светово) получается exactly*, как в первом замысле-наброске к этой сцене.

Кончаем картину пролетом коня с Vg+Sgl [Брунгильдой+Зиглиндой].

Небольсин уже не ворчит. Так очевидно правильно именно такое решение. Уф!

<...>

Купил монографии о Raffet и Charlet¹⁶⁴ в одном переплетенном томе.

Конечно, написанное о Маяковском для Радио никак не подошло. Для «Правды», верно, тоже не подойдет. С писанием – просто драма: совсем не могу писать не на своем niveau**. И не умею, и не увлекает. А надо бы.

Сейчас листал прошлые страницы. Зачитался о бляхах для валькирий¹⁶⁵. Как-то в машине объяснял Алексею, что «бляха» – оскорбительная форма от слова «блядь».

11 апреля 1940 г.

К вечеру устаешь так, что кажется, будто мозги выскоблены перочинным ножом. Сердце – давно.

У мороженщиков на Рижском взморье – о, далекое детство – был инструмент делать шарики: 10 коп. на одном – 20 коп. на другом конце. Они – эти круглые режущие полые полушарики на концах – смачно врезались в застывшую массу мороженого. Мозги кажутся выскобленными таким инструментом.

Сердце – тоже.

III акт пригнали к станкам – идет.

Был у Штраухов¹⁶⁶ (вчера).

Правил фотографии с пробойю грима Макса на Маркса¹⁶⁷. Сделали из него среднее между Уитменом и Мечниковым¹⁶⁸. Не всякая борода да грива – Маркса. Выискивал ритм движения и определяющую динамику бороды и волос Карла Маркса. Движения бровей. Прочертил их ему на фотографиях. Стали похожими.

Ида [Ю.С. Глизер] рассказывала, как стояла в карауле у тела Пашковского (Председатель Рабиса)¹⁶⁹. Все напутала – не у ног стала, а у головы. Душил смех. «Потом посмотрела в лицо покойника – немного успокоилась».

Разговор среди миманса: «Товарищ Соломоновский – вы собака?» – «Нет, баран». (Речь идет о своре Хундинга и свите Фрикки.)

* точно (англ.).

** уровне (фр.).

Воспоминания о Маяковском, конечно, в «Правду» не взяли¹⁷⁰. Сознаюсь, это, конечно, скорее воспоминания обо... мне!

После трех-четырёх часов репетиции как выжатая губка на весь день. Ночь сплю отвратительно.

На днях забыл фамилию драматурга Тренева¹⁷¹.

12 апреля 1940 г.

Выходной день. С утра кому не нужно звонили. Когда нужно, не звонили. Как всегда. Весь день ничего не делал. Таскался с дивана на кровать. С кровати в кресло и обратно. Приходили гиковцы: просили взять режиссерский курс в свои руки. Обучают их, конечно, – неверно. Неинтересно. Немудрено, что недисциплинированные. Допек иронией Граника¹⁷² за то, что говорит о моем «бюджете» времени и «разукрупнении» курса. Удивил Швейцер¹⁷³: еврей с асимметричным «до не могу» лицом – поклонник Домье. Попадают еще чудачки! Удружил ему – показал. Слышал даже об Эль Греко. Ушам не верю!

К вечеру прочел «Private Lives» Noel Coward. Очень хорошо. Хотя «Design for Living» еще лучше¹⁷⁴.

Потом поехал к старику Ефимову: у него лучшее в Москве собрание Images d'Erpinal – действительно прекрасное. Надо выменять 2–3 дублета (chemin de fer, arbre d'amour, les marionettes, les âges*) на дублеты Posada¹⁷⁵ у меня.

Быт их – indescribable** – неопишум. Для этого нужен Гоголь или Щедрин. Даже не берусь to start with***!

Impossible to continue to live this way. Nobody ever will know how I'm suffering****.

Альтману¹⁷⁶ ничего о «Валькирии» не выправил.

Срам. С прессой – просто завал. Был бы спектакль!!!

13 апреля 1940 г.

Сегодня романтика театра – передо мною еще в одном новом аспекте. Завтра (14-го) торжественное заседание памяти Маяковского. А потому – сегодня генеральная уборка зала. Все ложи открыты. В «Царской» – горой составлены стулья. Старики чистят барьеры щетками. Стулья партера сдвинуты вбок и сбиты. На полу натыкаешься на кольца, которые их прикрепляют. Старики чинят замки к ложам. Натирают ручки. В очках, в старом перешитом вицмундире, капельдинер громадной иглой штопает штоф и плюш на креслах и в амфитеатре. Беззвучно торжественный,

* железную дорогу, древо любви, марионеток, возрасты (фр.).

** Эйзенштейн, видимо, скрестил два французских слова: indescriptible – неопишумый и incroyable – невероятный, неимоверный.

*** начинать (англ.).

**** Невозможно продолжать жить таким образом. Никто никогда не узнает, как я страдаю (англ.).

с головою посла в отставке, Сергеев – хранитель верхней ложи дирекции – облачен в черный пыльник. В ложе дирекции золоченая мебель блестит из угла. Люстра горит всеми огнями.

Пробуем свет III (2). Столбы «огня» из тряпок и тюля выйдут здорово. Вулкан кратером маловат. Свет голубой и оранжевый пока конфетноватый. Надо поработать серебром задника в «мировой» фермате игры объятия Вотана, высветлив только их лица узким лучом. Вообще же будет что надо. Испугался немного – не похоже ли оформление чуть-чуть на Веснина из Камерного¹⁷⁷? Нет ли чуть-чуть эклектики в том, что делаем? Но, может быть, это – passages*, пока не готово.

Мерили костюмы Ханаева, Шпиллер¹⁷⁸, Златогоровой¹⁷⁹, Антоновой¹⁸⁰. Страшно сказать, никто из них не скандалил. «Так в жизни не бывает». Может быть, костюмы плохи? Как говорил Бебель: «Старик Бебель, не делаешь ли ты глупостей, если тебя хвалят твои враги?»¹⁸¹

Ну, врагами их не назовешь. Но странно, что нет скандалу. Ханаев даже разделся. Очень хорош мех серого козленка на нем. Лучше Ефимовского длинноволового волка. И прекрасен цвет парика из буйволового волоса. Но завит он так, что похож на Louis XIV¹⁸² и даже хуже – на Мадам де Ментенон¹⁸³! Распустить и свести в 4–5 прядей, тяжелых. Не забыть попробовать бородку.

Возня с кольцом – административно не улажено его производство. Надо нажимать на дирекцию.

Вечером заседание ВОКСа¹⁸⁴, где я ведаю театр-кино-секцией. Встретился с Прокофьевым¹⁸⁵. Он выпускает «Солдата с фронта»¹⁸⁶. 17-го. Согласен на цветовой фильм, если не на материале народов СССР. Не понимает и не умеет делать такую музыку.

Вечера ВОКСа называют «образцовыми мероприятиями», ибо ни одного из них без... Образцова¹⁸⁷ (кукольника) не обходится!

14 апреля 1940 г.

Вечером заседание Маяковского в ГАБТе. «Через это» – мы выходные. Сплю до 2-х часов. Весь день маюсь – валяюсь. Ничего не могу делать. Шпек кантует картинки. 16-го вызываюсь к Вышинскому. К вечеру дохожу до бреда от тоски. Наговорился по телефону. Чуть легче. Записываю об экстазе и романтизме. Перед сном перечитываю мою любимейшую пьесу «Daphnis et Chloé»¹⁸⁸, moderne: «L'âge de Juliette»** Деваля¹⁸⁹. Нахожу two new wonderful touches: she propose him to bath in the same water, as she (Act II) – that will give them a certain as it feeling***. Хорошо сделано, что first idea of having each other**** материализуется через эту общность воды: very fine touch*****: это ведь этап on the way of having each other in nature***** – «рыбная» стадия, у рыб сохранившаяся до сих пор.

* наброски (фр.).

** «Дафнис и Хлоя», новейшая: «Возраст Жюльеты» (фр.).

*** две новые чудесные детали: она предлагает ему принять ванну в той же воде, что и она (акт II) – это их возбуждает (англ.).

**** первое намерение обладать друг другом (англ.).

***** очень тонкая деталь (англ.).

***** на пути обладания друг другом в природе (англ.).

And secondly that after having each other they come out of the bedroom having interchanged their bathrobes. Also extremely profound: cf. Pubertätsmagie, wo dem eigenen Geschlecht das Zweite zur Vollständigkeit magisch beigelegt wird («Das Zweigeschlechterwesen»¹⁹⁰ cf.). Also as materialized idea of intercome as interchange. «Entering each other» (here under form of cloth). Great*.

16 апреля 1940 г.

С утра бред: обстановочная II-го акта с оркестром. Voyez** ниже.

Вечером Зельдович¹⁹¹ предложил как тему... «Чуму» à travers les siècles***, как «Фергана» была à travers les siècles темой воды. Great idea****. Мне очень нравится. Мадам, конечно, нет. Начинать надо бы со средних веков. «Пир во время чумы»¹⁹². Может быть, Ренессанс. Anyhow: what I saw at once*****:



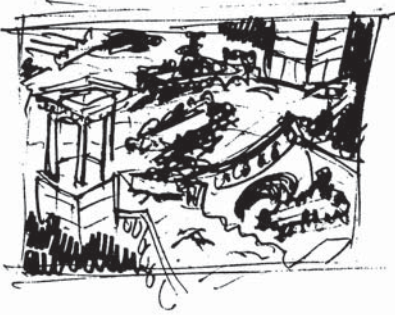
* И во-вторых, что после обладания друг другом они выходят из спальни, обменявшись своими купальными халатами. Также исключительно глубоко: сравни (магию пубертатности, где собственному для целостности полумагически прибавляется второй «Das Zweigeschlechterwesen»). Так же как материализованная мысль соития как обмена. «Обладание друг другом» (здесь через церемонию обмена одеждой). Здорово (англ. и нем.).

** Смотри (фр.).

*** через века (фр.).

**** Удачная мысль (англ.).

***** Так или иначе: что я увидел сразу (англ.).



Всё бы (I-ю часть) строить на подобном envahissement* черным цветом: монахами, толпой, больными, могильщиками.

Лирические зеленые сады. Золотистые пейзажи. Яркие террасы. И всюду вливается с черным – смерть. Монахи. Врачи. Они были с клювами – в клювах была дезинфекция! As far as I remember**.

Le festin des rouges***. Красные и оранжевые. В беспорядке из дома, полного мертвых, вытаснены столы, скамейки, табуретки, яства, питье.

Потом прошли гробовщики, и постепенно умирающих уносят, и все черно, черно, черно.

17 апреля 1940 г.

Сегодня впервые (на черном бархатном фоне) пустили лошадь с девушкой в costume валькирий. Так здорово, что сам не удержался и сказал Петровскому¹⁹³: «Наебец!»

Помреж наш¹⁹⁴ сказал: «Вот теперь я верю, что спектакль есть. А я 21 год в театре!» Qui vivra – verra****. А выглядит здорово!

<...>

- 1) «Кольцо» Нибелунга
- 2) Роль Воронина¹⁹⁵
- 3) Tout va*****

Катастрофа с освоением и техчастью и артистами

надо бы – под рояль
и ночные для техники

Соображения к докладу о ходе работ по «Валькирии» на Парткоме Большого театра
21–24 часа 17 апреля 1940 г.

Сейчас звонила С.К.¹⁹⁶ Каких только предлогов не находят кобьеты¹⁹⁷, чтобы звонить мужику: она просила указать ей длину моего... ну чего бы вы думали? – моего... рояля! Меряю: метр 85 сантиметров. Уверяет, что подобный ей нужен в макет для новой пьесы Светлова¹⁹⁸...

Faut finir le lecture*****¹⁹⁹. Si тетья Паша еcrivait un journal? Celà sera fausse joliment drôle?!***** Еду на совещание в ГАБТ.

* заполнения (фр.).

** Насколько помнится (англ.).

*** Пиршество красных (фр.).

**** Поживем – увидим (фр.).

***** Всё налаживается (фр.).

***** Надо заканчивать чтение (фр.).

***** Если бы тетья Паша писала дневник? Это будет смешно?! (фр.).

18 IV 40

Решено: 25 показываем²⁰⁰. Ouf!*

Сегодня весь день отдыхаю. Дочитываю Journal d'une Femme de Chambre. Très amusant**.

Первый раз увидел слово плюш написанным по-французски: peluche. J'en suis fort impressionné***. Встречается в романе два раза.

На вопрос: «Как любят друг друга киты?» – старый моряк ответил: «В мелкой бухте – стоя!» (рассказал Петровский).

Дмитриев²⁰¹ звонил Вильямсу, что Храпченко²⁰² отказался обсуждать «Три сестры», считая их выше своего уровня. Какие-то другие – просто плакали.

В Пролеткульте в 1920–23 году²⁰³, чтобы выразить le comble du succès****, выражалась: «Извозчики плакали...» Ça dure!*****

Интересно, все ли так читают, как я: en rentrant complètement dans les personnages et dans l'entourage*****. Даже страшно. Поэтому просто зверею, когда мне мешают. Апухов***** «распускаюсь» в книгу целиком. Не то как сахар или варенье. Не то как китайские цветочки: деревянные кружочки, что в воде распускаются в сложные цветы. Играл такими в детстве. Связаны в памяти с Майоренгофом²⁰⁴. 1904–1905. Дядей Митей²⁰⁵, уезжающим на Русско-японскую войну, и высокой дамой – соседкой по даче. На ней я видел первое в жизни японское кимоно. Запомнилось потому, что в длинные болтающиеся рукава она прятала маленького щенка. Еще как будто с того же периода помню любительский спектакль каких-то родных и знакомых: кого – не соображу. Играли «Денщик подвел»²⁰⁶ в саду, на подмостках, при очень ярком свете вечером. Помню только лицо денщика с нарисованными усами. И засахаренную грушу, которой упивался. Да еще сутолоку и как будто «фейерверк» в конце. Однако груша заслоняет все.

Совершенно так же, как пирог с черникой заслонил вдову Достоевского (Анну Григорьевну)²⁰⁷ в 1914 году в Старой Руссе. Она заходила к маме²⁰⁸ и м-м Янушевской. Я готовился долго и упорно к встрече с ней. К серьезным вопросам о творчестве ее мужа. И т. д. И т. д. Пришло подобие бабушки моей Ираиды Матвеевны²⁰⁹, которую помню смутновато. И то больше в виде горы тестообразного тела, разминаемого массажисткой (малиту²¹⁰ в Риге звали – Fräulen Radetcki), в то время как я рассматриваю киот с иконами. Особенно интриговал вовсе голый старик святой с бородой ниже колен. Ираида Матвеевна удовлетворительных объяснений дать не могла.

* Уф! (фр.).

** «Дневник горничной». Весьма занятно (фр.).

*** Впечатляет (фр.).

**** высшую степень успеха (фр.).

***** И это продолжается (фр.).

***** полностью входя в персонажей и в среду (фр.).

***** Как бы то ни было (англ.).

Еще голубая плюшевая мебель. Потом она, как будто переобитая в розовое с зеленым бархатом (!), перешла маме и после развода моих «предков»²¹¹ ею была оставлена в моей комнате в Риге. Там и пропала.

Итак, м-м Достоевская. Ждал, ждал, а как увидал – променял на пирог. Убежал вместе с Надей и Ниной. Ниной Янушевской: худенькой, смуглой (olivâtre*), с копной завивающихся волос, стриженных и стоящих папахой вверх. Я называл ее «Мцыри»²¹²: она почему-то всегда была или казалась одетой в черное. Даже в тех случаях, когда на ней бывали белые платья. Надя была толста, вульгарна, с кривым носом и нелепыми бантами сверху косы. Пользовался у нее несомненным успехом. А нравилась Нина. Ходили все вместе на дачу к Бутовским (не родственникам)²¹³ через улицу от другой стороны парка: ходили хором под рояль петь «Мой костер в тумане светит».

В Старой же Руссе застигло нас объявление войны. Помню дикий переполох и старого военного, которого возили завернутым в плед на chaise-roulante**. В темных очках. Подняв очки на красноватый лоб, рыдал, читая манифест²¹⁴. А потом повальное бегство из Руссы. А мы тихо пароходом через озеро Ильмень. Great: закаты, вернее после них на Ильмене. Такие, как описывают Мраморное море. Полосы розовые, голубоватые, серые. Как поверхность мрамора. Берегов местами почти не видно. И как бы из воды – верх белой маленькой колокольни. Так же чудно из Атлантического океана на заре утром вдруг торчали буро-красные (от солнца) верха небоскребов за много часов до того, как подъехали к Нью-Йорку (1930)²¹⁵. Ночью проплывали сквозь Новгород. Весь в луне, весь из белых церквей. И совсем, совсем иной сквозз проскоки из каюты, нежели в 1938 году зимою перед съемками «Невского»²¹⁶.

В Руссе впервые видел на сцене «Свадьбу Кречинского»²¹⁷. Не помню, кто играл. Плохо играли. По-летнему. Вроде «Ниобеи». Как-никак с Чижевской²¹⁸ где-то в саду через подворотню на Невском в те же примерно годы. Через такие же подворотни попадали в свое время на панораму «Голгофа» (Яна Стыки?)²¹⁹ – там я видел живого А.С. Суворина²²⁰ (мне его показали и объяснили, что пишет в газетах) – и «Театр Валентины Лин»²²¹ – самый грязный миниатюр, хотя [я] и очень увлекался миниатюрными.

Кроме мимолетного Суворина видел живьем Худекова («Петроградская газета»)²²² и Проппера («Биржевка»)²²³. Проппера в день... 25 октября 1917 года! Соглашался брать мои карикатуры для последней страницы «Огонька». Предлагал аванс. Ходил в белом халате с завязками сзади. Жевал сигару. Был лыс. И рыжий. Карикатуры на Керенского и на бытовые темы. Очень слабые по рисунку *entre nous soit dit****. Немного раньше мои рисунки были отвергнуты тоже знаменитостью – самим... Аверченко!.. для «Сатирикона»²²⁴. Сказал, что так может нарисовать всякий (рисунок был на тему Людовика XVI²²⁵ и Николая II – достаточно ублюдочным). Чего я лез – понимаю смутно. Одно помню отчетливо – *j'avais l'ambition***** на свой счет купить...

* с оливковым оттенком (фр.).

** инвалидной коляске (фр.).

*** между нами говоря (фр.).

**** у меня было намерение (фр.).

«Старинные театры» Лукомского²²⁶. За сорок рублей. Но заработал, кажется, всего-навсего... 25 рублей. Двумя рисунками для «Петроградской газеты»: за один – 10 рублей. За другой – 15. Опишу как-нибудь l'anti-chambre* редакции на Владимирской. Журналист с красивой гривой Листа. Как потом выяснилось: специалист по самому грязному шантажу. Неоднократно битый в морду etc. Худеков – austère**, как кардинал в цивильном платье. И внезапно прыснувший на мой рисунок. И т. д. И т. д.

20 апреля 1940 г.

Сегодня и вчера, конечно, кошмарные дни. Монтировочные 3-го акта. Полеты кладут. Деревья кладут. Свет делают из ничего. Прожектора не готовы. Дерущиеся жеребцы не лезут в мох и не выскакивают из моха. О согласовании с музыкой и думать нечего. Самосуд и Леонтьев²²⁷ наконец поняли, что 25-го сдавать Комитету нельзя – будет грязь и халтура. Паника, что не позволяют летать живым. Плащ Вотана сдали в виде купального грязного халата таким, каким он бывает после пяти лет употребления на жопе. Парик поповский. Etc., etc., etc.

Сдача отодвигается до срока, связанного со сдачей техники, – видимо, до первого мая. Слава богу – меньше шансов вылезать с халтурой.

Вчера вечер просидел у «Митички» Бурского. Рисовал варианты любви китов. Потом рисовал левой рукой. And why*** бы not****? Рисунок – это обводка die Vision***** линией. Дело не в руке, а в Vision. Und sie he da*****: рисунки левой рукой чуть-чуть только более неповоротливы, чем правой.

Выразительность и движение не в руке, а в голове avant tout*****.

Правил о мизансценах для книжечки. Вернул вынуженное редактором – Вдовиченкой. Вообще же статью они мне шибко изосрали – и резкой и литературной «правкой». Так правят... бритвы.

Сегодня в панике Эдуард²²⁸ спрашивал Славина, верно ли, что я подписался за 100.000 (!!!) на еще одну оперу «Нибелунги» (!). Увы, дают лишь 18.000, а минус налог = 15.000.

Но... очень бы охотно стал сейчас ставить «Кольцо» – оперу за оперой. Хотя как выйдет «Валькирия». Да не дадут не в кино.

Кино что-то очень не тянет. Разве что распалюсь темой на цвет. Но пока нет и не видно.

Завтра Актив Комитета по Делама Кино: авось чего-нибудь увидим... (старый оптимист, va*****!)

* приемную (фр.).

** строгий (фр.).

*** И почему (англ.).

**** нет (англ.).

***** видения (нем.).

***** А оно, эй, здесь (нем.).

***** прежде всего (фр.).

***** иди (фр.).

Виде у-зна-лу уз-ме-ну А мо!

Um der Ehe geschworenen Eid!

... der Trümpfer Trost traf ich im Kampf

и на-де-жа и уж

dem Sie-ger sank der Feind

1 2 3 4 5

В шумном марше:

и на-де-жа и уж

и. сп. кон. в. 30 сек.

В медленном марше:

и на-де-жа и уж

Перо бы мне Зола, чтоб описывать день за днем физиологию «Чрева театра»²²⁹ – разверстой сцены ГАБТа, зрительного зала. Удивителен зрительный зал, полный животного тепла от только что ушедшей публики.

Оно сохранилось после вечера Маяковского даже до утра. Каким-то маревом внутри кольца лож, на этот раз на ночь не закрытых серыми пыльниками. Un four rouge et or*.

А сцена! В моменты сборки 3-го акта! Она похожа на рисунки кубистов: тросы кажутся секущими линиями. Лошади разбросаны по вертикали. Кратер, похожий на контур арены, особенно когда пробуют в нем оранжевый цвет. «Мачты смерти» падающих и встающих деревьев. Кстати, к концу репетиции они уже почти как нужно падали и подымались. Полет валькирий облегчил технически – вместо десяти прилетов – шесть. И сгруппировал – иначе не управлялись. Надо будет поставить пролет Зигруны не прилетом, а через игру – планировку низа. Завтра надо будет сделать. Завтра надо окончательно «положить все на ролях». Драку лошадей. Меня отговаривали. Не уступлю, пока не посмотрю готовую.

Дал матери денег на 5.000 кирпичей для фундамента дачи.
Будем делать и водопровод...

Раздражителен до бешенства. Сном не отдыхаю. Краснота в горле. Полощусь риваролем. Только бы не захворать!!!

Вулкан, кстати, мал и похож на пепельницу или шайку, когда из него идет пар, – конечно, частичная Abreagierung²³⁰ прельстившего воображение извержения вулкана в конце «La tête de Mort» par Gilbert de Pixérécourt'a²³¹ qui finit par une éruption du Vésuve (around 1833)**.

<...>

Меня пока еще никак не удовлетворяет финал. Хорошо будет внезапное (надо снизу вверх) возгорание всего задника по качающимся нашим шнурам. Потом при-тушить его слегка и пустить, змеясь, ползти пять столбов пламени.

Не будет ли о нашем спектакле написано, как в «Caricature» за 1832 год.

<...>

Вчера изъяснял Митичке тезисы когда-то давно задуманной статьи «Джон и Шопенгауэр»²³² dont la thèse principale is as follows***:

«В сценарии только та ситуация будет иметь воздействие на зрителя, которой вы можете обучить вашу собаку».

Звучит нагло и парадоксально. Сказанное по-человечески говорит о другом: основные «верняки» воздействия – это те, что действуют на безусловные рефлексy.

* Красная с золотом печь (фр.).

** «Голова мертвеца» Гильбера де Пиксерекура, которая кончается извержением Везувия (около 1833) (фр. и англ.).

*** главное положение которой следующее (фр. и англ.).

Условный рефлекс может выработаться только путем эксплуатации – безусловно-го: то есть далее уже ваше дело, для чего вы проэксплуатируете безусловный рефлекс. А без безусловного, безусловно, воздействия условных не образуется. Говоря же рефлексологически, задача каждого спектакля воспитать новую цепь условных рефлексов: привить образу греха – эмоцию страха, положительной идее – комплекс восторженных чувств, низменным – ненависть etc.

Безусловных же рефлексов не так уж много.

Свойственны они любой животной особи.

А значит, и собаке.

Подробнее. Самые сильные вещи – самые явно-собачьи.

Погоня. Собака инстинктивно бежит за бегущим.

Напряжения. Собаке разрешается хватать кусок сахара лишь на определенной цифре отсчета.

Родительское чувство. Собака и щенки. Попробуйте отнять!

Свои – чужие. Всякий сторожевой пес. Etc., etc.

На досуге сделать полную выписку того, чему можно обучить собаку, и снабдить примерами. Р.ех.* погоня и «Две сиротки» Гриффита²³³. Или «апорт» и кольцевое построение на предмете – «Маскарад» Лермонтова²³⁴. А поиски и нахождение спрятанного предмета – инстинктивно ближайšie псу и... вся детективная литература у ?? compris**... композицию вещей Достоевского?!

Рытье собаки и постепенность раскрытия тайн типа «Удельфских» М-сс Радклиф²³⁵.

А тема «преданности», всегда вызывающей слезу!..

От этой безотрадно-наглай схемы мы сами потом перешли к проблеме пра-логики как фундусу²³⁶ приемов воздействия, что несколько отраднее, подробнее и шире по охвату.

Надо будет построить в виде первой части en gaminerie et persiflage***, а затем перейти к серьезному. En ne pas oublier****, что комплексное мышление тоже отражение в сознании социальной формации, но формации доклассовой (и вообще всяческой!) дифференциации первобытного общества.

Et voici assez d'écrivasseries*****. (Mot*****: «fille ne sera jamais la femme d'un écrivassier»*****, как говорил Monsieur Prud'homme²³⁷.)

By the way***** – у старика Фукса (Эдуарда «Истории нравов»²³⁸ – Fuchsbaу, Berlin-Zehlendorf) – почему-то не выпросил дубликата этой чудной литографии Daumier с Henry Monnier***** в этой роли.

* Например (Par exemple, фр.).

** Включая (фр.).

*** ребячась и шутя (фр.).

**** Не забывая (фр.).

***** И здесь довольно марасть бумагу (фр.).

***** Слово. Здесь – меткое выражение (фр.).

***** Девица никогда не станет женой писаки (фр.).

***** Кстати (англ.).

***** Домье с Анри Моннье (фр.).

О Фуксе надо будет написать. Как и о встрече с Иветтой Guilbert²³⁹. Был у Фукса в 1929 и 1932 годах.

О Моннье и исполнении им – на сцене, на званых обедах и о постепенной «прюдомизации» самого Моннье в жизни можно прочесть весьма подлое описание у Альфонса Доде («Trente ans de Paris») ²⁴⁰.

Ненавижу Доде. Не терплю Тартарена²⁴¹.

Презираю Тарасконь.

Вчера Мах Розенфельд²⁴², примериваясь к тому, как держать труп воина девушке во втором полете, разбил ногою означенного трупа... очки Квалиашвили²⁴³. Сегодня сердечно благодарил Макса: чудесная примета – разбили стекло на самой сцене.

<...>

25 апреля 1940 г.

<...>

А вчера смотрели «Три сестры» в МХАТе. Словно листаешь старый альбом издательства «Солнце России», посвященный МХАТу²⁴⁴.

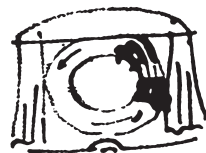
Местами пьеса звучит чистой пародией. Со своим беспрестанным «милый ты мой», «милая ты моя», назойливыми «лейтмотивами» («Маша моя, жена моя», «и я доволен»). В целом, конечно, невозможно. Musée Grévin²⁴⁵

Но прекрасна ткань недосказываемого. Еще лучше инако сказываемого. И глубиной тем второго содержания.

Но как бездарно поставлено! Где есть – грубо. А где нет – просто нет. Как «промазана» драматичнейшая сцена, когда доктор разбивает в пьяном виде часики, принадлежавшие покойной матери трех сестер, матери, которую он любил. А «трам-там-там» как немзыкально, грубо. А в призыве из-за окна – какой мартовский кот, зазывающий, извините, средней стоимости курву. «Самое отрадное в спектакле – это его... музыкальность, то есть та музыка, которая вставлена: чудный вальс, играемый Тузенбахом, чудный марш уходящих войск в конце и сверхчудная “молитва Девы” – all this is so refreshing*»²⁴⁶. Пластически же только одно место: три сестры у березы – финальной виньеткой спектакля. Наташа же в исполнении их восходящей звезды²⁴⁷ – просто «недоделанная» Юлия Ивановна. Словно провел вечер в Кратове...

Когда-то хотел ставить «3 сестры 3» – фарсом. 3 сестры это: Земская управа, Гимназия, Бригада. «Трам-там-там» – это аккомпанемент поркою солдат. Наташа должна была иметь надувной костюм – «монгольфьером», заполнявший всю сцену (весь дом). Езда на тройке с Протопоповым мыслилась аінсі** в плоскости портала сцены.

Чудный бред! Сейчас бы ограничился введением... полета коней – тройки Протопопова с Наташей. Гоголевской «птицей-тройкой».



* все это так освежает (англ.).

** так (фр.).

Митя правильно говорит, что идейно – спектакль враждебный: вся офицерня – милые люди, и Андрей – милый, и никчемный байбак Чебутыкин – милый.

Совершенно верно. Ajoutez à cela*, что ведь вся эта милая компания через десяток-другой лет станет «семьей Турбиных»²⁴⁸. А Соленый – отчетливый начальник контрразведки.

И это – дело рук театра.

У Чехова гораздо больше приговора и pilori**, чем этот букет «милых», выведенных на сцене.

Нравится мне Тарасова²⁴⁹. Безотносительно к спектаклю.

Перед сном читаю Горин-Горяинова «Кулисы»²⁵⁰ о Варлаамове²⁵¹ и Мамонте Дальском²⁵².

26 апреля 1940 г.

Сегодня после театра (о театре ниже) ездил на Ваганьковское кладбище... Там помещается... склад изданий издательства «Искусство». Получать «Художественные записки 1877–1892» К.С. Станиславского²⁵³ и «Сатиру Запада»²⁵⁴ – сборник для эстрады. С кладбищем связаны романтические воспоминания²⁵⁵.

К.С. почитаю вечером, а в «Сатире Запада» совсем случайно попал на страницу из «Уленшпигеля». На сцену чешущейся процессии. О ней мне рассказывал скульптор Слоним, который должен меня лепить: он когда-то для театра лепил чешущихся святых (статуи): den übertrumpfen ich***: я бы дал чесаться... собору. Одной колокольней другую. А абсиде – контрфорсом по-собачьи задней ногой. Был бы хороший – причем цензурный – pendant к... «Ainsi faus éléphants et ainsi cathédrale»****.

И это наводит на мысль использовать этот отрывок с довершением crescendo до чешущихся башен собора как этюд для ГИКа, где обещал занятия в мае.

А вдруг как до августа и Германии-то не станет? Больно шибко что-то дерутся в Норвегии!²⁵⁶

Писать трудно. Поднялась рябь перед глазами. Читать – тоже. Займусь организацией... архива 1-го этапа «Валькирии».

27 апреля 1940 г.

Было очень смешно на репетиции. Бутенина²⁵⁷ легла на свою скалу. Но ее не предупредили, что «блюдо» поедет на тросах, полетит вверх. Это было полной неожиданностью для нее: как-никак 7 метров с половиной от пола. Сделать ничего нельзя. Двинуться некуда. Только вопила, и то про себя, ибо за оркестром все равно никто не слышал! Примчалась почти исступленная и смертельно бледная. Все подышали со смеху. Диакон (Ридикульцев) так растерялся, увидев ее внезапно поднявшейся, – видимо, принял за «Вознесение» – что забыл все мизансцены. Это как с концом второго акта на первой оркестровой: вдруг оркестр наврал, запнулся и остановился – оказывается, загляделись... на поединок в воздухе!

* Прибавлю к этому (фр.).

** осуждения (букв.: позорный столб) (фр.).

*** я перещеголял бы (нем.).

**** «Так грешат слоны и так собор» (фр.).

Дорабатывать надо в плане непрерывной сменяемости впечатлений (Вагнер считает, всю жизнь).

При неподвижности людей – светоработа фона. Проекция. Перегруппировка. Жест. III акт мизансценно «взвихрить». Между вихрями перебегов еще много «воздушных ям». Обогащать пролеты проекцией и маленькими лошадками. Дерущихся коней дать обязательно. Вообще не отказываться ни от чего!

Вот и проходит первый день без «Валькирии»...²⁵⁸ Привожу в порядок записи и кроки по ней. Как увядшие цветы и листья, сплетенные в венок. (Comme c'est poétique!*) Кое-что надо дать в иллюстрацию статьи для Альтмана (звонил сегодня) в журнал «Театр». Дам туда всю статью as intensions** и свод работы по первому этапу. Вторую треть гонорара мне ГАБТ выплачивает завтра.

30 апреля 1940 г.

После Вагнера (кстати о нем:

Здесь целые акты – потому наглядно – они сквозные и обобщающие, а в отдельных кадрах – отдельные фрагменты – в отдельности почти так же полужначны, как слова вне целой фразы или буквы из разъятого слова.)

2 мая 1940 г.

Wie gewöhnlich Kratovo sehr anregend und productive***.

Вчера дорабатывал «Воплощение мифа» для «Театра».

И занимался последней частью «Монтаж 940»²⁵⁹.

Продлевал наблюдения Энгельса над ландшафтами в вопросах эстетики китайского пейзажа.

Затем «сорвался» на личные реминисценции о Мексике – в обоих разделах. Вероятно, в конце концов в качестве «отходов» лягут сюда в дневник. Они несколько «дневниково» самообнажающие²⁶⁰.

Если бы мне заказали отзыв на «Трех сестер», я бы назвал его «Реникса» (Renixa – «чепуха» – «ЧЕПУХА», как это сделано у Чехова в последнем акте в рассказе Машиного мужа о «резолуции» учителя на сочинение ученика).

Это название «очень глубоко», ибо из чепухи этого спектакля действительно хотят создать какую-то «рениксу».

«Реникса» для «3-х сестер» – c'est le mot qui tue****.

Сказал Madam, что «Валькирии» сделаны «en passant» «comme passe temps»****; я этой оперы «passe temps-овщик».

* Как это поэтично! (фр.).

** как намерения (англ.).

*** Как обычно, Кратово весьма возбуждающе и продуктивно (нем.).

**** это слово, которое убивает (фр.).

***** «мимоходом» «как время проходит» (фр.).

4 мая 1940 г.

Вчера на монтажном заседании «Валькирий» (начнем ее монтировать 15 июля) зашла речь о безвкусной слащавости декораций к «Иоланте». (Еще один левак-ренегат – Штоффесер!²⁶¹) Сказал, что они, видимо, рассчитаны на... Иоланту.

(NB. Как известно, Иоланта... слепая. Можно было еще сказать: «Они рассчитаны на то, чтобы на них глядеть глазами Иоланты». Можно еще сказать, что сезон ГАБТа заканчивается «подслеповато»: сперва Вотан – слепой на один глаз, затем Иоланта – на оба-два...

Очень, очень, очень давно читал... Фенимора Купера. И, как ни странно, очень, очень, очень отчетливо запомнил одно положение. (Впрочем, оно может быть и из Жюль Верна...)

Лодки вытащены на берег. Период года – тропические дожди. Но для лодок опасны не эти потоки влаги: опасности, что они сгниют, – нет. Для них страшно другое – палящее солнце между ливнями. В них лодки успевают рассыхаться и трескаться.

Сейчас прошли интенсивные творческие ливни «Валькирии». Я вступаю в период палящих лучей бездеятельности. Уже начинаю рассыхаться. Скоро, должно быть, тресну...

Если когда-нибудь кем-нибудь эти страницы будут читаться, а des Autors Eitelkeit*, конечно, на это рассчитывает и позирует в них как только может, будет казаться, что писал их человек в очень спокойном, созерцательном состоянии. А между тем как раз с этими страницами совпадает чудовищный период жесточайшей внутренней драмы. Накось, выкуси!

5 мая 1940 г.

У Буслая²⁶² – чума. Оттого он был скучен и в майские дни. А наше пребывание в Кратове было «пир во время чумы»...

6 мая 1940 г.

Мне бы очень хотелось припереть самого себя к стенке и допросить себя с пристрастием: кто я? что я? Чем живу? Что из себя представляю? Чего хочу? Куда иду? И вообще – в чем дело?

При этом держать за пуговицу себя самого так, как держат при настойчивом разговоре – другого.

Но получить исчерпывающие ответы почти так же невозможно, как припереть себя к стенке и вертеть свои пуговицы в качестве чужих.

Однако все-таки пора же разобраться в себе. Знать, что из себя представляешь. Что что стоит.

Ибо: «It is later than you think**», – как написано на староанглийских солнечных часах. (О них пишет Дороти Сейерс²⁶³ в предисловии к «The Omnibus of Crime».)

* тщеславие автора (нем.).

** Позднее, чем вы думаете (англ.).

Предисловие это вообще очень дельное.

Вот, например, Агапов²⁶⁴ считает, что я очень хороший... рассказчик! Вот чего уже никак не ожидал. А я считаю себя косноязычным, не способным связать двух слов.

Ощущение связи с жизнью такое, как будто я весь в очень длинном меху. Стоячем, как у кошек, когда злы. И касаюсь я жизни только крайними точками волосков этой шерсти. Вообще сплошная бред-могила.

Почему я не выступил с цитатой о верблюдах на защите диссертации у Чахирьяна²⁶⁵?

Ведь очень хотелось. Лавры злого остряка ведь очень меня соблазняют. Так почему же? Avoir son petit succès* я очень люблю! Так в чем же дело? Вообще в чем же дело? Вообще?

Я где-то когда-то незаметно для себя соскочил с каких-то петель. Entgleist**. Куда-то еду, а подо мной уже давно ни рельс, ни полотна железной дороги, ни насыпи.

Или – катушки крутятся по инерции, а приводного ремня уже давно нет: срезан на подметки.

Сделаю ли я когда-нибудь что-нибудь? Вообще и до конца? Сборник статей²⁶⁶? Статью о Вагнере? Книжки? Какое-то беспредметное трепло, устремленное взором в ничто, подобно китайским святым, глядящим в пейзажах в то место, где не изображено ничего.

Очень меня все побуждают писать мемуары. А про что? И кому все это нужно и интересно.

Сегодня Шуб²⁶⁷ хорошо сказала: что бы я ни писал и ни описывал – это будет все равно все о себе. Ну что ж: «Никого так не знаешь, никого так не любишь, как себя», – как сказал Пушкин²⁶⁸. Бред. Бред. Бред...

Кончено 13 час. 31 мин.

Сейчас справляется юбилей Чайковского²⁶⁹. Очень его возносят. Не знаю почему, но не люблю Чайковского. Может быть, оттого, что в детстве отец заставлял меня ходить в оперу и именно на «Евгения» и «Пиковую». Обе к тому же почти беспрерывно насвистывались дома. Впрочем, может быть, и не потому: ведь «Кармен»²⁷⁰ внедрялась не меньше, а ее я очень люблю до сих пор. Вероятно, даже глубже. Не люблю же я и Левитана²⁷¹. И «обожаю» Серова²⁷² и Прокофьева. Может быть – и даже наверное (проверить), – Чайковский, видимо, – не вызывает пластического образа. Вероятно, потому. А затем – тематически: по-моему, он чрезвычайно опошляет Пушкина. Рядом с Пушкиным – он сентиментальный пошляк. «Пиковая» у того и другого – просто несравнимы. Как и «Онегин». Оперный почти что отвалил меня от литературного. А какая прелесть в «Пиковой»! И где эта прелесть в опере? Даже в постановке Мейера – на мой взгляд, самое слабое, что он когда-либо поставил²⁷³. Забавно: как раз она нравилась всем и «примиряла» с ним многих!

Основное же, по-видимому, в том, что музыка лишена адекватного пластического образа. Может быть, доказательно то, что он пишет. «...Я всегда стремился

* Иметь свой небольшой успех (фр.).

** Сошел с рельсов (нем.).

как можно правдивее, искреннее выразить музыкой то, что писалось в тексте...» («Вечерняя Москва», 5/V 40). Да еще подчеркивает – «писалось в тексте». Он, видимо, не видел перед собою те образы, что он создавал. Видимо, совсем наоборот от Вагнера с его пластическим «*Sie tönt, und was tönt, sollt ihr hier auf der Bühne erschauen...*»* – насильное предписание к зримости того, что видел сам!

«...Я всегда старался выбирать сюжеты, в коих действуют настоящие живые люди, чувствующие так же, как и я» (ibid.) «Чувствующие так же, как и я»: то есть «образы изнутри», а не пластически-осязаемые. Это все равно как «Статуя Свободы» в нью-йоркском порту. Вагнер берет ее в резком ракурсе снаружи во всех оттенках отсветов и игры объемов. Чайковский взбирается по ней винтовую лестницею внутри. При этом движении вверх и вниз по двум сплетенным винтовым лестницам я очень развлекался тем, чтобы определять – по более чем относительному рельефу внутри, – на каком мы месте фигуры находимся: миновали ли мы коленные чашечки, или нижнюю часть живота, или это внушительные груди бронзовой девы? Так я себя, должно быть, чувствую при слушании музыки Чайковского: неотчетливость пластического образа, сопутствующего восхождению и нисхождению по винтовой лестнице его звуков, – лишает его музыку всяческой для меня прелести. Это не мешает ей танцеваться балетами, которые тоже, кстати сказать, не люблю...

7 мая 1940 г.

Сейчас звонили, чтобы я был в почетном президиуме вечера Чайковского в Большом театре²⁷⁴... вот и проверим свои впечатления об его музыке.

Из-за этого пришлось идти бриться. Против фабрики – в ампирном павильоне – вроде первого акта «Дубровского»²⁷⁵ – «бреют курсанты под руководством инструктора».

Натерпелся страху: брила девушка, да еще курсантка. Однако не измордовала. И забавно наблюдать формальное – не по существу – исполнение профессиональных движений и приемов, заученных с голоса. Так всегда играла свои роли Зинаида²⁷⁶: как корова в седле показа Мейера. Впрочем, *aut nihil – aut bene***.

<...>

[8 мая 1940 г.]

Вчера был на вечере Чайковского. Проверял. Ну то есть не действует никак! «Иоланта» наивная и предельно пошлая по тексту²⁷⁷. «Нет, то был соловей». «Нет, не соловей» – из «Ромео и Джульетты» – вовсе нелепо и паточно. Рейзен²⁷⁸ (в «Иоанне Дамаскине») так кривлялся и изгалялся, что совестно глядеть: и притом мировой голос и был бы мировым Вотаном.

Самое занятное было. Когда исполняли «Интернационал»²⁷⁹ – смотрел я на немецкого посла – фон Шуденбурга²⁸⁰. И что же вы думаете: он губами и четко снизу срезанными усами... безостановочно вторил мелодии. *Faut avoir mon œil****, чтобы со сцены из президиума через пропасть оркестра в первой ложе слева это увидеть.

* «Она (музыка) звучит, и то, как она звучит, вы должны узреть здесь на сцене» (нем.).

** или ничего – или хорошо (лат.).

*** Надо иметь мой глаз (фр.).

Из осветительской перемигивались со мною (из люка) наши осветители. Лимоном в перерыве закармливала наша буфетчица. Наконец, декорирован был фон с использованием нашего тесемочного задника из «Валькирий», на котором висел портрет Петра Ильича. Чувствовал себя как дома!

А «Иоланта» – это сплошной гербарий, нагромождением искусственных цветов напоминающий стенки вокруг Ваганьковского кладбища! Эти ренегаты-леваки – Дмитриевы, Рындины²⁸¹, Штоффера, «предав идеалы», еще слащавее и дешевле, чем не задававшиеся. Чем «Три сестры» из рук «боевого Сокола» контррельефа Дмитриева²⁸² – не Симов²⁸³?!
—

Забавно рядом видеть Гилельса и Флиера²⁸⁴. Первый – полноправный рыжий с припухшим египетским профилем. Второй – это плод какой-то большой фантазии – с полупрозрачными ушами и лицом, в котором кажется, что все, что между кожей и черепом, изъедено червями. Страшней его разве только вид Игумнова²⁸⁵.
—

Про Самосуа Прокофьев говорит: «Как бы ни званья и ордена, он был “не больше Небольсина”».
—

Для мансарды в Кратове ошпекованы (окантованы Шпеком) веера из наилучших открыток – genre Célestina²⁸⁶ – в порядке Kitsch-Museum 'а.
—

<...>

Моя комната, как комната того чудака из Laputa Гулливера, что вся затянута паутиной. Так тянутся паутиной нити от одних книг к другим – мои собственные ассоциации, мысли и связи между ними, как и между их областями. И в этой паутине, опутанная нитями, прошитая ими, пронизанная – медленно погибает одна жирная, черная, сонная муха²⁸⁷ – я сам.
—

<...>

Последнее время (травма от выступления об историческом фильме²⁸⁸?) меня все время грызет мысль о... наивности всего, что я думаю, говорю, пишу, делаю. *У compris** «Валькирию», которую я очень побаиваюсь. Все «концепции» мои мне кажутся архиребяческими. И я серьезно жду, что «дети» (например, студенты ГИКа) и те будут смеяться веризмам²⁸⁹ того, что я подношу с «ученым видом знатока». Все, что говорят и делают другие, кажется таким взрослым в сравнении с тем, что делаю и думаю я.

Смотрел вчера «Сына из Конго»²⁹⁰ de Madam. Ведь это – иной мир. Ни я ему, ни он мне. Творчески. И нужно ли. И можно ли. Касаться того мира. Мира немировича (с *малой* буквы)?..

Как, между прочим, все же скверно, что «Валькирии» еще не вышли. Какая была бы самопроверка по тысяче и одной статье!
Дайте мне партнера. Энтузиаста!! Дайте!

* Включая (фр.).

Гришка²⁹¹ как тягло энтузиазма был, ей-богу, не плох.

18 мая 1940 г.

Как забавно! Едучи через Берлин [в] 1932 году²⁹², я имел в мыслях ставить в кино эпопею... «Гибель богов». Как мне казалось, ироническим заглавием по отношению к Вагнеру: об Иваре Крейгере²⁹³, Левенштайне (что выбросился из самолета)²⁹⁴ и прочих китах de la haute finance*. А оказывается, «Götterdämmerung»** символически пела о том же!

18 мая 1940 г.

Вчера глядел «Ромео и Джульетту»²⁹⁵. Прокофьев, конечно, гениален. Больше всего мне нравится короткая сцена отчаяния Ромео²⁹⁶ на улице перед аптекарем и, конечно, финальная картина. Хорош поединок Меркуцио–Тибальд–Ромео. Здорово сделана смерть. Петя сладок и не в музыку²⁹⁷. В музыку кое-где постановка²⁹⁸. В «народных сценах» очень плохо. Кормилица – «баба-бабариха»²⁹⁹, а не Ренессанс.

Уланова...³⁰⁰ Уланова... Уланова lacks pep***.

Хочу Львов. Нужен Львов.

Надо будет крепко подтянуть «Валькирию».

Как бы заново ставить на сетке сделанного.

Надстроить по сделанному, как сделанное надстроено под музыку.

Иван Григорьевич³⁰¹ говорил, что я обязан сделать цветом поворот в истории кино и новый взлет. Если это так очевидно, что даже Ив. Григ. это понимает... боюсь, нужно ли это?!!

Чудная бытовая деталь. После «Ромео» Прокофьев бегаёт по местам. Просит уходящую публику. Гоняет Лину Ивановну³⁰²... найти программу спектакля! На память. Безрезультатно. Наконец, сын³⁰³ откуда-то с третьего яруса приволакивает штуки три. Ainsi la soirée ne sera pas perdue pour l'éternité****.

А немцы вступили в Брюссель³⁰⁴.

Читая сводки, вспоминаю все эти места: доклад в Серен-ла-Руже (Льеж)³⁰⁵ – воспоминания о нем, кстати сказать, порвал и пожег в Париже в те дни, когда у меня были обыски и вызовы в полицию!³⁰⁶ Кукольный театр в Антверпене³⁰⁷. Рыбные закуски в Голландии. Колониальные музеи обоих государств. Маски из ракушек (Африка). Индусские маски. Марген. Зюдерзее и Йорис Ивенс³⁰⁸. Доклад в Роттердаме в кино³⁰⁹. <...>

А поэма ночных грахтов³¹⁰ Амстердама... Мертвый Брюгге³¹¹ etc., etc., etc.

Мертвый Брюгге – plus mort que jamais*****!

* больших денег (фр.).

** «Гибель богов» (нем.).

*** испытывает недостаток бодрости (англ.).

**** Так вечер не будет потерян для вечности (фр.).

***** более мертвый, чем когда-либо (фр.).

[19 мая 1940 г.]

После «Лауренсии»³¹² заезжал за Мадам на «Сына Конго». Мадам творит на «подножном корму». Патош – с сына Софьи Яковлевны, смех одной из дам – с Бирман³¹³, мать и ½ бабушки – с Юлии Ивановны, ½ другой бабушки – с себя, дядя Луи – ¼ с меня и т. д. Вероятно, так и надо.

Продолжаю избегать скульптора Слонима – давать с себя делать скульптуру – *apporte malheur**. Так меня лепили в самый «пред-крах»³¹⁴ «Бежина луга».

Бальзак боялся сниматься на фото³¹⁵ (дагерротип). Надар³¹⁶ в «Faces et profils» пишет:

«По Бальзаку, всякое тело природы состоит из целой серии призраков, лежащих группами одна над другой, в виде тончайших слоев, состоящих из частиц, доступных зрению. Каждый светописный снимок удаляет один такой слой, а повторение этой операции должно вести к осязательной для живого существа потере значительной части его субстанции.

Неизвестно, был ли этот страх Бальзака перед светописью искренним или притворным, но вероятно, что свою мистическую теорию он успел вкоренить в своих друзьях – Теофиле Готье³¹⁷ и Жераре де Нервале³¹⁸.

Впрочем, это не помешало двум последним по нескольку раз снимать свои фотографические изображения...»

Сам Бальзак снялся только один раз.

«Жизнь замечательных людей» Ф. Павленкова³¹⁹.

«Дагерр³²⁰ и Ниэпс» В.Ф. Буринского 1893 г.³²¹

А Слоним – двойной порт-малер – это он лепил Исаака Эммануиловича^{322!}

Боже, как много надо бы написать.

И, конечно, никогда – это уже ясно – никогда ничего из нужного не напишу и написать не сумею.

Даже выписки не идут!

20 мая 1940 г.

Вчера смотрел «Лауренсию» у ленинградцев³²³. Академик Марр³²⁴ утверждал, что существует общность между языками басков и грузин. Мировоззрение спектакля наводит на мысль, что в хореографии... тоже. Ставил Чабукиани. И трудно сказать, где кончается... Грузия и где начинается Испания.

Крейнова музыка³²⁵ – просто плохая: вот-вот упер чего-то из «Кармен», спохватился и увернулся. А заметить успели.

Декорации – Зулоага³²⁶ плохо, но плохо освоенный Зулоага – еще хуже. Здесь минус на минус не дает плюс!

Девка – Дудинская³²⁷ – has some pep**.

* приносит несчастье (фр.).

** имеет довольно энергии (англ.).

26 мая 1940 г.

За эти дни проходило много всякого. Даже статью «Не цветное, а цветное»³²⁸ дал в газету «Кино».

Смотрел «Валенсианскую вдову»³²⁹. И пьеса дрянь. Не люблю: Лопе³³⁰. Люблю: Кальдерона³³¹. И Акимов³³² очень плох. Это жуткая эклектика, которая благодаря безграмотности наших рецензентов считается либо за «большую культуру», либо за «многокрасочность выдумки» режиссера и художника.

18 августа 1940 г.

Кратово

В ожидании премьеры «Валькирии» меня больше всего пугает, что на генеральной репетиции придется сидеть за столом среди публики, на виду у всех.

21 [августа 1940 г.]

Кратово

Вчера наконец заработала «машинка» полным ходом. Неужели кончился период депрессии после Барвихи³³³ (7–20 VIII – две недели)? Вероятно, нагнал обратно те 3½ кило, что там потерял.

Anyhow* вчера закончил «Рассвет» «Александра Невского»³³⁴. Писал за вечерним чаем о Гриффите³³⁵. Сегодня в постели – «The Case of Mr. Balzac»³³⁶. Хорошо, если так пойдет и дальше. Только жалко... что запал попадает на Большой театр... (Je n'attend pas grande chose** от моих достижений там). Уж лучше бы струя ударила в Пушкина³³⁷, а лучше же всего, конечно, в книгу.

Иногда мне кажется, что все мое писание – не более чем графомания (à la профессор Серебряков из «Иванова»³³⁸). Надо дописать, а уж затем гадать – тем ли это было или нет.

Самый метод работы местами просто курьез. P. ex. Как образуется «The case of Mr. Balzac»? Покупаю «Вырождение» Макса Нордау³³⁹ (умышленно, в связи с Wagner'ом – о нем цитату из Нордау нашел у Лиштанберже³⁴⁰) 8 VIII 40.

Отмечаю, походя, черту историков стремиться к соединению в школки и группы.

Случайно покупаю Curtius «Balzac»³⁴¹ (14 VIII 40). В нем нахожу напоминание о частоте «тайных обществ» в романах Бальзака (толкование Curtius'a по этому поводу – recht blödsinning*** – как тяга Бальзака «Zum Geheimniß»****³⁴²).

Регрессивность в тенденции к обратному растворению в группу (а не предельном выделении себя и воссоединении с коллективом – as we see the collectivism****) вполне на месте в моей «эстетической концепции».

* Как бы то ни было (англ.).

** Я не ожидаю многого (фр.).

*** вполне глупо (нем.).

**** к тайне (нем.).

***** как мы понимаем коллективизм (англ.).

И дальше больше – по статье.
Но курьезно.

2 сентября 1940 г.

Хмелев³⁴³ предложил ставить у него совместно с М-те – «Иметь» Юлиуса Гая³⁴⁴. Дивная пьеса. Принципиально дал согласие. Как это получится по времени – Keine Ahnung*! Может быть, с М-те à deux** получится то, что надо. Хотя М-те вроде в МХАТе будет делать Лучинину³⁴⁵.



Williams показывал эскизы «Годунова»³⁴⁶. Быт. ГАБТ. Не то.

Кроме иконостаса Успенского собора, что хорошо. Zucker Süß***. Я бы делал гораздо условнее. Рассказал ему своего Пимена, решенного «панагией».

Ужалило. Очень пленило его. Но делать подобное им нельзя...

Voici mon Pimene****.

А В – раскрывающиеся дверцы «панагии», которая спускается сверху.

«Иметь» надо в манере Ван Гога³⁴⁷.

На ультрафольклоре костюмов Венгрии, Тироля, гуцулов. Белые с цветными полосами.

И 3 черных образа: Кепеш, Мари (и Жофи) и Дани.

«Черная мета» чернильной рекой через задник наискось сквозь розовые, желтые, голубые, зеленые поля.

Качающиеся плакаты с All Jolson'om³⁴⁸ «Sonny Boy» в сцене на фоне киносеанса³⁴⁹.

Мой львовский St. François³⁵⁰ под стеклянным колпаком в доме Кепеш. (Не он сам, но его фигура, еще более outrée*****, a tête de mesurée*****)

15 сентября 1940 г.

Все дни репетирую. Вроде выходит.

Пришла «Литгазета» с фото моего портрета... «кисти» Сарьяна³⁵¹. Писал на Барвихе. На нем я больше похож на... Арину Родионовну, нежели на себя.

Самое смешное, что я причислен к «выдающимся деятелям советской сцены»! «Amüsant, wenn das Verheissung voll sich erwiese»***** Аnyhow – очень сейчас брежу

* никакого понятия (нем.).

** на двоих (фр.).

*** Сахар Сахарович (нем.).

**** Вот мой Пимен (фр.).

***** утрирована (фр.).

***** голова соразмерна (фр.).

***** «Забавно, если это предсказание полностью сбудется» (нем.).

«Зигфридом», боем с драконом и кровавыми водопадами (фонтанами) из раненого золотого змия на фоне бирюзового неба³⁵².

2 октября 1940 г.



Это тот крестик, что явно поставлен на «Валькирии».

Вина – Вагнер и его отечество³⁵³.

Но ползут слухи, и не только об этом. Молва полна догадок. Самая печальная – «что скучно».

Н. Кружков (из «Правды»)³⁵⁴, говорят, подошел к Небольсину и, не зная, что тот имеет отношение к опере, сказал ему, что скука невозможная – единственное отрадное место было то, где кто-то споткнулся, и что хорошо бы спотыкаться, а то никакая публика не выдержит. Еще отпустил несколько замечаний по адресу того парня, что махал палочкой (!).

Леонидов (из МХАТа)³⁵⁵ говорил Мадаме, что слышал, будто плохо поют.

О Мчедели³⁵⁶ – это правда. Его и сняли. Сейчас вводят... Михайлова³⁵⁷.

That's the way he approximately looks*! Тоже из дьяконов. Сейчас вообще фаворит по голосу.

В какой же мере это Вотан, мне не совсем ясно!

Надо бы, конечно, Рейзена. Впрочем, сейчас, конечно, уже поздно думать о чем бы то ни было, кроме как о пересмотре своей деятельности!

Кстати, в эти дни исполняется XX лет моей деятельности³⁵⁸ в искусстве. Из них:



<i>Удач:</i>	<i>Неудач:</i>	<i>Не вышло:</i>
Мексиканец 921	Противогазы 924	С.А.С.Ш. 930
Мудрец 923	Октябрь 927	Мексика 932
Москва сл. 923	Старое и новое 929	Бежин луг 937
Стачка 924		Валькирия 940
Броненосец 925		
Ал. Невский 938		

50%

Красивый баланс! Неужели же я уж такой абсолютный неудачник или бездарь?

2-го вел репетицию II и III актов. Для кого и для чего – сам не знаю.

Удивительно, как иногда вторит настроению – облик зрительного зала.

На этот раз зал был не убран. Валялись серебряные бумажки от шоколада, обертки конфет. Барьеры лож были затянuty серыми – почему-то особенно грязными и сплошь дырявыми – холстами. Просиженный плюш стульев был каким-то особенно просиженным и порыжевшим.

Примерно так же проходила и репетиция.

* Вот как он приблизительно выглядит (англ.).

5 октября [1940 г.]

Вчера смотрел наконец «Семена Котко» Прокофьева³⁵⁹ в постановке Серафимы Бирман.

По теме это, конечно, «Шел солдат с фронта», но никак не «Семен Котко»³⁶⁰. Ведь и первые слова в опере, которые поет Котко: «Шел солдат с фронта» – и его же в конце: «...и на фронт пришел». Ни о каком характере Котко и речи нет. И не надо. Надо было сделать из него солдата-всяк-человека: ein Soldat-Jedermann (в постановке «е дерьма», но нет Jedermann'a!).

Музыка именно такова – и, конечно, надбытовая. Это подчеркивают и «галоши “Треугольник”», и «папиросы “Мессаксуди”, и «шнапс», и «грыжа» в тексте – от обратного. Вообще же в музыке Прокофьев взял очень неблагоприятную задачу: музыкалить... прозу, то есть *в себе* не поющую речь! Может быть, это как опыт интересно, но, по-моему, *contradictio in objecto* и внутри непримиримое противоречие. Я понимаю: поэтическую прозу на музыку возможно (например, «Чуден Днепр»³⁶¹). Но коленного-разговорную можно лишь парадоксом. Значит, немного и в меру. Не насквозь (например, «Катерина Измайлова»³⁶² – поп и слова о Гоголе!). Здесь же сплошь. И впечатление, что слова беспрестанно перелезают туда и обратно через плетни. (Этому ощущению помогает и бельевая корзина плетеной рамки вокруг сцены, где сцена будто высаженное в ней дно. Тышлер³⁶³ плох, сладок, невыразителен и совершенно ни к чему. Вот художник, которого прелестей никак не пойму.) Распяливание слов здесь хуже, чем в нашем плохом русском тексте «Валькирии»³⁶⁴. А между прочим – здесь же не перевод, и музыка сделана на слова. По природе своей музыка не может лечь на прозу, разве утратив музыкальность (что во многом имеет здесь место) и мелодичность. Хороша тема Котко. Но чисто по-прокофьевски – найден кусок мелодии и заигран до не могу во всех планах и разрезах – если бы еще, – а то просто повторяясь.

«Ромео» лучше во многом, *excepté** – лирическую часть, которая не удалась ни здесь, ни там.

14 ноября 1940 г.

Сегодня (наконец!) по радио сообщили: 21-го – премьера «Валькирии»... УФ!

Последний ее показ³⁶⁵ – 23 октября – был внутренне угрюмым – все считали, что она никогда не выйдет в свет. Но – последние события³⁶⁶... Верно, никогда я не буду свободен от вопросов международной политики в скромном садике моего творчества!

Воспоминания о 23-м – «папы-мамы». Дирекция (Самосуд) обидно безучастна к судьбе спектакля. Лишь одним отмечен он (и то, вероятно, в порядке случайного совпадения!)... в этот день оказались выкрашенными... сортиры! Многие оркестранты испортили себе краской костюмы.

Да еще распределение билетов было накануне. В порядке общественной нагрузки в этом участвует бас Кузнецов³⁶⁷.

В Экспериментальном³⁶⁸ идет «Риголетто».

* Исключая (фр.).

В антракте от человека в итальянском колете – получаю свои билеты на «Валькирию».

Альтман обещает прислать со склада 5 экземпляров «Театра» – авторских с моей статьей³⁶⁹. Склад издательства «Искусство» помещается внутри ограды... Ваганьковского кладбища.

Сообщение о «Валькирии» идет в одной и той же радиопередаче, что и сообщение об обратном выезде тов. Молотова из Берлина.

18 декабря [1940 г.]

Должно быть, от волнения горят глаза. Поэтому особенно холодным кажется прикосновение металлического ободка вокруг дырочки в занавесе ГАБТа.

В антракте публика залита золотисто-рыжим светом. В первом ряду Вышинский mit Frau und Kind*. Различаю лица до третьего ряда амфитеатра. Там – студент ГИКа Фосс³⁷⁰. Во втором – Исидор Ефремович Симков³⁷¹. И все трое – на разных спектаклях³⁷².

2 января 1941 г.

Diary**

Должны идти с Агаповым к Капитце³⁷³. Машина замерзла. Из-за нее же не попал к поднятию занавеса очередного (третьего) спектакля «Валькирии»³⁷⁴. Entre nous – je m'en fous joliment***. «W» – многожды перевернутая страница и радости результатов не принесла. За радость процесса – не скажу – увлечен был очень и лихо трудился.

* с женой и ребенком (нем.).

** Дневник (англ.).

*** Между нами – мне глубоко плевать (фр.).

СОКРАЩЕНИЯ

Мемуары	<i>Эйзенштейн С.М.</i> Мемуары: В 2 т. / Сост., предисл., коммент. Н.И. Клеймана. М.: Труд; Музей кино, 1977.
Метод	<i>Эйзенштейн С.М.</i> Метод: В 2 т. / Сост., предисл., коммент. Н.И. Клеймана. М.: Музей кино; Эйзенштейн-центр, 2002.
Монтаж	<i>Эйзенштейн С.М.</i> Монтаж / Сост., предисл., коммент. Н.И. Клеймана. М.: Музей кино, 2000.
Неравнодушная природа	<i>Эйзенштейн С.М.</i> Неравнодушная природа: В 2 т. / Сост., предисл., коммент. Н.И. Клеймана. М.: Музей кино; Эйзенштейн-центр, 2004. Т. 1; 2006. Т. 2.

КОММЕНТАРИИ

Дневник: 1939–1940

- 1 Уточнить дату звонка из Большого театра позволяет дневниковая запись Эйзенштейна от 9 марта 1940 г.: «20.XII позвонила Мышь. Передала трубку Вильямсу. Передал трубку Самосуду. Предложили ставить “Валькирию”» (Метод. Т. 2. С. 413).
Мышь – Рита Эммануиловна Корнблюм (1906–1992) – вдова репрессированного писателя В.М. Киришона. В 1937 г. была уволена из МХАТа, где работала редактором многотиражной газеты «Горьковец». В Большом театре работала литературным секретарем художественной части. П.В. Вильямс стал художником «Валькирии». С.А. Самосуд был художественным руководителем Большого театра (с 1936).
- 2 Эйзенштейн ищет подходящий термин для своего решения – сопровождать основных персонажей оперы своего рода «хором» – стаей собак для Хундинга, баранами для Фрикки, воронами для Вотана. Кроме того, в последнем акте к девяти валькириям Вагнера было добавлено несколько актрис миманса.
- 3 ...*ввести «балет», то есть пластическую массу.* – Речь о сопровождении рассказов Зиглинды и Зигмунда пантомимическими иллюстрациями. Они были доведены до премьеры и после критики такого решения упразднены в дальнейших спектаклях.
- 4 *Чемберлен Хьюстон Стюарт* (1855–1927) – английский германист, в 1916 г. переехавший в Германию. Его книга «Richard Wagner» (München, 1901), на которую ссылается Эйзенштейн, недавно переведена на русский язык: *Чемберлен Х.С. Рихард Вагнер.* СПб.: Владимир Даль, 2016. (О тетралогии «Кольцо Нибелунга» см.: Там же. С. 431–452.)
- 5 О Байройте (как особом театральном здании и проекте пропаганды творчества Вагнера) см. четвертую главу книги Чемберлена – «Байройт» (*Чемберлен Х.С. Рихард Вагнер.* С. 507–560).
- 6 *Felsmalerei <на скальной живописи>, а не cottage <жилище> из больших стволов!!!* – Первоначальная формулировка трансформации декорации первого акта «Валькирии»: главным в спектакле Эйзенштейна становится не жилище Хундинга, а гигантский ягель – своего рода «мировое дерево» скандинавского фольклора.
- 7 Опера «*Тристан и Изольда*» была поставлена Вс.Э. Мейерхольдом в Мариинском театре (премьера – 30 октября 1909 г., художник – А.К. Шервашидзе).

- 8 В книге Вс.Э. Мейерхольда «*О театре*» (СПб., 1913) опере Вагнера были посвящены две главы: «К постановке “Тристана и Изольды” на Мариинском театре 30 октября 1909 года» и «После постановки “Тристана и Изольды”».
- 9 Это свидетельство об «обете» часто цитируется, но не комментируется: до сих пор нет предположений о времени, когда этот обет был дан. В 1924 г. Эйзенштейн поставил свой первый фильм «Стачка» (в январе этого года он был исключен из учебного заведения Мейерхольда, а в декабре уволен из Первого рабочего театра Пролеткульта). Вернулся Эйзенштейн в театр десять лет спустя – с апреля по декабрь 1934 г. он работал над замыслом о человеке, которому при жизни поставлен памятник, – «Москва Вторая» (по пьесе Натана Зархи) готовилась к постановке в Театре Революции. Увы, все закончилось крахом (подробнее см. в главе «Эйзенштейн 1934, или От “Серебряного Ангела” к “Москве Второй”» в кн.: *Забродин В. Эйзенштейн: попытка театра*. М.: Эйзенштейн-центр, 2005. С. 286–334). Думается, этот обет Эйзенштейн дал в 1935 г., после того как увидел вторую редакцию спектакля «Горе от ума» в Театре имени Мейерхольда. В анкете «Год в искусстве» он признал, что спектаклю Мейерхольда «Горе уму» «принадлежит первое место по качеству» (Советское искусство. 1935. 29 дек. С. 1). В связи с вышеизложенным решение ставить «Валькирию» в Большом театре можно трактовать и как понимание Эйзенштейном того, что арестованный 20 июня 1939 г. Мейерхольд в театр не вернется.
- 10 *Тик Иоганн Людвиг* (1773–1853) – немецкий писатель и драматург.
- 11 Эйзенштейн дает ссылку на книгу «О театре». Однако у Мейерхольда решение о сценарьефе формируется под влиянием анализа текстов Вагнера. Цитата из Тика только завершает (почти афористично) размышления композитора.
- 12 *Анимист* (animist) – сторонник теории анимизма, основанной на вере в существование души и духов, вере в одушевленность всей природы.
- 13 Несколько купюр было сделано в клавире «Валькирии» дирижером В.А. Суком (1861–1933) при постановке оперы в Большом театре в 1910 г. Клавир сохранился в архиве Эйзенштейна (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 851).
- 14 Имеется в виду отказ Зигмунда от Валхаллы ради любви к Зиглинде.
- 15 Речь идет о полученном Эйзенштейном предложении снять фильм о Джордано Бруно. Подробнее см.: Мемуары. Т. 2. С. 200–201.
- 16 Имеется в виду книга: *Durant W. The Story of Philosophy*. N.Y., 1927.
- 17 *Алпатов Михаил Владимирович* (1902–1986) – искусствовед. Его книга «Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто» вышла в 1939 г.
- 18 О фресках Джотто в Капелле дель Арена в Падуе Эйзенштейн предполагал написать в цикле статей «Вертикальный монтаж». В окончательный вариант работы эти наблюдения не вошли.
- 19 «Война и мир» Л.Н. Толстого начинается с приема у фрейлины императрицы Шерер: «Анна Павловна кашляла несколько дней, у нее был грипп, как она говорила (грипп был тогда новое слово, употреблявшееся только редкими)».
- 20 *Самосуд Самуил Абрамович* (1884–1964) – дирижер. Написал об Эйзенштейне воспоминания «В музыкальном театре» (см.: Эйзенштейн в воспоминаниях современников / Сост.-ред., авт. примеч. и вступит. статьи Р.Н. Юренев. М.: Искусство, 1974. С. 310–314). О своем положении как художественного руководителя Большого театра он рассказал в беседе с А.З. Мехлисом (см.: Музыка вместо сумбура: Композиторы и музыканты в Стране Советов. 1917–1991. М.: МФ «Демократия», 2013. С. 142–144).

- 21 Речь идет о *Петре Владимировиче Вильямсе* (1902–1947), с 1941 г. главным художнике Большого театра. Поскольку Эйзенштейн рассматривал работу в Большом театре как своего рода соперничество с Мейерхольдом, то стоит напомнить, что Вильямс написал портрет Мейерхольда (1925).
- 22 *Идгресиль* – название «скандинавского древа» – Эйзенштейн писал различно. Сейчас принято другое написание – *Иггдрасиль*.
- 23 Эйзенштейн 31 декабря 1939 г. записал: «NB. I bought the “Holy Tree” <Я купил «Священное дерево»> (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 853. Л. 18).
- 24 *Иловайский Дмитрий Иванович* (1832–1920) – историк. Основные труды: «Разыскания о начале Руси» (М., 1876), «История России» (В 5 т. М., 1876–1905), учебники по русской истории.
- 25 Речь идет о романе «Проступок аббата Муре» (1875) из цикла «Ругон-Маккары» Эмиля Золя (1840–1902).
- 26 *Уитмен Уолтер* (1819–1892) – американский поэт. Эйзенштейн высоко ценил патетические качества его поэтики, называл «новым Гомером юной нарождающейся демократии» (Метод. Т. 1. С. 162).
- 27 *Бёрбанк Лютер* (1849–1926) – американский селекционер. Его лаборатория была расположена в Санта-Розе (Калифорния).
- 28 Имеется в виду Сан-Франциско, где Эйзенштейн был в конце июля – начале августа 1930 г. (вместе с Г.В. Александровым и Э.К. Тиссэ).
- 29 *Шкловский Виктор Борисович* (1893–1984) – писатель, литературовед. На протяжении долгих лет написал об Эйзенштейне множество статей, часть из которых вызвала болезненную реакцию режиссера. Выпустил книгу «Эйзенштейн» в серии «Жизнь в искусстве» (1973).
В дневнике Эйзенштейн 29 января 1927 г. записал: «“Не все то стоит делать, что можно замечательно сделать” (Lessing – сообщил Шкловский)» (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1103. Л. 21).
- 30 *Скриб Огюстен Эжен* (1791–1861) – драматург, автор оперных либретто. Эйзенштейн считал его «мастером интриги» (Мемуары. Т. 2. С. 392).
- 31 Речь идет о романе «Патетическая симфония» (1935), посвященном перипетиям судьбы П.И. Чайковского. Клаус Манн (1906–1949) в автобиографии «На повороте. Жизнь писателя» так объяснил выбор персонажа: «Я избрал этого героя, потому что люблю его и знаю его: я знаю о нем все. Я люблю его музыку, она мне по душе, часто она словно выражает самое сокровенное» (М.: Радуга, 1991. С. 345). Такие объяснения не могли не вызвать у Эйзенштейна неприятия.
- 32 *Кобыл* – скорее всего не изобретение Эйзенштейна. Известна песня:
В стране советской полуденной
Среди степей и ковылей
Семен Михайлович Буденный
Скакал на рыжем кобыле.
- 33 Текст выступления на немецком языке сохранился в архиве Эйзенштейна (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 1247). В передаче принял участие М.О. Рейзен, спевший фрагмент из партии Вотана.
- 34 Своего рода контаминация отсылок к разным произведениям, свойственная Эйзенштейну: «Белоснежка и семь гномов» (1938) – фильм Уолта Диснея, «Человек в футляре» – рассказ А.П. Чехова, экранизированный в 1939 г. Роль Беликова сыграл Н.П. Хмелев, работавший с Эйзенштейном в фильме «Бежин луг» (вторая версия, 1936–1937).

- 35 Еще один пример контаминации по Эйзенштейну: Никандр можно перевести как «мужчина-победитель» (от др.-греч. *nike* – победа и *Andros* – мужчина в родительном падеже) и рядом гоголевское «кувшинное рыло». Это характеристика образа Зигмунда, рождающегося в ходе репетиций «Валькирии».
- 36 *Ханаев Никандр Сергеевич* (1890–1974) – певец, драматический тенор. В Большом театре с 1926 по 1954 г.
- 37 *Охлопков Николай Павлович* (1900–1967) – актер и режиссер театра и кино. Имеется в виду спектакль «Фельдмаршал Кутузов» (по пьесе В.А. Соловьева), поставленный Охлопковым в Театре им. Вахтангова. Премьера – 16 марта 1940 г.
- 38 «Член правительства» (1940) – фильм А.Г. Зархи и И.Е. Хейфица. Их предыдущий фильм назывался «Депутат Балтики» (1937). Балчуг (тюрк.) – грязь, болото. Смысл остроты объясняется сюжетом фильма «Член правительства» – его героиня из простой крестьянки дорастает до депутата Верховного Совета страны. Сюжет фильма – реализация поговорки «Из грязи в князи».
- 39 *Юткевич Сергей Иосифович* (1904–1985) – художник, режиссер театра и кино. Учился на одном курсе с Эйзенштейном в Государственных высших режиссерских мастерских (ГВЫРМ) у Мейерхольда (сидели за одной партой). После отъезда Юткевича в Петроград однокашники заключили договор о сотрудничестве в качестве художников театра. Большинство совместных работ было сделано для Мастерской Фореггера (Мастфор).
- 40 *Евреинов Николай Николаевич* (1879–1953) – режиссер, драматург. Эйзенштейн интересовался как театральной деятельностью Евреинова – проектом «Старинный театр» (совм. с Н.В. Дризенем), постановками в «Кривом зеркале», так и книгами его – особенно «Театром для себя» (В 3 ч. Пг.: Н.И. Бутковская, 1915–1917). Эйзенштейн писал о Евреинове (см.: Метод. Т. 1. С. 125–129; Неравнодушная природа. Т. 1. С. 370–373).
- 41 «Подвязка Коломбины» – пантомима в трех актах. Сценарий С.М. Эйзенштейна и С.И. Юткевича был посвящен Вс.Э. Мейерхольду. Сценарий опубликован Вадимом Щербачевым (в кн.: Мейерхольдовский сборник. Вып. 2-й: Мейерхольд и другие: Документы и материалы. М.: ОГИ, 2000. С. 554–566).
- 42 Следует напомнить, что Н.Н. Евреинов был автором книги «История телесных наказаний в России» (СПб., 1913).
- 43 *Евреинова (Кашина) Анна Александровна* (1898–1981) – писательница. Речь идет о кн.: *Кашина А.А. Подполье гения: Сексуальные источники творчества Достоевского*. Пг., 1923.
- 44 *Фореггер (Грейфентурн) Николай Михайлович* (1892–1939) – режиссер, балетмейстер. Руководил театром Мастерская Фореггера (Мастфор), в котором Эйзенштейн (совместно с С.И. Юткевичем) принимал участие в оформлении спектаклей «Хорошее отношение к лошадям» В. Масса (1921), «Воровка детей» А. Деннери (1922), «Гарантии Гента» (1922) и др.
- 45 Речь идет о спектакле «На всякого мудреца довольно простоты» (пьеса А.Н. Островского в переработке С.М. Третьякова), поставленном Эйзенштейном в Первом рабочем театре Пролеткульта (1923). Голутвина исполнял Г.В. Александров (на афише – под псевдонимом Мормонэнко).
- 46 *Денисов Василий Иванович* (1862–1922) – художник. Сотрудничал с Мейерхольдом в Студии (1905) и в Театре В. Комиссаржевской (1906, 1907).
- 47 *Альтман Натан Исаевич* (1889–1970) – художник.
- 48 *Судейкин Сергей Юрьевич* (1882–1946) – художник. Сотрудничал с Мейерхольдом в Студии (1905), Театре В. Комиссаржевской (1906), Доме интермедий (1910).

- 49 В «Мемуарах» (Т. 2. С. 23) Эйзенштейн писал: «Меня еще совсем на заре моей деятельности “задели” четыре громадных альбома, переплетенных в серый холст, на полках библиотеки Н.Н. Евреинова в Петрограде, четыре альбома вырезок и отзывов, касающихся его постановок и работ. Я не мог успокоиться, пока объем вырезок, касающихся меня, не превзошел тех четырех серых альбомов».
- 50 *Слоним Илья Львович* (1906–1973) – скульптор.
- 51 «*Неприятностями*» Эйзенштейн называет постановление Политбюро ЦК ВКП(б) о запрете кинофильма «Бежин луг», принятое 5 марта 1937 г. Это был второй вариант фильма.
- 52 *Меркуров Сергей Дмитриевич* (1881–1952) – скульптор. Меркуров снимал посмертные маски виднейших деятелей государства и партии (Ленина, Свердлова, Калинина), а также деятелей отечественной литературы и культуры (двух Толстых – Л.Н. и А.Н., Маяковского). Эйзенштейну не удалось избежать традиционной участи. О подробностях снятия маски Эйзенштейна написал в дневнике Вс. Вишневецкий (см.: Киноведческие записки. 1998. № 38. С. 78–79).
- 53 *Семенова Марина Тимофеевна* (1908–2010) – балерина. В Большом театре с 1930 г.
- 54 *Чабукиани Вахтанг Михайлович* (1910–1992) – артист балета, балетмейстер. В 1940 г. – солист Театра оперы и балета им. С.М. Кирова (Ленинград).
- 55 Брошюра «*Валькирия*» *Р. Вагнера. Гос. ордена Ленина Большой театр Союза ССР*» была напечатана к премьере спектакля (М., 1940). В нее вошли фрагменты статьи Эйзенштейна «Воплощение мифа» (С. 13–18).
- 56 *Маршак Самуил Яковлевич* (1887–1964) – поэт, переводчик, драматург. «Сказка о глупом мышонке» вышла из печати в 1923 г. Эту сказку Маршака Эйзенштейн не мог читать в детстве.
- 57 *Крафт-Эбинг Рихард* (1840–1902) – немецкий врач-психиатр. В «Мемуарах» (Т. 1. С. 55) Эйзенштейн пишет о «Саде пыток» Мирбо и «Венере в мехах» Захера-Мазоха: «Это были, сколько я помню, первые образчики “нездоровой чувственности”, попавшие мне в руки». И добавляет: «Крафт-Эбинг попал в эти руки несколько позже». Думается, и здесь у Эйзенштейна странная абберрация. Наверняка он познакомился с перечисленными выше книгами не в детстве. Скорее всего в отрочестве.
- 58 *Гудини (Худини) Гарри* (Вейс Эрих; 1874–1936) – американский иллюзионист. Эйзенштейн писал о нем (Неравнодушная природа. Т. 2. С. 384–385).
- 59 Имеется в виду кн.: *Houdini H. The Unmasking of Robert Houdin* (New York: The publisher's Printing Company, 1908). Эйзенштейн упоминает о ней в «Метод» (Т. 2. С. 336).
- 60 Надо полагать, Эйзенштейн собирался так назвать главу о цирке в своей книге.
- 61 *Пинкертон Алан* (1819–1884) – американский сыщик, основатель «Национального детективного агентства Пинкертона». Стал прототипом литературного персонажа – «короля сыщиков» Ната Пинкертона. В России в первом десятилетии XX в. выходила серия детективов с этим героем. В 1923 г. Н. Бухарин призвал советских писателей создать образ «красного Пинкертона».
- 62 Эйзенштейн осуществил свое намерение написать о в. с. у Бальзака (см. «Метод». Т. 1. С. 393–396). У Эйзенштейна есть объяснение, что связывает персонажей Бальзака – Серафиту и Карлоса Эрреру: «Можем бегло указать еще на один пример, стягивающий воедино серию “Отец Горио” – “Потерянные иллюзии” – “Блеск и нищета куртизанок” с историей Тринадцати (“Девушка с золотыми волосами”) и “Серафитой”. Не говоря уже о том, что через первые романы проходит одна из капитальнейших, социально-обличительных и излюбленнейших фигур Бальзака – Вотрен; промежуток времени

- написания этих разных вещей настолько длителен, что не может не служить признаком важности этой темы, проходящей сквозь творения Бальзака» (Метод. Т. 1. С. 302). Далее Эйзенштейн отвлекается на различные цитаты и ассоциации, к проблеме *b. s.*, которая объединяет Серафиту (она же – он – Серафито) и Вотрена (он же Карлос Эррера, он же Жак Коллен, беглый каторжник по прозвищу Обмани-Смерть), не возвращается.
- 63 Речь идет о романе «*Le Paysan perverti ou les Dangers de la ville*» («Совращенный поселянин, или Опасности городской жизни»; другой вариант перевода – «Развращенный крестьянин», 1775) французского писателя Никола Ретифа де ла Бретонна (1734–1806).
- 64 Имеются в виду персонажи романа «Портрет Дориана Грея» (1891) О. Уайльда (1854–1900). Надо добавить, что в 1915 г. В.Э. Мейерхольд экранизировал этот роман, сыграв в нем роль лорда Генри.
- 65 Речь идет о книге: *Seillière E. Apollon ou Dionysos* (1906). Ф. Ницше (1844–1900) в книге «Рождение трагедии из духа музыки» (1872) предложил концепцию двух начал, определивших древнегреческую культуру: «дионисийское» (оргастическое) и «аполлоническое» (упорядочивающее).
- 66 Эйзенштейн трагестивует заголовок книги Ницше «*Der Fall Wagner*» (1888). Оптимальный перевод: «Казус Ницше–Вагнер».
- 67 С немецким психоаналитиком *Гансом Заксом* (1871–1947) Эйзенштейн виделся 22 января 1930 г. (это отмечено в записной книжке Эйзенштейна – РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1119. Л. 22). О нем Эйзенштейн написал в «Мемуарах» (Т. 2. С. 139).
- 68 *Хиршфельд (Гиршфельд) Магнус* (1868–1935) – врач-сексолог, основатель Института сексуальных наук. Эйзенштейн общался с болгариним-трансвеститом – пациентом этого института в мае 1932 г. (см.: Метод. Т. 1. С. 285–286).
- 69 *Пеладан Жозефен* (1858–1918) – французский писатель. Эйзенштейн цитирует отрывок из книги: *Peladan J. De l'Androgyn. Théorie plastique*. Paris: Sansot, 1910.
- 70 *Мадам*, она же *Madam – Телешева Елизавета Сергеевна* (1892–1943) – драматическая актриса, режиссер. Снималась в первой версии фильма «Бежин луг» (1935–1936), была ассистентом Эйзенштейна – преподавателя ВГИКа.
- 71 *Ливанов Борис Николаевич* (1904–1972) – драматический актер, режиссер. Во МХАТе с 1924. Снимался в фильме Эйзенштейна «Октябрь» (1928).
- 72 С марта 1940 г. Эйзенштейн время от времени разрабатывал варианты сценарных набросков фильма о Пушкине. Предполагалось, что фильм будет сниматься в цвете.
- 73 *Дубровский Марк Яковлевич* – заместитель начальника Главка производства художественных фильмов Комитета по делам кинематографии.
- 74 *Чернявский А.Н.* – заведующий сценарным отделом того же комитета.
- 75 К сорокалетию МХАТа Вл.И. Немирович-Данченко ставил «Горе от ума» (премьера – 30 октября 1938 г.). Роль Чацкого исполняли В.И. Качалов и М.И. Прудкин. 18 ноября в Малом театре был сыгран спектакль «Горе от ума» с М.И. Царевым в главной роли. Создалось впечатление, что МХАТ в этом соревновании уступил. На роль Чацкого был введен Б.Н. Ливанов. Первый спектакль с его участием прошел 24 февраля 1940 г. и окончился овалцией. В кулуарах стали поговаривать, что в театре есть кому играть Гамлета. Эйзенштейн написал о триумфе Ливанова статью «Рождение актера».
- 76 Е.С. Телешева не получала во МХАТе самостоятельных постановок, она работала со вторыми составами исполнителей и вводила на главные роли дублеров. По-видимому, успех Ливанова в роли Чацкого осложнил ее отношения с Немировичем-Данченко.

- 77 Имеется в виду *Ангелина Иосифовна Степанова* (1901–2000). Она исполняла в «Горе от ума» роль Софьи. Успеха ее интерпретация не имела. На роль Софьи была введена С.С. Пилявская, которая в этой роли выглядела предпочтительнее.
- 78 Речь идет об *Александрѣ Александровиче Фадееве* (1901–1956) – муже А.И. Степановой. В это время он был крупным литературным функционером – ответственным секретарем Союза советских писателей (1939–1944).
- 79 Речь идет о *Мечиславе Ильиче Бурском* (1903–1944). В 1940 г. он помогал Эйзенштейну в работе над сборником статей режиссера, к которому Бурский должен был написать вступительную статью. Бурский как театроман писал время от времени отклики на события театральной жизни. Статья Бурского «Ливанов–Чацкий» в конце концов была напечатана в журнале «Театр» (1940. № 10. С. 93–99). Правда, журнал предварил ее статьей В. Залесского «Качалов–Чацкий» (С. 86–92).
- 80 Статья Эйзенштейна «Рождение актера» была опубликована только в 1968 г. (см.: *Эйзенштейн С.* Избр. произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1968. Т. 5. С. 415–419).
- 81 *Антуан Андре* (1858–1943) – французский актер и режиссер. Его книга «Дневники директора театра. 1887–1906» была переведена на русский язык в 1939 г.
- 82 Об этом А. Антуан пишет в дневнике от 20 октября 1908 г. Интерес Эйзенштейна к такому решению французского режиссера объясняется тем, что в фильме «Броненосец “Потемкин”» есть эпизод с гнилыми мясными тушами. В некоторых кадрах заметно, что там вместо реальных туш используются плоские муляжи.
- 83 Первое посещение Эйзенштейном Англии приходится на 30 октября – 20 ноября 1929 г.
- 84 Об *Эрихе фон Шренке* Эйзенштейн неоднократно писал своей матери (см.: *Забродин В.* Эйзенштейн: кино, власть, женщины. М.: НАО, 2011. См. по именному указателю).
- 85 *Верроккьо Андреа дель* (Андреа ди Чони; 1435–1488) – итальянский живописец и скульптор. «Давид» (1473–1475) – скульптура Верроккьо.
- 86 Речь идет о *Микеланджело Буонаротти* (1475–1564), итальянском скульпторе, художнике, поэте. «Давид» (1501–1504) – скульптура Микеланджело.
- 87 *Мария Ждан-Пушкина* (1896–?) надиктовала воспоминания о знакомстве с Эйзенштейном «Надпись на книге» (Эйзенштейн в воспоминаниях современников. С. 92–95).
- 88 Имеется в виду Петербургский театр музыкальной драмы (1912–1919), основателем и художественным руководителем которого был И.М. Лапицкий.
- 89 Впервые с «*Нибелунгами*» Эйзенштейн имел дело, когда весной 1913 г. участвовал в постановке двух актов трагедии Геббеля (Хеббеля) на немецком языке силами учеников реального училища (см.: *Забродин В.* Эйзенштейн: кино, власть, женщины. С. 91).
- 90 «*Трех мушкетеров*» Эйзенштейн читал в декабре 1912 г. (скорее всего на французском языке).
- 91 Японский язык Эйзенштейн изучал, поступив на Восточное отделение Академии Генерального штаба РККА. Занятия начались в конце октября 1920 г., однако в начале декабря он был отчислен из этого учебного заведения как не имеющий права быть в него принятым (он должен был вернуться в Петроградский институт гражданских инженеров).
- 92 Эйзенштейн, сняв в 1931–1932 гг. несколько десятков тысяч метров материала в Мексике, вынужден был вернуться на родину, так и не получив возможности смонтировать свой фильм.
- 93 Эйзенштейн к 20-летию первой русской революции должен был снять ленту «1905 год», однако затем было принято решение снять эпизод к торжественному заседанию в Большом театре. После успеха «Броненосца», выпущенного в прокат в январе 1926 г., отпала необходимость осуществления первоначального замысла.

- 94 Имеется в виду тот факт, что Б.З. Шумяцкий чинил всяческие препятствия к осуществлению фильма «Александр Невский». Запуск его в производство последовал за снятием начальника Главного управления кинофотопромышленности со своей должности в начале января 1938 г.
- 95 *Небольсин Василий Васильевич* (1898–1968) – дирижер. В Большом театре с 1922 г.
- 96 *Михаил Афанасьевич Булгаков* умер 10 марта 1940 г. Последние годы жизни он работал в Большом театре в качестве либреттиста и консультанта по работе с либреттистами.
- 97 *Экк (Ивакин) Николай Владимирович* (1902–1976) – кинорежиссер. Одинокашник Эйзенштейна в учебных заведениях Мейерхольда. После запрещения новеллы о Тамерлане в фильме «Большой Ферганский канал» Эйзенштейн соглашался только на съемки цветного фильма (это можно расценивать как выжидательную позицию после катастрофы самостоятельного замысла).
- 98 *Норны* – персонажи (их три) Пролога «Гибели богов» Вагнера, прядущие нити судьбы богов и героев.
- 99 Речь идет об одном из любимых замыслов Эйзенштейна – попытке поставить в театре инсценировку романа Бальзака «Кузина Бетта» (1846) с Юдифь Глизер в заглавной роли.
- 100 ...сходил на «Фельдмаршала Кутузова». – См. коммент. 37.
- 101 «Тевье-молочник» – спектакль ГОСЕТа (1938), инсценировка романа Шолом-Алейхема, постановщик и исполнитель главной роли С. Михоэлс. Эйзенштейн пишет или о вводе молодых актеров в идущий с успехом спектакль, или о постановке «Тевье-молочника» учащимися школы при театре.
- 102 Речь идет о *Николае Дмитриевиче Волкове* (1894–1965) – театроведе и драматурге, авторе монографии о дореволюционном творчестве Вс.Э. Мейерхольда (*Волков Н. Мейерхольд*: В 2 т. М.; Л.: Academia, 1929).
- 103 *Куза Василий Васильевич* (1902–1941) – драматический актер, режиссер. Поставил (с Л.М. Шихматовым) спектакль «Фельдмаршал Кутузов».
- 104 *Горюнов (Бендель) Анатолий Иосифович* (1902–1951) – драматический актер. В спектакле «Фельдмаршал Кутузов» исполнял роль Наполеона.
- 105 *Глазунов (Глазник) Освальд Фердинандович* (1891–1947) – драматический актер. В спектакле «Фельдмаршал Кутузов» сыграл гренадера Рембо. В спектакле «Человеческая комедия» по О. де Бальзаку (1934) сыграл Вотрена, о котором Эйзенштейн неоднократно упоминал в своих трудах как о ключевом персонаже цикла романов Бальзака.
- 106 *Свердлин Лев Наумович* (1901–1969) – драматический актер. После закрытия Театра им. Мейерхольда работал в Театре им. Евг. Вахтангова (1937–1941).
- 107 *Мордвинов (Шефтель) Борис Аркадьевич* (1899–1953) – режиссер. В 1936–1940 гг. режиссер Большого театра.
- 108 *Талейран (Талейран-Перигор) Шарль Морис* (1754–1838) – французский государственный деятель.
- 109 *Тарле Евгений Викторович* (1874–1955) – историк. Его книга «Талейран» вышла в 1939 г.
- 110 Эйзенштейн упоминал английского художника *Артура Рэкхема* (1867–1939) в записи от 26 апреля 1940 г.: «Гораздо правильнее сделана иллюстрация Artur’a Racham’a в издании “Rheingold” и “Walküre” с его рисунками» (см.: Метод. Т. 2. С. 485).
- 111 Имеется в виду спектакль ЦТКА «*Полководец Суворов*» (1938). Он был поставлен Алексеем Дмитриевичем Поповым (1892–1961) по пьесе И. Бахтерева и А. Разумовского.
- 112 *Мюрат Иоахим* (1767–1815) – французский военный деятель. Содействовал Наполеону в захвате власти, стал его зятем. С 1808 г. – король Неаполитанский.

- 113 В газете «Правда» текст Эйзенштейна о подготовке спектакля «Валькирия» не печатался.
- 114 *Лин Ютан / Линь Юйтан* (1895–1976) – китайский писатель. Выписки из книги Лин Ютана «Моя страна и мой народ» (1935) см. в книгах Эйзенштейна «Мемуары» (Т. 1. С. 346–348) и «Неравнодушная природа» (Т. 2. С. 358–361). Книгу «Как важно жить» (1937) Эйзенштейн перечитывал во время немецких бомбежек Москвы в 1941 г. (Мемуары. Т. 1. С. 348).
- 115 *Давид Осипович Славин* в качестве инспектора художественно-производственного отдела «Мосфильма» выезжал на съемки фильма «Большой Ферганский канал».
- 116 Речь идет о *Прасковье Петровне Заборовской* – домработнице Эйзенштейна. Ее образ запечатлен им в «Мемуарах» (Т. 2. С. 374–375).
- 117 *Тиссэ Эдуард Казимирович* (1897–1961) – кинооператор. Снимал все фильмы Эйзенштейна.
- 118 Эйзенштейн перечислил несколько художников. Один из любимых графиков Эйзенштейна – француз *Оноре Домье* (1808–1879) написал замечательный цикл картин, героями которых выступают Дон Кихот и Санчо Панса. Грек *Доменико Теотокопули* (известный под псевдонимом *Эль Греко*; 1541–1614, в Испании – с 1577) и единственный в списке испанский художник *Франциско Гойя-и-Лусьентес* (1746–1828), надо полагать, в наибольшей мере отвечали представлениям Эйзенштейна об Испании. Француз *Гюстав Доре* (1832–1893) появляется в списке как иллюстратор романа Сервантеса (1853).
- 119 Даны две пары кандидатов на роли главных героев предполагаемого фильма. Николай Константинович Черкасов (1903–1966), сыгравший в фильме Эйзенштейна князя Александра Невского, не вызывал сомнений и как кандидат на роль Дон Кихота. Режиссер понимал диапазон возможностей актера. Черкасов и сыграл Дон Кихота в 1957 г. у Г.М. Козинцева. Исполнитель роли Санчо называется предположительно. Друг детства Эйзенштейна, ассистент режиссера в 1920-е гг. Максим Максимович Штраух (1900–1974) и Санчо Панса – скорее, «две вещи несовместные». Игорь Владимирович Ильинский (1901–1987) мог бы сыграть эту роль в театре, но в кино его трудно представить в роли испанского крестьянина. Видимо, отсюда и резюме Эйзенштейна: «Полистаем еще».
- 120 Речь идет о пьесе «Рюи Блаз» (1838) В. Гюго (1802–1885).
- 121 После выписки в конце октября 1935 г. из Красно-Сокольнической больницы, куда Эйзенштейн попал, заразившись оспой на съемках первой версии «Бежина луга», режиссер отправился в Kislovodsk в санаторий. В Москву он вернулся в начале декабря 1935 г.
- 122 «93 год» – роман В. Гюго (1874).
- 123 Речь идет о романе «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» (1900) Д.С. Мережковского (1866–1941).
- 124 Имеется в виду Фридрих Энгельс (1820–1895). Его книгу «Диалектика природы» (опубликована в 1925 г.) Эйзенштейн высоко ценил.
- 125 «Король забавляется» (1832) – пьеса В. Гюго. Широкой публике она в настоящее время известна в версии Джузеппе Верди, написавшего по мотивам пьесы оперу «Риголетто» (1851). Эйзенштейн слушал эту оперу 23 марта 1913 г. Он писал матери: «Опера мне понравилась, но постановка и исполнение никуда не годилось» (см.: *Забродин В. Эйзенштейн: кино, власть, женщины*. С. 120).

Думается, финал оперы: Риголетто подсылает убийцу к герцогу и получает труп дочери, переодетой в его костюм, – определил финал второй серии «Ивана Грозного»: Ефросинья Старицкая подсылает убийцу к грозному царю, однако обнаруживается, что убит ее сын, переодетый в царские одежды. Так что пьесе «Король забавляется» Эйзенштейн упоминает отнюдь не всуе.

- 126 Комитет по делам искусств был организован по постановлению Политбюро ЦК ВКП(б) от 16 декабря 1935 г. Его председателем был назначен П.М. Керженцев. Следует напомнить о некоторых инициативах П.М. Керженцева на этой должности. 29 февраля 1936 г. в докладной записке Сталину и Молотову он предложил побудить филиал МХАТа снять с репертуара пьесу М.А. Булгакова «Кабала святош» («Мольер»). 3 апреля 1936 г. в докладной записке Сталину и Молотову он предложил сменить художественного руководителя Большого театра Н.С. Голованова. 18 мая 1936 г. в докладной записке Сталину и Молотову он писал о необходимости изъятия из экспозиции Третьяковской галереи и Русского музея произведений русского авангарда. И, наконец, 17 декабря 1939 г. он напечатал печально известную статью «Чужой театр» – им оказался Театр имени Мейерхольда, который приказом того же Комитета по делам искусств от 7 января 1938 г. был ликвидирован. Вот объяснение остроты «поделом искусствам» в дневнике Эйзенштейна.
- 127 Очевидная отсылка к решению Вс.Э. Мейерхольдом сцены с мистиками в спектакле «Балаганчик» по пьесе А. Блока в Театре В. Комиссаржевской (1906).
- 128 «*Лукреция Борджиа*» – пьеса В. Гюго (1833).
- 129 *Крэг Эдвард Гордон* (1872–1966) – английский режиссер, художник и теоретик театра.
- 130 Историю постановки «Гамлета» в МХТ (с учетом точки зрения Крэга) см.: *Крэг Э.Г.* Воспоминания, статьи, письма / Сост. и ред. А.Г. Образцова и Ю.Г. Фридштейн; вступит. статья А.Г. Образцовой; коммент. Ю.Г. Фридштейна. М.: Искусство, 1988. С. 290–310, 340–362.
- 131 Крэг приезжал в Москву весной 1935 г. О встрече с ним Эйзенштейн написал в «Мемуарах» (Т. 2. С. 347–348).
- 132 Книга У. Джонса «Все о кольцах» посвящена истории колец и перстней со времен Древнего Египта до XIX в.
- 133 Имеется в виду «*Пагубная книга*» (1939) – третья часть трилогии об А. Радищеве Ольги Дмитриевны Форш (1873–1961).
- 134 Речь идет о певце *Иннокентии Фокиевиче Редикольцеве* (1899–1944). Эйзенштейна заинтересовало парадоксальное значение имени, отчества и фамилии исполнителя партии Вотана: если чуть исказить фамилию, как сделал Эйзенштейн, и перевести с латинского, древнегреческого и французского, то получится «Невинный Тюлень Женская сумочка». Возможно и другое толкование словесной игры Эйзенштейна, идущее от *ridicule* (фр.) – смешной, нелепый, смехотворный.
- 135 *Габович Михаил Маркович* (1905–1965) – танцовщик. В Большом театре с 1924 по 1952 г. Как о партнере Г.С. Улановой в партии Ромео в постановке балета С.С. Прокофьева в Большом театре Эйзенштейн писал о нем в 1947 г. (см. Неравнодушная природа. Т. 1. С. 530–532).
- 136 *Степан Райзман* – еще один образчик остроты Эйзенштейна. В 1939 г. на экраны вышли два фильма: «Степан Разин» (по роману А.П. Чапыгина, режиссеры О.И. Преображенская и И.К. Правов) и «Поднятая целина» (по роману М.А. Шолохова, режиссер Ю.Я. Райзман).
- 137 Имеется в виду фильм «*Доктор Мабузе, игрок*» (1922) немецкого режиссера Фрица Ланга (1890–1976). Эйзенштейн перемонтировал (совместно с Э.И. Шуб) двухсерийный оригинал в односерийный прокатный вариант под названием «Позолоченная гниль».
- 138 *Эгда-Ниссен Ауд* (1893–1974) – норвежская актриса, снявшаяся во многих немецких фильмах начала XX в., в том числе в картинах Э. Любича, Ф. Ланга, Ф.В. Мурнау.

- 139 Речь идет об *Осине Максимовиче Брике* (1888–1945), в 1923 г. редакторе журнала «ЛЕФ».
- 140 Статья «Монтаж аттракционов» (ЛЕФ. 1923. № 3. С. 70–75) была подвергнута значительной редакционной правке и превратилась в своего рода манифест. Авторский вариант статьи опубликован нами (см.: Вопросы театра // Prosaenium. 2016. № 1–2. С. 281–297).
- 141 *Зимин Сергей Иванович* (1875–1942) – театральный деятель. В 1904 г. организовал Оперный театр, просуществовавший до 1917 г. С 1924 по 1932 г. – художественный консультант Экспериментального театра, созданного на базе Оперы Зимина.
- 142 «*Млада*» – опера-балет (1889–1890) Н.А. Римского-Корсакова. Была поставлена в Опере Зимина в сезоне 1913/1914 г.
- 143 *Бакст (Розенберг) Лев Самойлович* (1866–1924) – художник. С 1909 г. – в Париже. «Младу» в Опере Зимина оформил И.С. Федотов.
- 144 С.И. Зимин оставил обширные дневники (см. История оперы Зимина. М.: МФ «Поколение», 2005 и *Зимин С.И.* Записки оперного антрепренера. М.: МФ «Поколение», 2013).
- 145 Приближалась годовщина гибели В.В. Маяковского – 14 апреля 1930 г. он покончил жизнь самоубийством.
- 146 В архиве Эйзенштейна сохранилась «Заметка о французском полковнике Гафайоли (для газеты “Комсомольская правда”)» (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 928).
- 147 Статья Эйзенштейна «Еще раз о строении вещей» была напечатана в «Искусстве кино» (1940. № 6. С. 27–32).
- 148 Из книги Вл.И. Немировича-Данченко «Из прошлого» Эйзенштейн процитировал фрагменты о работе над пьесой «Цена жизни», которая начиналась с самоубийства в противоположность общепринятым финалам с самоубийством героя (М.; Л.: Academia, 1936. С. 68–72).
- 149 Речь идет о сборнике «Американские киносценарии» (Сост. М.Я. Шнейдер; Пер. с англ. П. Аташевой. М.: Киноиздат, 1939), где были напечатаны «Повесть о Луи Пастере», «Я – беглый каторжник» и «Это случилось однажды ночью».
- 150 *Муни (Муни Вайзенфройнд) Пол* (1895–1967) – американский актер театра и кино. В фильме В. Дитерле «Повесть о Луи Пастере» (1936) сыграл главную роль.
- 151 *Курьянов Александр Устинович* (1898–1978) – сотрудник НКВД. С 1938 г. начальник Главного управления по производству художественных фильмов Комитета по делам кинематографии при СНК СССР.
- 152 *Полонский Константин Андреевич* (1906–1985) – организатор кинопроизводства. С 1938 г. – директор «Мосфильма».
- 153 *Павленко Петр Андреевич* (1899–1951) – писатель, киносценарист. Соавтор Эйзенштейна по «Александру Невскому». Соавтор Эйзенштейна по либретто «Большой Ферганский канал». 1–3 августа 1939 г. Эйзенштейн написал режиссерский сценарий фильма, и вскоре в Средней Азии приступили к съемкам. Однако после запрещения новеллы о Тамерлане он отказался их продолжать. Но, как видим, руководители студии не оставляли надежду, что режиссер согласится осуществить оскопленный вариант сценария.
- 154 Еще 23 февраля 1939 г. в газете «Кино» была опубликована статья Эйзенштейна «Перед съемками картины о Фрунзе», в которой он рассказал о своих встречах с военачальником. Однако сценарий А. Фадеева и Л. Никулина не давал возможности снять полноценный фильм. Сценарий дорабатывался по предложениям режиссера, но к съемкам фильма приступить так и не удалось (см. материалы архива Эйзенштейна – РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 494–496).

- 155 Речь идет об *Андрее Януарьевиче Вышинском* (1883–1954), который в 1939–1944 гг. был заместителем председателя Совета народных комиссаров (курировал вопросы культуры).
- 156 *Слетов Петр Владимирович* (1897–1981) – литератор.
- 157 *Вдовиченков Василий Григорьевич* – с 1938 г. начальник Главреперткома.
- 158 Эйзенштейн предложил такое решение смерти Хундинга – после того как его поражал копьем Вотан, Хундинг падал с утеса на планшет сцены вместе с обломками скалы, где происходил его поединок с Зигмундом. Разумеется, для исполнения этого трюка требовался дублер.
- 159 *Макаров Родион Родионович* (1903–1968) – художник. Заведующий макетной мастерской Большого театра.
- 160 *Ефимов Иван Семенович* (1878–1959) – художник, скульптор. В «Валькирии» должен был вылепить коней для эпизода «Полет валькирий».
- 161 *Старик* – И.С. Ефимов, см. коммент. 160.
- 162 *Чаушанский Дмитрий Николаевич* (1896–1957) – книговед, исследователь иллюстрированной книги.
- 163 Эйзенштейн в «Метод» (Т. 2. С. 157–162) анализирует три ксилографии японского художника Китагава Утамаро (1753/54–1806).
- 164 Raffet и Charlet – имеются в виду французские художники: Раффе Дени Огюст Мари (1804–1860) и Шарле Никола Туссен (1792–1845).
- 165 Эйзенштейн писал об этом 28 марта 1940 г. (см.: Метод. Т. 2. С. 477–478).
- 166 Речь идет о Максиме Максимовиче Штраухе и его жене – Юдифи Самойловне Глизер (1904–1968) – актрисе. Она в свое время начинала актерскую карьеру в Первом рабочем театре Пролеткульта. Творческий портрет актрисы Эйзенштейн создал в 1947 г. (см.: Мемуары. Т. 2. С. 358–395).
- 167 М.М. Штраух начинал работу над ролью Маркса в фильме Г. Козинцева и Л. Трауберга.
- 168 *Мечников Илья Ильич* (1845–1916) – биолог. Лауреат Нобелевской премии (1908).
- 169 *Пашковский Анатолий Игнатьевич* (1893–1940) – секретарь ЦК РАБИСа в 1930-е гг.
- 170 Впервые под заголовком «Заметки о В.В. Маяковском» этот текст Эйзенштейна был напечатан (с купюрами) в журнале «Искусство кино» в 1958 г. (№ 1. С. 73–75). Под авторским названием см. в «Мемуарах» (Т. 2. С. 306–309).
- 171 *Тренев Константин Андреевич* (1876–1945) – драматург.
- 172 *Граник Анатолий Михайлович* (1918–1989) – кинорежиссер, выпускник ВГИКа 1943 г. (мастерская Г.М. Козинцева).
- 173 *Швейцер Михаил Абрамович* (1920–2000) – кинорежиссер.
- 174 *Коуард Ноэл Пирс* (1889–1973) – английский драматург, актер и режиссер. Речь идет о его пьесах «Частные жизни» (1930) и «Планы на жизнь» (1933). Последнюю Эйзенштейн считал пародией на пьесу Юджина О’Нила «Странная интерлюдия» (см.: Метод. Т. 2. С. 568).
- 175 *Посада Хосе Гуаделупе* (1851–1913) – мексиканский график. Эйзенштейн назвал его «несравненным» (см.: Мемуары. Т. 1. С. 327).
- 176 *Альтман Иоганн Львович* (1900–1955) – главный редактор журнала «Театр» (1937–1941), в котором Эйзенштейн намеревался опубликовать свою статью «Воплощение мифа».
- 177 *Веснин Александр Александрович* (1883–1959) – художник, архитектор. В Камерном театре оформил три спектакля: «Благовещение» П. Клоделя (1920), «Федра» Ж. Расина (1922) и «Человек, который был Четвергом» по Г. Честертону (1923). Можно предположить, что Эйзенштейн опасался сходства некоторых решений «Валькирии» с «Федрой».

- 178 *Шпиллер Наталья Дмитриевна* (1909–1995) – оперная певица. В Большом театре с 1935 по 1958 г. В спектакле «Валькирия» исполняла партию Зиглинды (участвовала в премьерном спектакле и еще в трех).
- 179 *Златогорова Бронислава Яковлевна* (1905–1995) – оперная певица. Ни в одном из шести представлений «Валькирии» участия не принимала.
- 180 *Антонова Елизавета Ивановна* (1904–1994) – оперная певица. В Большом театре с 1933 г. (исполняла партию Фрикки на премьерном спектакле и еще в трех).
- 181 *Бибель Август* (1840–1913) – один из основателей социал-демократической партии Германии (1869). Другие источники приписывают эту фразу Фридриху Энгельсу.
- 182 Имеется в виду *Людовик XIV* (1638–1715) – король Франции с 1643 г. (до 1651 – регентша Анна Австрийская, до 1661 – кардинал Мазарини).
- 183 *Ментенон Франсуаза Обинье де* (1635–1710) – фаворитка, с 1684 – морганатическая супруга Людовика XIV.
- 184 *ВОКС* – Всесоюзное общество культурных связей с заграницей (общественная организация, работавшая в СССР с 1925 по 1958 г.).
- 185 *Прокофьев Сергей Сергеевич* (1891–1953) – композитор. Написал музыку к фильму Эйзенштейна «Александр Невский».
- 186 «*Шел солдат с фронта*» – название сценической версии повести В.П. Катаева «Я сын трудового народа». Опера С.С. Прокофьева называлась «Семен Котко». Ее предполагал поставить в Государственном оперном театре им. К.С. Станиславского Вс.Э. Мейерхольд. Весной 1939 г. он работал над планом постановки. После ареста Мейерхольда театр искал другого режиссера, чтобы завершить работу.
- 187 *Образцов Сергей Владимирович* (1901–1992) – создатель и руководитель Центрального театра кукол (1931).
- 188 «*Дафнис и Хлоя*» – роман древнегреческого писателя Лонга (около 200 г.).
- 189 *Деваль (Булеран) Жак* (1895–1972) – французский драматург. Его пьесе «Возраст Жюльетты» Эйзенштейн посвятил восторженное описание в «Мемуарах» (Т. 2. С. 193–146, 148–149).
- 190 «*Das Zwei geschlechterwesen*» – книга (1928) Joseph Winthuis (владельческая надпись «Eisen 7 II 1932»).
- 191 *Зельдович Григорий Борисович* (1906–1988) – редактор главного управления Комитета по делам кинематографии. В 1938 г. в серии «Библиотека советского кинозрителя» вышла брошюра З. Григорьева (псевдоним Г. Зельдовича) «О фильме “Александр Невский”».
- 192 Эйзенштейн предполагал включить «Пир во время чумы» А.С. Пушкина в качестве составной части в так и не осуществленный фильм.
- 193 *Петровский Михаил Александрович* (1899–?) – заведующий постановочной частью Большого театра.
- 194 Не исключено, что Эйзенштейн ведет речь о *Розенфельде М.К.* – режиссере «Валькирии».
- 195 *Воронин*, по-видимому, как-то связан с изготовлением «кольца» нибелунга.
- 196 Имеется в виду *Софья Касьяновна Вишневецкая* (1899–1963) – театральная художник. Жена В.В. Вишневецкого. Письма Эйзенштейна С.К. Вишневецкой и В.В. Вишневецкому за май–октябрь 1937 г. очень важны для понимания его положения после запрещения работы над «Бежиным лугом» (см.: *Забродин В.В.* Эйзенштейн: кино, власть, женщины. С. 321–329).
- 197 В переводе с польского *kobieta* – женщина. Может быть, это еще один пример эйзенштейновской насмешки – Вишневецкие – княжеский род Речи Посполитой.

- 198 Речь идет о пьесе «Двадцать лет спустя» (1929) *Михаила Аркадьевича Светлова* (Шейнкман; 1903–1964).
- 199 Эйзенштейн читал роман «*Дневник горничной*» (1900) Октава Мирбо (1848 или 1850–1917) по-французски.
- 200 По всей видимости, предполагалось показать «Валькирию» Комитету по делам искусств и Главреперткому.
- 201 *Дмитриев Владимир Владимирович* (1900–1948) – художник. Оформлял спектакль «Три сестры», поставленный во МХАТе Вл.И. Немировичем-Данченко. 17 апреля 1940 г. состоялась генеральная репетиция.
- 202 *Храпченко Михаил Борисович* (1904–1986) – председатель Комитета по делам искусств с 1939 по 1948 г.
- 203 Из Первого рабочего театра Пролеткульта Эйзенштейн был уволен в декабре 1924 г., последний поставленный им спектакль «Противогазы» был показан в феврале 1924 г. С весны по декабрь 1924 г. шла работа над фильмом «Стачка» (совместный проект Театра Пролеткульта и Первой госкинофабрики).
- 204 *Майоренгоф* – дачное место под Ригой.
- 205 У отца Эйзенштейна было три брата – Александр, Дмитрий и Николай и одна сестра. Подробнее см. статью Р. Соколова и А. Сухоруковой «Новые данные о предках Сергея Михайловича Эйзенштейна» (Киноведческие записки. 2013. № 102–103. С. 314–323).
- 206 «*Денщик подвел*» – водевиль С.И. Турбина (1894).
- 207 *Достоевская (Сниткина) Анна Григорьевна* (1846–1918) – вдова Ф.М. Достоевского.
- 208 *Эйзенштейн (Конецкая) Юлия Ивановна* (1875–1946). Несостоявшейся беседе с А.Г. Достоевской Эйзенштейн посвятил еще несколько фрагментов в разных статьях. Наиболее подробный из них опубликован Наумом Клейманом (см.: Мемуары. Т. 1. С. 388–389).
- 209 Имеется в виду *Ираида Матвеевна Конецкая* (?–1905) – бабушка Эйзенштейна со стороны матери.
- 210 *Малита* – хищная рыба из семейства барракуд.
- 211 Здесь речь идет об отъезде матери Эйзенштейна из Риги. Это произошло осенью 1908 г. (в октябре она подписала табель сына с оценками за первую четверть обучения в реальном училище). Юридически развод родителей был оформлен в 1912 г.
- 212 В поэме М.Ю. Лермонтова «Мцыри» нет описания ни внешности героя, ни его одежды.
- 213 Сестра матери Эйзенштейна Александра Ивановна вышла замуж за Николая Дмитриевича Бутовского (1850–1917). Краткий, но выразительный его портрет см. в «Мемуарах» (Т. 1. С. 249–250). О брате Н.Д. Бутовского Алексее Дмитриевиче и его жене Анне Васильевне – коллекционерах гравюр – Эйзенштейн писал в «Мемуарах» (Т. 1. С. 56–57).
- О Бутовских (не родственниках) ничего определенного найти не удалось.
- 214 Имеется в виду Манифест об объявлении войны Германии от 20 июля (2 августа) 1914 г.
- 215 Эйзенштейн прибыл в Нью-Йорк 12 мая 1930 г.
- 216 Эйзенштейн приехал в Новгород для сбора материалов к фильму «Александр Невский» 18 февраля 1938 г.
- 217 Сведений об этой постановке в текстах Эйзенштейна нами не обнаружено. Эйзенштейн видел спектакль «Свадьба Кречинского» (по пьесе А.В. Сухово-Кобылина, «перекроенной» Вс.Э. Мейерхольдом) в 1933 г. (см.: *Эйзенштейн С.* Избр. произведения. М.: Искусство, 1966. Т. 4. С. 224–225).

- 218 *Чижевская Александра Антоновна* (1873–1925) – драматическая актриса. В Александринском театре с 1877 г. В каком из фарсов о Ниобее играла актриса, установить не удалось.
- 219 Имеется в виду панорама «Голгофа» (1896) польского художника *Яна Стыки* (1858–1925). В Санкт-Петербурге демонстрировалась в 1907 г.
- 220 *Суворин Алексей Сергеевич* (1834–1912) – журналист, издатель. Издавал газету «Новое время» (с 1876), журнал «Исторический вестник» (с 1880).
- 221 О театре *Валентины Лин* см.: *Тихвинская А.* Кабаре и театры миниатюр в России. 1908–1917. М.: Культура, 1996. С. 192–195.
- 222 *Худеков Сергей Николаевич* (1837–1927) – русский журналист, историк балета. Эйзенштейн писал о нем в «Мемуарах» (Т. 1. С. 51–52). Именно в его издании (в «Петроградской газете») были опубликованы в 1917 г. карикатуры Эйзенштейна (22 октября и 15 декабря).
- 223 *Проптер Станислав Максимилианович* (1855–1931) – издатель газеты «Биржевые ведомости» (1880–1917). Эйзенштейн вспоминал о нем в «Мемуарах» (Т. 1. С. 54–56).
- 224 *Аверченко Аркадий Тимофеевич* (1881–1925) – писатель. Эйзенштейн упоминает в «Мемуарах» о попытке напечатать в журнале «Новый Сатирикон» свои карикатуры (Т. 1. С. 50). Следует добавить, что, делая в военной самодеятельности первые шаги как режиссер и художник, Эйзенштейн поставил и оформил комедию Аверченко «Двойник» (сыграна в Великих Луках 9 февраля 1920 г.).
- 225 *Людвик XVI* (1754–1793) – французский король (1774–1792). 10 августа 1792 г. отрекся от престола, гильотинирован.
- 226 Речь идет о книге «Античные театры и традиции в истории эволюции театрального здания» (1913) *Георгия Крескентьевича Лукомского* (1884–1952).
- 227 *Леонтьев Яков Леонтьевич* (1890–1948) – театральный деятель. Заместитель директора Большого театра (с 1934), и. о. директора с 1941 по 1944 г.
- 228 Имеется в виду Э.К. Тиссэ.
- 229 «*Чрево театра*» – Эйзенштейн обыгрывает заглавие романа «Чрево Парижа» (1873) из цикла «Ругон-Маккары» (1871–1892) французского писателя Эмиля Золя (1840–1902). Режиссер посвятил анализу этого цикла главу «Двадцать опорных колонн» своего исследования «Пафос» (см.: Неравнодушная природа. Т. 2. С. 73–97).
- 230 *Abreagierung* (нем.) – Эйзенштейн использует термин психоанализа. В «Словаре по психоанализу» Ж. Лапланша и Ж.-Б. Понталиса говорится по этому поводу следующее: «Неологизм “abreagieren”, по-видимому, был придуман Брейером и Фрейдом на основе глагола reagieren в переходном значении и приставки ab-, означающей, в частности, временную дистанцию, удаление, ослабление, подавление и пр.» (М., 1996. С. 321). В русском издании словаря этот термин переводится как «отреагирование».
- 231 «*Голова мертвеца*» (1827) – мелодрама Гильберта де Пиксерекура (1773–1847). Эйзенштейн упоминает об эпизоде извержения Везувия из этой мелодрамы в «Неравнодушной природе» (Т. 2. С. 473).
- 232 Наброски статьи «*Джон и Шопенгауэр*» сохранились в архиве Эйзенштейна (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 932. Авторская датировка – 18 февраля 1927 г.).
- 233 Речь идет о фильме «*Сиротки бури*» (1922) Дэвида Уорка Гриффита (1875–1948).
- 234 В своде записей Эйзенштейна лекций В.Э. Мейерхольда читаем: «В хорошо сконструированной пьесе обычно чрезвычайно важную роль играют предметы (браслет Нины,

- брошь в “Идеальном муже”, письмо Хлестакова)». Цит. по: *Забродин В.В.* Эйзенштейн о Мейерхольде. С. 119. «Браслет Нины» – отсылка к интриге «Маскарада» М.Ю. Лермонтова.
- 235 «*Удольфские тайны*» (1744) – готический роман Анны Радклиф (урожд. Уорд; 1764–1823).
- 236 *Фундус* – имеется в виду система сборки декораций из стандартизированных заготовок.
- 237 *Прюдом* – персонаж комедии «Величие и падение г-на Жозефа Прюдома» (1855) французского писателя и актера Анри Моннье (1805–1877).
- 238 *Фукс Эдуард* (1870–1940) – немецкий историк, искусствовед, автор шеститомной «Иллюстрированной истории нравов». О встречах с Фуксом Эйзенштейн написал в «Неравнодушной природе» (Т. 2. С. 499).
- 239 *Гильбер Иветт* (1867–1944) – французская певица. Эйзенштейн посвятил ей две главы «Мемуаров»: «Мадам Гильбер» и «Дама в черных перчатках» (Т. 1. С. 92–94, 210–215).
- 240 *Доде Альфонс* (1840–1897) – французский писатель. В воспоминаниях «Тридцать лет в Париже» Доде говорил о двойственности Моннье – борьбе в нем шута и буржуа и победе мелкого буржуа (см.: *Доде А.* Собр. соч.: В 7 т. М.: Правда, 1965. Т. 7. С. 407–410).
- 241 *Тартарен* – персонаж трилогии А. Доде «Необычайные приключения Тартарена из Тараскона» (1872–1890).
- 242 *Розенфельд Макс Константинович* (наст. имя и отчество Мордухай Екусилевич; 1911–?) – режиссер Большого театра (1937–1941).
- 243 *Квалиашвили Михаил Георгиевич* – режиссер спектакля «Валькирия». Написал об этом в своих воспоминаниях «По трудному пути» (Тбилиси: Мерани, 1969. С. 315–323).
- 244 Имеется в виду кн.: Московский Художественный Театр: Пьесы А.П. Чехова: Чайка, Дядя Ваня, Три сестры, Вишневый Сад. Альбом «Солнце России». № 7. СПб., 1914. Альбом предваряла статья Н. Эфроса «Чехов и Художественный театр».
- 245 Речь идет о парижском Музее восковых фигур, основанном Альфредом Гревеном (1827–1892) в 1881 г. Эйзенштейн вспоминал о посещении этого музея в детстве (Мемуары. Т. 2. С. 109–110).
- 246 Эйзенштейн иронически обыгрывает фрагмент из рецензии И. Альтмана «Заметки о спектакле “Три сестры”» А. Чехова Художественного театра» (Вечерняя Москва. 1940. № 97. 27 апр. С. 3).
- 247 Роль Наташи в спектакле «Три сестры» исполняла *Анастасия Павловна Георгиевская* (1914–1990).
- 248 Имеются в виду персонажи пьесы М.А. Булгакова «Дни Турбиных», поставленной во МХАТе.
- 249 *Тарасова Алла Константиновна* (1898–1973) – драматическая актриса. Во МХАТе с 1916 г. В «Трех сестрах» играла Машу.
- 250 *Горин-Горяинов (Горяинов) Борис Анатольевич* (1883–1944) – драматический актер. Книга «Кулисы» вышла в 1940 г.
- 251 *Варламов Константин Александрович* (1849–1915) – драматический актер. В Александринском театре с 1875 г.
- 252 *Дальский (Неёлов) Мамонт Викторович* (1865–1918) – драматический актер.
- 253 «Художественные записки 1877–1892» К.С. Станиславского вышли в издательстве «Искусство» в 1940 г.
- 254 Речь идет о литературно-эстрадном сборнике «*Сатира Запада*» (М.; Л.: Искусство, 1940). В нем был напечатан отрывок «Отец приор» из романа Шарля де Костера «Тиль Уленшпигель» (С. 130–134).

- 255 Романтические воспоминания, связанные с кладбищем, видимо, были записаны, но лист оборван и к нему подклеен текст о занятиях во ВГИКе.
- 256 Германские войска вторглись в Данию и Норвегию 9 апреля 1940 г. 30 апреля они захватили Домбос – главный железнодорожный узел Норвегии. Сопrotивление норвежцев было подавлено. 8 июня союзные войска покинули Норвегию, король Хокон VII бежал в Англию.
- 257 *Бутенина Маргарита Федоровна* (1902–1953) – оперная певица. В Большом театре с 1932 по 1952 г. В спектакле «Валькирия» исполняла партию Брунгильды (премьера и еще три спектакля).
- 258 Еще одна запись Эйзенштейна, сделанная в этот день, опубликована (Метод. Т. 2. С. 486).
- 259 В исследовании «Монтаж 940» Эйзенштейн ссылался на опыт работы над «Валькирией». Этот фрагмент опубликован (Неравнодушная природа. Т. 1. С. 183–190).
- 260 Эти записи Эйзенштейна опубликованы: Неравнодушная природа. Т. 2. С. 487–493.
- 261 Имеется в виду *Яков Зиновьевич Штоффер* (1906–1951). Он был художником нашумевшей постановки «Разбег» в Реалистическом театре (1932), который возглавлял Н.П. Охлопков, ученик Вс.Э. Мейерхольда. Фамилия художника стилизована Эйзенштейном под персонаж «Нюрнбергских мастеров пения» Р. Вагнера – бесталанного певца Бекмессера.
- 262 *Буслай* – пес, живший на даче Эйзенштейна в Кратове.
- 263 *Сейерс Дороти Ли* (1893–1957) – английская писательница, драматург и переводчик. Эйзенштейн ссылается на ее предисловие к сборнику рассказов, вышедшему в серии «Детектив, тайна и ужас»; в США серия была названа «Антология “Преступление”».
- 264 *Агапов Борис Николаевич* (1899–1973) – журналист. Написал об Эйзенштейне эссе «Резидент дьявола» (см.: Эйзенштейн в воспоминаниях современников. С. 388–397).
- 265 Речь идет о *Григории Павловиче Чахирьяне* (1902–1971), защитившем в 1940 г. во ВГИКе кандидатскую диссертацию «Советская киноэпопея».
- 266 В это время Эйзенштейн пытался собрать из своих статей сборник «Крупным планом». Проект не был осуществлен.
- 267 *Шуб (Рошаль) Эсфирь Ильинична* (1894–1959) – режиссер-документалист. Написала об Эйзенштейне в воспоминаниях (см.: *Шуб Э.И.* Жизнь моя – кинематограф. М.: Искусство, 1972. С. 123–169).
- 268 Пушкин в письме П.А. Вяземскому писал (конец ноября 1825 г.): «Никого так не любишь, никого так не знаешь, как самого себя. Предмет неистощимый» (*Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. 13: Переписка: 1815–1827. М.; Л.: АН СССР, 1937. С. 243).
- 269 Решение Политбюро о праздновании столетия со дня рождения П.И. Чайковского было принято 4 января 1940 г. (см.: Музыка вместо сумбура. С. 208–209).
- 270 В конце жизни (в 1947) Эйзенштейн ставил танцевальный номер «Кармен» («Последний разговор») для С. Звягиной и К. Рихтера (см.: *Звягина С.* «Последний разговор» // Советская музыка. 1979. № 9. С. 91–95). Позднее был напечатан текст Эйзенштейна о «диагонали Хозе» в этом номере (см.: Неравнодушная природа. Т. 1. С. 540. И особенно комментарий Н.И. Клеймана, который истолковывает финал номера как посвящение памяти Вс.Э. Мейерхольда. С. 676).
- 271 Кажется, это единственное упоминание в текстах Эйзенштейна художника *Исаака Ильича Левитана* (1860–1900).
- 272 Различные работы *Валентина Александровича Серова* (1865–1911) Эйзенштейн рассматривал неоднократно. См., например, блестящий анализ портрета актрисы М.Н. Ермоловой (Монтаж. С. 135–149).

- 273 «*Ликовая дама*» П.И. Чайковского была поставлена Вс.Э. Мейерхольдом в ленинградском Малом оперном театре. Премьера – 25 января 1935 г. Эйзенштейн слушал оперу 15 января 1936 г. (гастроли театра в Москве).
- 274 Программа (вернее, «порядок проведения») юбилейного вечера П.И. Чайковского была предложена М.Б. Храпченко в докладной записке секретарям ЦК ВКП(б) 4 мая 1940 г. Она была оперативно отредактирована и утверждена. Юбилейный вечер прошел в Большом театре 7 мая (см.: Музыка вместо сумбура. С. 209–211).
- 275 Имеется в виду декорация оперы «*Дубровский*» Э.Ф. Направника (1894), входившей в 1940 г. в репертуар Большого театра.
- 276 Речь идет о *Зинаиде Николаевне Райх* (1894–1939) – драматической актрисе. Она была однокурсницей Эйзенштейна по учебе в Гос. высших режиссерских мастерских (ГВЫРМ, позднее ГВЫТМ, ГИТИС, ГЭКТЕМАС). Дебютировала как актриса в спектакле Вс.Э. Мейерхольда «Лес». Последней ее ролью стала Маргерит Готье («Дама с камелиями»).
- 277 Либретто «*Иоланты*» принадлежит брату композитора Модесту Ильичу Чайковскому (1850–1916).
- 278 *Рейзен Марк Осипович* (1895–1992) – оперный певец. В Большом театре с 1930 по 1954 г. Принимал участие в трансляции на Германию (12 февраля 1940 г.) программы, посвященной постановке «Валькирии» в Большом театре, исполнил отрывки из партии Вотана (вот откуда высокая оценка Эйзенштейна).
- 279 «Интернационал» был в 1940 г. гимном СССР.
- 280 *Шуленбург Вернер фон дер* (1875–1944) – посол Германии в СССР в 1934–1941 гг.
- 281 *Рындин Вадим Федорович* (1902–1974) – художник. «Леваком» Эйзенштейн определяет Рындина, скорее всего, из-за работы в Камерном театре (1925–1934; с 1931 г. – главный художник), а затем в Театре им. Вахтангова (1935–1944), который Эйзенштейн ценил не очень высоко.
- 282 Эйзенштейн имеет в виду оформление спектакля «Зори» Э. Верхарна в Театре РСФСР Первом, где Дмитриев перенес на сцену элементы контррельефов.
- 283 *Симов Виктор Андреевич* (1858–1955) – художник. С 1898 по 1912 г. и с 1925 г. оформил в Московском Художественном театре более 50 спектаклей.
- 284 *Гилельс Эмиль Григорьевич* (1916–1985), *Флиер Яков Владимирович* (1912–1977) – пианисты. Одни из первых музыкантов – лауреатов международных конкурсов: в 1936 г. в Вене первую премию получил Флиер, а Гилельс – вторую, через два года в Брюсселе (конкурс имени Изаи) Гилельс получил первую премию, а Флиер – третью.
- 285 *Игумнов Константин Николаевич* (1873–1948) – пианист, педагог. Одним из его учеников был Я.В. Флиер.
- 286 *Селестина* – персонаж «Трагикомедии о Калисто и Мелибее» Ф. де Рохаса, сводня. Эйзенштейн коллекционировал открытки в стиле Kitch. Еще раньше из заграничной командировки он посылал подобные открытки своим друзьям.
- 287 Речь идет о третьей части «Путешествий Гулливера», полное название которой звучит так: «Путешествие в Лапуту, Бальнибарби, Лаггнет, Глаббдобдриб и Японию». В пятой главе этой части Гулливеру дозволяют осмотреть Великую Академию в Лагаде, где один из изобретателей кормит пауков разноцветными мухами, чтобы получить пряжу разных цветов.
- 288 Сопровождение по вопросам исторического и историко-революционного фильма началось 8 февраля 1940 г. Эйзенштейн выступил на нем с докладом (см.: *Эйзенштейн С. Избр. произведения*. Т. 5. С. 110–128).

- Травма, скорее всего, связана не с самим выступлением Эйзенштейна, а с оценкой его фильма «Александр Невский». А.П. Довженко так оценил картину Эйзенштейна: «Есть как бы угодливое желание притянуть историю поближе к нам и даже реплики героев перемешать чуть не с речами вождей. Получается так, что Александра Невского можно, право, назначить секретарем Псковского обкома...» Эта оценка сопровождалась общим смехом зала. Эйзенштейн любил шутить по поводу других, но болезненно переживал, когда шутили по его адресу.
- 289 «Веризмы» можно перевести как «правдизмы» или «истинизмы» (от итал. vero – правдивый, истинный).
- 290 Спектакль «Сын из Конго» Т. Мирбо (1940) был поставлен Е.С. Телешевой в Московском театре комедии.
- 291 Речь идет о *Григории Васильевиче Александрове* (Мормоненко; 1903–1984), начинавшем свою деятельность в качестве актера в Первом рабочем театре Пролеткульта; ассистент режиссера в фильмах «Стачка» и «Броненосец “Потемкин”» и сорежиссер Эйзенштейна по картинам «Октябрь» и «Старое и новое».
- 292 В Берлине в 1932 г. Эйзенштейн находился с 28 апреля по 8 мая.
- 293 *Крейгер Ивар* (1880–1932) – шведский «спичечный король», покончивший самоубийством.
- 294 Имеется в виду бельгийский бизнесмен *Альфред Леонард Лёвештейн* (1877–1928), покончивший жизнь самоубийством (выбросился из летящего самолета 4 июля 1928).
- 295 *Вчера глядел «Ромео и Джульетту»*. – Речь идет о балете С.С. Прокофьева. В Большом театре проходили гастроли Ленинградского театра оперы и балета им. С.М. Кирова.
- 296 Партию Ромео исполнял *Константин Михайлович Сергеев* (1910–1992).
- 297 *Петя сладок и не в музыку*. – Речь идет о художнике П.В. Вильямсе, оформлявшем спектакль «Ромео и Джульетта».
- 298 Постановщиком балета «Ромео и Джульетта» был *Леонид Михайлович Лавровский* (Иванов; 1905–1967).
- 299 *Баба-бабариха* – персонаж «Сказки о царе Салтане» А.С. Пушкина.
- 300 *Уланова Галина Сергеевна* (1909–1998) – балерина. В Театре оперы и балета им. С.М. Кирова с 1928 по 1944 г., в Большом театре – с 1944 г. О ее исполнении партии Джульетты в Большом театре (1946) Эйзенштейн написал эссе «Неповторимость Галины Сергеевны» (1947; см.: Неравнодушная природа. Т. 1. С. 529–533).
- 301 Речь идет об *Иване Григорьевиче Большакове* (1902–1980) – с 1939 г. председателе Комитета по делам кинематографии СССР.
- 302 Имеется в виду *Лина Ивановна Прокофьева* (урожд. Кодина; 1897–1989) – жена Прокофьева с 1923 г.
- 303 У Прокофьевых было два сына: Святослав (1924–2010) и Олег (1928–1998). По всей видимости, речь идет о старшем.
- 304 Германские войска вторглись в Бельгию 10 мая 1940 г. 28 мая Бельгия капитулировала.
- 305 *Серен-ла-Руж* – «красный» пригород Льежа. Эйзенштейн прочитал в нем 31 января 1930 г. доклад и на следующий день по распоряжению полиции был вынужден покинуть Бельгию.
- 306 *...обыски и вызовы в полицию!* – Парижская полиция проявила повышенный интерес к Эйзенштейну после его выступления в Сорбонне 17 февраля 1930 г. (см. цикл глав «Ерорёе» в «Мемуарах» – Т. 1. С. 145–209).
- 307 Эйзенштейн побывал в театре марионеток в Антверпене 30 января 1930 г.

- 308 *Ивенс Йорис* (1898–1989) – голландский режиссер-документалист. В 1930 г. поставил фильм «Зюдерзее» о заливе Северного моря у берегов Нидерландов (в настоящее время пишется Зейдерзе). Марген – деревня-остров, фигурирующая в этом фильме.
- 309 Эйзенштейн прочел доклад в Роттердаме 14 января 1930 г.
- 310 *Грахт* – городской судоходный канал. Эйзенштейн находился в Амстердаме 18–20 января 1930 г.
- 311 *Мертвый Брюгге...* – Надо полагать, речь идет о романе бельгийского писателя Жоржа Роденбаха (1855–1898) «Мертвый Брюгге» (1892). В этом городе Эйзенштейн так и не побывал.
- 312 «*Лауренсия*» – балет А.А. Крейна (1939). В основе либретто – пьеса «Овечий источник» («Фуэнте Овехуна») Лопе де Вега.
- 313 *Бирман Серафима Германовна* (1890–1976) – актриса, режиссер. Была утверждена на роль королевы Елизаветы в фильме Эйзенштейна «Иван Грозный». Однако снялась в роли Ефросины Старицкой (Фаина Раневская, которую хотел снимать Эйзенштейн, была отбракована киноначальством). С.Г. Бирман написала о съемках у Эйзенштейна (см.: Эйзенштейн в воспоминаниях современников. С. 349–373).
- 314 «*Пред-крахом*», видимо, Эйзенштейн называет запрещение работы над первой версией фильма «Бежин луг» (по сценарию А. Ржешевского, 1935–1936). Тогда «крах» – это запрещение второй версии картины (по литературной версии И. Бабеля, 1936–1937).
- 315 Об «*игре в Бальзака*» Эйзенштейн писал в «Мемуарах»: «В купальном халате, похожем на белое монашеское одеяние, ночи напролет я стал писать, с не меньшей яростью водя пером по бумаге и поглощая чашку за чашкой черный кофе, хотя мог бы это делать в совершенно нормальном одеянии, днем и за обыкновенным стаканом чая» (Т. 1. С. 231).
- 316 *Надар (Турнашон) Феликс* (1820–1910) – французский фотограф. Создал галерею портретов деятелей французской культуры XIX века.
- 317 *Готье Теофиль* (1811–1872) – французский поэт и писатель. В начале 1920-х годов Эйзенштейн несколько раз упоминал его роман «Капитан Фракасс» (1863), вероятно намекая на сходство судьбы его героя и своей.
- 318 *Нерваль (Лабрюни) Жерар де* (1808–1855) – французский писатель.
- 319 *Павленков Флорентин Федорович* (1839–1900) – книгоиздатель. Издавал серию книг «Жизнь замечательных людей» (с 1899 г.). Книги этой серии выходили до 1915 г. Серия была возобновлена (по предложению Максима Горького) в 1935 г. В 2016 г. в серии вышла книга Марка Кушнирова «Эйзенштейн».
- 320 *Дагерр Луи Жак Манде* (1787–1851) – художник-декоратор, один из создателей фотографии. Эйзенштейн в «Мемуарах» посвятил дагерротипам главу (Т. 1. С. 249–256).
- 321 Эйзенштейн цитирует Надара по: *Буринский В.Ф.* Дагерр и Ниэпс, их жизнь и открытия в связи с историей развития фотографии: Биографические и популярно-научные очерки. СПб., 1893. С. 31.
- 322 Речь идет об *Исааке Эммануиловиче Бабеле* (1894–1940), арестованном 15 мая 1939 г. и расстрелянном 27 января 1940 г.
- 323 Премьера «*Лауренсии*» в Ленинградском театре оперы и балета им. Кирова состоялась 22 марта 1939 г. Балетмейстер В.М. Чабукиани. Спектакль входил в гастрольную программу театра.
- 324 *Марр Николай Яковлевич* (1864/65–1934) – востоковед, языковед. Эйзенштейн написал о Марре как лекторе (см.: Монтаж. С. 363–365).

- 325 *Крейн Александр Абрамович* (1883–1951) – композитор.
- 326 *Зулоага* (в современном написании Сулоага-и-Савалета Игнасио; 1870–1945) – испанский художник (баск по происхождению).
- 327 Партию Лауренсии исполняла *Наталья Михайловна Дудинская* (1912–2003).
- 328 Статья Эйзенштейна «Не цветное, а цветовое» была напечатана в газете «Кино» (1940. 29 мая. С. 3).
- 329 *Смотрел «Валенсианскую вдову»*. – Имеется в виду спектакль Н.П. Акимова по пьесе Лопе де Вега, поставленный в Ленинградском театре комедии (премьера – 14 марта 1939 г.) и показанный на гастролях в Москве (1940).
- 330 *Лопе де Вега (Вега Карнье Лопе Феликс де; 1562–1635)* – испанский драматург. Эйзенштейн почти не упоминал его имя в своих работах. Однако в 1937 г., после запрещения «Бежина луга», когда он был лишен всех возможностей заработка (изгнан из ВГИКа, не печатался), Эйзенштейн готовил с Глизер роль Лауренсии в пьесе Лопе «Овечий источник» для Театра Революции (М.М. Штраух платил ему за эту работу и снабжал продуктами).
- 331 *Кальдерон де ла Барка Педро* (1600–1681) – испанский драматург. Имя Кальдерона встречается в текстах Эйзенштейна так же редко, как и имя Лопе. Упоминается только «Стойкий принц», и не как пьеса Кальдерона, а как спектакль, поставленный Вс.Э. Мейерхольдом в Александринском театре в 1915 г.
- 332 *Акимов Николай Павлович* (1901–1968) – режиссер, художник. Руководитель Театра комедии с 1934 по 1949 г. и с 1955 г. до конца жизни.
- 333 В Барвихе Эйзенштейн отдыхал в санатории для отнюдь не рядовых граждан.
- 334 Речь идет о работе над третьей частью статьи «Вертикальный монтаж», которая была опубликована в журнале «Искусство кино» (1941. № 1. С. 29–38).
- 335 Имеется в виду первоначальная стадия работы над статьей «Диккенс, Гриффит и мы». Была опубликована в сборнике: Д.У. Гриффит / Под ред. С.М. Эйзенштейна и С.И. Юткевича. М.: Госкиноиздат, 1944. С. 39–88.
- 336 Глава «Случай м-ра Бальзака», писавшаяся для книги «Метод», над которой Эйзенштейн работал долгие годы, так и не была им закончена.
- 337 Эйзенштейн не оставлял надежды написать сценарий фильма об А.С. Пушкине.
- 338 Ошибка Эйзенштейна: *Серебряков* – персонаж другой пьесы А.П. Чехова – «Дядя Ваня».
- 339 *Нордау Макс* (1849–1923) – немецкий писатель. В его книге «Вырождение» есть глава «Культ Рихарда Вагнера». Эйзенштейн цитирует из нее большой фрагмент в «Метод» (см.: Т. 1. С. 132).
- 340 *Лиштанберже Анри* (1864–1941) – французский литературовед. На его книгу «Рихард Вагнер как поэт и мыслитель» (М., 1905) ссылался Вс.Э. Мейерхольд в обеих статьях о постановке «Тристана и Изольды».
- 341 *Куртиус (Курциус) Эрнест Роберт* (1886–1956) – немецкий литературовед. Автор книги «Бальзак» (Бонн, 1923). Эйзенштейн неоднократно цитировал отрывки из нее (см.: Метод. Т. 1. С. 298, 299, 301, 396).
- 342 О «тайных обществах» у Бальзака Эйзенштейн писал в главе «Об одном пристрастии Оноре де Бальзака» (Метод. Т. 1. С. 198–303, 395–396).
- 343 *Хмелев Николай Павлович* (1901–1945) – драматический актер, режиссер. С 1932 г. – руководитель Театра-студии, с 1937 г. – Московского театра им. Ермоловой. С этими коллективами сотрудничала Е.С. Телешева. С ней и должен был работать там Эйзенштейн.

- 344 *Гай Юлиус* (1900–1975) – венгерский писатель. В СССР жил с 1935 г. Пьеса «Иметь» сохранилась в архиве Эйзенштейна (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 849. Пер. с нем. А. Дейча. (Стеклографическое издание). М., 1939). Действие в ней происходит в конце 1920-х гг. в венгерской деревне, где женщины отравляют своих мужей, чтобы стать наследницами земельных участков.
- 345 Имеется в виду пьеса К. Тренева «*Анна Лучинина*», над которой драматург работал в начале 1940 г. Во МХАТе она не ставилась.
- 346 «*Борис Годунов*» был поставлен в Большом театре в 1948 г. Оформил спектакль Ф. Федоровский.
- 347 Эйзенштейн во время пребывания в Голландии в январе 1930 г. посетил музей Ван Гога в Гааге («Упиваемся колоритом лучшего в мире собрания холстов Ван Гога») (Мемуары. Т. 1. С. 147).
- 348 *Джолсон Ол (Розенблатт Иосиф)* – американский эстрадный певец, получивший всемирную известность, снявшись в первых звуковых фильмах – «Певец джаза» (1927) и др.
- 349 В архиве Эйзенштейна сохранились эскизы декораций и костюмов к пьесе «Иметь» (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 850).
- 350 По-видимому, кто-то подарил Эйзенштейну статуэтку Св. Франциска, привезенную из Львова.
- 351 *Сарьян Мартирос Сергеевич* (1880–1972) – художник. Написал об Эйзенштейне воспоминания «Недописанный портрет» (Эйзенштейн в воспоминаниях современников. С. 344–351).
- 352 Эйзенштейн описывает рисунок, выполненный им в этот день – 15 сентября 1940 г. (опубликован: Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 2. С. 325).
- 353 27 сентября 1940 г. Германия, Италия и Япония подписали трехсторонний пакт.
- 354 *Кружков Николай Николаевич* (1900–1979) – журналист. В конце 1930-х гг. – корреспондент газеты «Правда».
- 355 *Леонидов (Вольфензон) Леонид Миронович* (1873–1941) – артист. С 1901 г. – во МХАТе.
- 356 *Мчедели Дмитрий Семенович* (1904–1983) – оперный певец. В Большом театре с 1933 по 1950 г. Партию Вотана исполнял в трех последних представлениях «Валькирии».
- 357 *Михайлов Максим Дормидонтович* (1893–1971) – оперный певец. В Большом театре с 1932 по 1965 г. Снимался у Эйзенштейна в фильме «Иван Грозный» в роли протодьякона.
- 358 Первые эскизы к спектаклю «Мексиканец» датированы Эйзенштейном 23 октября 1920 г. «Мексиканец» (художники С.М. Эйзенштейн и Л.А. Никитин) был показан зрителям 10 марта 1921 г.
- 359 Премьера оперы «*Семен Котко*» С.С. Прокофьева в Государственном оперном театре имени К.С. Станиславского состоялась 23 июня 1940 г.
- 360 «*Шел солдат с фронта*» – название инсценировки повести В.П. Катаева «Я сын трудового народа», сделанной самим писателем. Эта же повесть легла основу либретто оперы «Семен Котко» С.С. Прокофьева.
- 361 Отрывок из повести Н.В. Гоголя «Страшная месть».
- 362 Свою трактовку оперы Д.Д. Шостаковича «*Катерина Измайлова*» Эйзенштейн предложил в «Режиссуре» в главе «"Катерина Измайлова" и "Дама с камелиями"» (см.: *Эйзенштейн С.М.* Избр. произведения. Т. 4. С. 536–597).
- 363 *Тышлер Александр Григорьевич* (1898–1980) – художник. Над оперой С.С. Прокофьева начинал работу весной 1939 г., еще с Вс.Э. Мейерхольдом.

- 364 В клавире «Валькирии» довольно много поправок в текстах партий (в том числе есть пометки Эйзенштейна).
- 365 Ниже Эйзенштейн называет и контингент зрителей – «папы-мамы». Это был не официальный спектакль, а прогон при зрителях. Видимо, этот спектакль описывает в книге «Большие маленькие театры» Б.Г. Голубовский (М., 1998. С. 418–419).
- 366 Речь идет о переговорах советской делегации во главе с В.М. Молотовым в Берлине о присоединении СССР к трехстороннему пакту. Советская делегация отклонила предложение.
- 367 *Кузнецов Н.В.* – оперный певец (бас). Выступал в Большом театре. Исполнял в «Риголетто» партию графа Чепрано.
- 368 Речь идет о Государственном экспериментальном театре при Государственном академическом Большом театре, фактически его филиале.
- 369 Речь идет о № 10 журнала «Театр» (со статьей Эйзенштейна «Воплощение мифа»), пять экземпляров которого бесплатно предоставлялись автору.
- 370 *Фосс Евгений Николаевич* (1921–1970) – ученик Эйзенштейна. Закончил ВГИК в 1943 г., был ассистентом Эйзенштейна на кафедре режиссуры.
- 371 *Симков Исидор Ефремович* (1895–?) – кинорежиссер. Сорежиссер Г.В. Александрова при постановке фильма «Цирк» (1936).
- 372 Видимо, студент Фосс был на спектакле для «пап-мам» (23 октября), Вышинский с женой и ребенком на премьере (21 ноября), а И.Е. Симков на втором спектакле для обычной публики (10 декабря), который транслировался по радио.
- 373 *Капица Петр Леонидович* (1894–1984) – физик. Впервые Эйзенштейн увиделся с ученым во время своего пребывания в Англии в Кембридже в декабре 1930 г. (см.: Мемуары. Т. 2. С. 104–105).
- 374 Третий спектакль состоялся в этот день, 2 января 1941 г., и это последнее упоминание «Валькирии» в дневниках Эйзенштейна. Записей о еще трех представлениях оперы Вагнера в Большом театре (16 января, 6 и 27 февраля) нам не встретилось.

Собрание документов баронессы Марии Дмитриевны Врангель (урожденной Дементьевой-Майковой), хранящееся в Архиве Гуверовского института войны, революции и мира (Стэнфорд), представляет собой уникальную коллекцию биографических и историко-культурных материалов о русской эмиграции, еще не вполне изученных и освоенных историками.

О самой М.Д. Врангель известно не так много. Родилась она 18 апреля 1858 г. Умерла 18 ноября 1944 г. в Брюсселе, где жила с 1926 г.

В двадцать лет вышла замуж за крупного промышленника барона Николая Егоровича Врангеля (1847–1923). Старший сын – Петр Николаевич (1878–1928), один из вождей Белого движения и последний Главнокомандующий Вооруженными силами Юга России, а в эмиграции основатель и председатель Русского общеинициативного союза (РОВОС), известного своей антибольшевистской активностью. Младший – Николай Николаевич (1880–1915) – известный историк искусства, организовавший целый ряд значительных выставок начала века. С 1907 г. он был постоянным автором журнала «Старые годы», являлся редактором журнала «Аполлон», входил в состав учредителей Музея Старого Петербурга. Именно этот музей, где еще оставались друзья и коллеги ее младшего сына, взял ее на работу в послереволюционные голодные годы.

В эмиграции М.Д. Врангель, лишившаяся близких и оставшаяся практически без средств к существованию, не опустила рук и приступила к осуществлению замысла, который сложился у нее ранее. Возможно, какую-то роль в его возникновении сыграл ее скромный музейный опыт.

Перед тем как передать собранные материалы в Гуверовскую библиотеку, в мае 1933 г. М.Д. Врангель написала небольшое предисловие «Как создавался мой архив», где изложила историю дела: «После внезапной кончины мужа мне пришла мысль заняться составлением Архива о русской эмиграции после революции 1917 года. Цель работы: закрепить по свежим следам для будущего: дела, деятели, родные таланты, пережитое ими. Поделюсь мыслью с сыном. – “Мысль блестящая! Но, не желая тебя разочаровывать, должен тебе откровенно сказать, что при существующем положении русской эмиграции достичь успешного результата почти невероятно. Забота о завтрашнем дне, не только для себя, но и для семьи, нужда подчас такая, что и марки не на что купить, а ты надеешься получить материалы, не имея средств оплачивать, стало быть, безвозмездно. Но попробуй, конечно, это даст тебе умственный интерес, и то хорошо”. По счастью, предвидение сына не оправдалось»¹. Но среди тех трудностей, на которые указал П.Н. Врангель, не было самой главной. Русская эмиграция оказалась непримиримо расколота на левую и правую. А П.Н. Врангель символизировал крайне правое монархическое крыло. Имя Черного барона стало клеймом не только в Советской России. Мария Дмитриевна же

задумала своей проект как объединяющий всю эмиграцию. Первым делом она обратилась в газету «Новое время», издававшуюся в Белграде М.А. Сувориным. Ее воззвания появлялись в монархическом «Возрождении», но не в либеральных «Последних новостях», самой популярной газете русской эмиграции.

Существовали и другие причины, удерживавшие людей от готовности влиться в это общее дело. Немало композиторов и писателей сохраняли советские паспорта и, более того, получали авторские за исполнение своих произведений в Советской России. Объявление себя эмигрантом могло перекрыть этот ручеек финансовой поддержки. Не говоря уже о том, что у многих в России оставались близкие, на которых это могло сказаться. Тем не менее деятельность М.Д. Врангель стремительно расширялась. Позже она вспоминала: «Кроме того, не имея средств материальных, вела я работу по-беженски: ни секретарей, ни дактило*, ни машинки, письма писала все от руки, по подсчету около 1800 в год. <...> Последние два года с напыльмом материалов одной справиться было немислимо. Пригласила на 3 часа ежедневно помощницу»².

При помощи газетных объявлений, писем знакомым с просьбой прислать ей имена и адреса всех известных им эмигрантов за несколько лет баронессе удалось собрать информацию примерно по 400-м эмигрантам, проживавшим в 58 странах. Материалы присылали не только из Европы, но также из Гонолулу, Манилы, Аляски, Австралии, Индии. Среди ее корреспондентов имелись иерархи церкви, военные, общественные деятели, писатели, художники, артисты. В баронессе жила мечта увидеть обретенные документы в форме книги, и она искала оптимальную систематизацию того, что сейчас бы мы назвали «базой данных», думая группировать сведения то по странам, то по организациям, то по роду деятельности. Среди тех, кто представлял раздел русского театра, – Н.В. Дризен, Н.Н. Евреинов, В.М. Греч, князь Ф.Н. Косаткин-Ростовский и Дина Кирова, Н.О. Массалитинов, Ю.А. Ракитин, А.А. Санин, Л.Д. Рындина, М.А. Ведринская и др. Русский балет представлен М.М. Фокиным, Б.Ф. Нижинской, Т.П. Карсавиной, А.П. Павловой и еще рядом имен. К ним примыкают материалы о театральных художниках (Б.И. Анисфельд, А.Н. Бенуа, Н.А. Бенуа, М.В. Добужинский, кн. А.К. Шервашидзе, К.А. Сомов и др.).

Автобиографии даже известных людей, о которых, казалось, многое известно, представляют интерес не только как источник новых сведений, но и как акт саморефлексии, отбора фактов, позиционирования себя.

Архивная обработка собрания велась Ольгой Верховской-Данлоп и была завершена в 1992 г. Нельзя сказать, что архив М.Д. Врангель пребывает в безвестности. В 1995 г. вышел выпуск *Stanford Slavic Studies*, ему посвященный, где история дела была изложена в подробном очерке Ирины Шевеленко. На сведениях, в нем заключенных, основана и наша заметка. В том же выпуске были также опубликованы автобиографии М.А. Алданова, Б.К. Зайцева, А.И. Куприна, В.В. Набокова, Н.З. Рыбинского, П.А. Сорокина и др. Театральные разделы не попали в поле зрения исследователя и публикатора.

Составитель и публикаторы выражают искреннюю признательность сотруднику Гуверовского института Симону Эрцу, благодаря деятельной помощи которого были получены копии балетных материалов.

* машинистка (фр.).

«ЗДЕСЬ НУДНО И ПРОТИВНО»

Переписка С.А. Бертенсона и М.Д. Врангель (1936–1937)

Публикация, вступительная статья и комментарии В.В. Иванова

Сергей Львович Бертенсон (1885–1962) – примечательная фигура в истории русского театра. Блестяще образованный, деловитый, обладающий организаторскими способностями, он нашел себе применение в Художественном театре, где его карьера складывалась успешно. В 1918 г. начинал секретарем дирекции, потом стал заведующим труппой и репертуаром, членом правления МХАТа. Высоко ценивший его Вл.И. Немирович-Данченко привлек его к работе в Музыкальной студии, где с 1922 по 1926 г. Бертенсон был заместителем директора. Организаторские и представительские таланты были незаменимы во время зарубежных поездок сначала «Качаловской группы» (1919–1922), затем гастролей Художественного театра в Европе и Америке (1922–1924). Труппа гастролировала под предводительством К.С. Станиславского, а Бертенсон, судя по регулярным письмам в Москву, оставался человеком Немировича. Затем последовали гастроли Музыкальной студии в США (1925–1926), после которых Немирович-Данченко задержался в Голливуде до декабря 1927 г., пытаясь осуществить свои сценарные замыслы. Бертенсон оставался при нем в качестве секретаря и представителя и вел в своем дневнике летопись голливудских мытарств великого режиссера³.

По возвращении в Москву Бертенсон обнаружил перемены, которые сужали не только культурное, но и его жизненное пространство, вплоть до того, что Бертенсон был вынужден «столоваться» у Ольги Книппер-Чеховой в том смысле, что жил у нее в столовой за ширмочкой. Да и ужесточающиеся идейные требования заставляли его чувствовать себя чужим. При активном содействии Немировича-Данченко, заинтересованного в том, чтобы в Голливуде был свой человек, Сергей Львович 30 июня 1928 г. отбывает из Ленинграда на пароходе в заграничный отпуск, который затянется до конца жизни, превратившись в «невозвращенчество». Немирович-Данченко после первого горького опыта в Голливуде не прекратил упорных и часто необъяснимых попыток продвинуть свои сценарные предложения и завоевать твердое положение на «фабрике грез», как будто не исключая возможности последовать за своим секретарем.

Осев в Голливуде, Бертенсон переписывался с О.Л. Книппер-Чеховой, О.С. Бокшанской, М.М. Фокиным, С.В. Рахманиновым⁴, помогал М.А. Чехову в работе над «Техникой актера» как литературный редактор. Связь с Немировичем-Данченко поддерживалась в виде практически еженедельных писем. Переписка не прерывалась даже в год Великого террора и продолжалась вплоть до 1939 г. Бертенсон в Голливуде, пытаясь продвинуть сценарные идеи Немировича, контактировал с его агентом Семеоном Гестом, братом антрепренера

Морриса Геста. Отправлял в Россию разнообразные журналы. А Немировича-Данченко влекли не только практические интересы, но и возможность открытого, доверительного диалога с человеком, близким по духу и пониманию искусства. На протяжении десяти лет Бертенсон был конфиденнтом Немировича-Данченко. Собственно, эта переписка и возвышает С.Л. Бертенсона над кругом талантливых театральных администраторов и сообщает ему исторический интерес.

По материалам архива С.Л. Бертенсона его родственник К.Е. Аренсбургер в 1968 г. выпустил книгу «Письма в Холливуд», основным содержанием которой стали письма Вл.И. Немировича-Данченко. Позже И.Н. Соловьева включила значительную часть этих писем в третий том «Творческого наследия» Вл.И. Немировича-Данченко (М.: МХТ, 2003). Ей пришлось целиком полагаться на качество той работы, что была проделана К. Аренским (Аренсбургером), и примириться со сделанными им купюрами, так как оригиналы писем Немировича-Данченко были недоступны, а архив Бертенсона считался утраченным.

Публикуемые письма С.Л. Бертенсона позволяют с большей полнотой представить биографию доверенного лица Вл.И. Немировича-Данченко и обстоятельства эмигрантского бытия в Голливуде. В письмах же М.Д. Врангель приоткрывается картина того, как одинокой пожилой женщине, не имеющей специальной подготовки, удалось осуществить грандиозный замысел, с которым далеко не каждая научная организация могла бы совладать.

Письма С.Л. Бертенсона хранятся в Гуверовском институте войны, революции и мира (Стэнфорд): Collection 33003 (M.D. Vrangell). Box 33. Folder 5.

Письма М.Д. Врангель хранятся в Музее-архиве русской культуры (Сан-Франциско): Ф. 95 (Бертенсон С.Л.). Коробка 1. Папка 9 (Врангель М.Д.). Были найдены и получены благодаря энергии и настойчивости профессора Анны Музы.

1

С.А. Бертенсон – М.Д. Врангель

[На бланке *Paramount Pictures*]

7 июля 1936 г.

Голливуд

Глубокоуважаемая и дорогая Мария Дмитриевна, муж моей сестры Э.А. Верцинский⁵ написал мне, что виделся с Вами в Брюсселе и что Вы просили меня отозваться.

С радостью делаю это и пользуюсь случаем, чтобы послать Вам мой горячий привет и самые неизменные добрые чувства.

С тех пор, что мы с Вами не видались, произошло так много, что трудно говорить на эту тему. Меня лично революция пощадила, семью мою задела сравнительно легко: брат мой⁶, бывший офицер флота, провел год в ссылке, после чего был возвращен благополучно в Петербург до срока и восстановлен в правах. Однако прожил он после этого лишь год и три года назад скончался в возрасте 49 лет. Отец⁷ умер семь лет назад. Сестра с мужем и детьми⁸ переехала в Ревель, как натурализованные эстонцы, куда мне удалось перевезти и маму⁹ два года назад. Ей сейчас 86 лет, и я убедился, что в таком возрасте лучше бы оставить ее в России и не трогать с места. В Ревеле ей все не нравится, и она тяготеет там своей жизнью. Сам я при Временном правительстве заведовал постановочной частью петербургских казенных театров, а после переворота перешел в Московский Художественный театр, где провел десять лет в качестве заведующего труппой и репертуаром. Это дало мне возможность много лет провести с театром за границей, в том числе в Америке. В конце концов, в силу разных обстоятельств, о которых говорить и долго, и сложно, я с театром расстался и уехал в Голливуд в 1928 году. Пять лет моя судьба здесь была счастливой: я удачно работал при большой киностудии как литературный консультант. Получал хорошие деньги и кое-что отложил, рассчитывая через несколько лет все бросить и поселиться с родными в Ревеле. Но затем случился крах: я сразу потерял все сбережения, наивно доверив их одному русскому авантюристу, который меня обокрал, а затем я потерял и место. С тех пор подняться я уже не мог и существую более чем скромно, довольствуясь маленьким заработком, который получаю от одного крупного кинорежиссера, которому помогаю своими литературными и художественными знаниями. Но по нынешним временам и это хорошо: на скромную личную жизнь, маленькую помощь маме мне хватает, а это уже немало. Так что я за все благодарю Бога и ни на что не жалею. Однако жалко – не имею средств, чтобы съездить в Европу, где я не был уже четыре с половиной года. Ужасно бы хотелось взглянуть еще хоть раз на маму и повидать своих. Здесь нудно и противно. Дикие, некультурные люди, ужасающая пошлость и дешевка, все поддельное и бутафорское, как в фильмах. Мне с моими вкусами и интересами здесь не по душе. Но, увы, сейчас выбирать не приходится и надо довольствоваться тем, что есть. С американцами я ничего общего в личной жизни не имею, и моими друзьями являются только русские. Народ крайне ограничен. Все свободное свое время я отдаю чтению или музыке (вернее, ее слушанию). Театров здесь нет, а кино я ненавижу. Душою я весь принадлежу прошлому, в котором всегда и неизменно громадное место занимает

дорогой, незабвенный наш Коко¹⁰. Память о нем для меня бесконечно дорога, и я счастлив, что судьба подарила меня его дружбой.

На днях мне минет 51 год, но внешне я изменился мало и еще схожу за молодого человека. На здоровье пожаловаться не могу. Одна беда – ужасно плохой сон и издерганные нервы. Впрочем, это, кажется, сейчас нормально для людей нашего положения.

Буду очень счастлив получить от Вас весточку и узнать о том, как Вы живете. Время ничуть не изгладило из моей памяти наши встречи и все то, что мы с Вами сообща пережили.

Храни Вас Господь! Будьте здоровы и благополучны.

Целую Ваши руки.

Неизменно Ваш преданный

С. Бертенсон
Подпис. маш. текст.

2

М.Д. Врангель – С.Л. Бертенсону

20 июля 1936 г.

Дорогой, дорогой Сергей Львович, как я от души обрадовалась Вашему письму. Все новые люди, человеческие отношения, благодаря условиям нашей страдной эпохи, такие меркантильные, сухие, вульгарно, но верно определенные словом «шкурные», захватили всех. Ваши теплые и заботливые отзывы «о маме», тронувшие меня, покажутся старомодными теперь.

Ведь с именем Вашим связаны последние дни моего бедного Коки, погибшего в расцвете лет, скончавшегося на Ваших глазах¹¹, можете ли Вы быть мне чужим, и могу ли я не интересоваться Вашим благополучием.

Я пыталась связаться с Вами, когда М.М. Фокин был в Холливуде, но он мне сказал, что лучше мне Вам не писать, т. к. имя мое в России нечто вроде имени Бакунина в былое время, а у Вас близкие находятся в России. Вот М.А. Ведринская¹² еще на днях сообщила, что боится меня. Это уж, пожалуй, теперь смешно!

20 лет прошло, как мы с Вами не встречались, меня не щадила судьба, и много пережито мной горестного. 2½ года я оставалась оторванная от мужа – совсем одинокая у большевиков, если Вы поинтересуетесь, что было со мной, то в каждой русской библиотеке за границей имеется «Архив Революции», в IV томе мой очерк «Моя жизнь в Коммунистическом раю и Мой побег»¹³. Переведен в Бостоне, Лондоне, Канаде, Швейцарии и Германии. В Бостоне в журнале Theatre Monthly¹⁴, кажется, в 1922 или 23 г., но по-русски лучше.

Служила я в Аничковом дворце сперва научным сотрудником, в Музее Города¹⁵, потом – хранителем Архитектурного отдела в этом музее, – работала усердно, получила 100% премию за интенсивность работы и 18 тыс. жалованья в месяц, но Вы знаете цены того времени, почти умирала с голода и ходила зимой без чулок, в мужских сапогах с привязанной веревкой подошвой. Каждый день виделась с Вейнером¹⁶, заходившим узнать, не арестована ли уже я.

Музей Старого Петербурга¹⁷ помещался там же в Аничковом дворце. Он состоял его хранителем. Все тот же – с тросточкой и в перчатках, которые никогда не снимал.

В конце концов, как Вы, быть может, знаете, погиб в ссылке. Умер и Верещагин¹⁸ в Париже.

Бежала я с 3-мя контрабандистами на маленькой рыбацкой лодочке. 8 часов ночью носились по волнам, чуть не замерзла¹⁹. Добравшись до Финляндии, через 2 месяца соединилась с заболевшим в скитаниях мужем²⁰ в Дрездене. Оттуда нас выписал сын в Сербию. Через год скончался муж. В 1926 году сын с семьей переехали в Бельгию – и я с ними. В 1928 году в 3 месяца погиб от не разгаданной всеми врачевными бельгийскими знаменитостями болезни сын мой. Только за 10 дней до кончины узнала, что туберкулез. С тех пор я живу, как кукушка в чужом гнезде, жилищей в одной комнате, существую не голодая, но очень скромно, на то, что дает во имя сына никогда меня не видевший граф Врангель²¹, 600 бельгийских франков, да Совет послов²² 200 fr. Самое счастливое, что у меня хорошее здоровье и что я работоспособна. А работы у меня сверх головы. Из прилагаемого листка²³ Вы увидите, в чем дело, и, может, поможете содействием или указанием. Из Холливуда я получила фото и биографию И.В. Лебедева²⁴ и Визарова²⁵, писала Баклановой²⁶ и Лодыженскому²⁷, Чеховой²⁸ – ответа не получила.

Архив мой ввиду тревожного времени находится на хранении до лучших времен в Hoover War Library при Stanford University, там же хранятся архивы великого князя Ник. Ник.²⁹, генер. Юденича³⁰, моего сына, Совета послов и разных зарубежных организаций и частных лиц. Кроме рукописных и печатных материалов из нескольких тысяч собранных мною за 10 лет снимков мною составляются ценные исторические альбомы из русских деятелей всех профессий и положений. Столько славных русских имен, собранных воедино! Например, за 10 лет фото всех участников Драматического театра в Риге³¹, непрерывно работающего, – много известных имен. Но отдел «Русские эмигранты в кино» совсем слабо [представлен]. Если бы Вы были такой друг и благодетель и при Вашем опыте и таланте на досуге написали очерк на эту тему, приложили бы Вашу фото, оказали бы мне большую помощь – будьте ангел, услужите.

Храни Вас Бог!

М. Врангель

Насколько я поняла, Вы до сих пор не женаты?

Автограф.

3

М.Д. Врангель – С.А. Бертенсону

22 июля 1936 г.

Vanderkindere 366, Uccle Bruxelles

Дорогой Сергей Львович, 3 дня тому назад писала Вам длинное письмо, но я так была взволнована воспоминаниями о пережитом, что не уверена, что ясно сформулировала Вам мою просьбу, пишу вдогонку.

Прежде всего, должна заверить, что писать мне можно вполне свободно. Кроме меня, никто не разбирает рукописей. Они неприкосновенны и в Америке до лучших для России времен, таков договор и сына моего и мой. Так что можно быть уверенным, что в печати [ничего] не появится без моего разрешения. Так как мне 78 лет, то после меня правопреемниками моего архива назначены: мой родственник бар.

Врангель³², генерал Головин³³, генерал Лампе³⁴, секретарь моего покойного сына Н.М. Котляревский³⁵. Ничего коммерческого в моей работе нет, работа чисто идейная. Взялась я за нее, чтобы в дни горя моего спастись от отчаяния, и она дала мне интерес в жизни и смысл моего существования.

С кем, с кем я только не общаюсь! Со многими лицами, которых никогда не встречала, установилась длительная годами переписка. С одним эмигрантом, вулканологом с острова Ява, переписываюсь 2-й год, он за это время женился и, когда у него родился сын, просил с ним покумиться. Владея прекрасно пером, пишет письма – увлекательные по 10–12 страниц письма. У подножия вулкана Каракатау. Получает множество газет, журналов. В изгнании не только не опустил, но сохранился живой интерес ко всему. Это племянник известного историка Петрушевского³⁶, прислал мне 48 видов острова Ява, а теперь переехал в Борнео. То прислал мне пучок перьев индустского дикого петуха, которого убил, то щиток черепахи, которую на его глазах растерзала акула, сорвала голову и лапы, а щиток выплыл, и кусочек для записной книжечки и резной ножичек для книги – прислал мне. Ему приходится делать большие служебные разъезды, и все чудеса природы и звериного мира, которые попадают в пути, описывает мне. Другой корреспондент, также годами пишет: профессор из Канады. Летом совершает дальнейшие экскурсии, собирая ботанические коллекции. Рассказывает в девственных лесах, живет неделями среди индейских племен – и делится увлекательно всеми переживаниями. Имею интереснейшие письма и из Парагвая, Уругвая и из Бразилии; даже гастролируя в Бразилии, М.М. Фокин написал мне, но с тех пор потеряла его из вида, не знаете ли его адрес. Получили много фотографий и перечень 25 балетов, в которых в разное время участвовала Анна Павлова, переписывалась с Т.П. Карсавиной, Брониславой Нижинской, юной Т. Рябушинской³⁷ и другими. И Рахманинов, и 2 Черепнинных³⁸, Сергей Кусевицкий, Зилоти³⁹ писали мне длиннейшие письма. Все видные в эмиграции писатели: И. Бунин, М. Алданов, Шмелев, Ремизов, Б. Зайцев, Ходасевич, да всех точно не припомню. А художники особенно удачно собраны. Имею Рериха даже в костюме Ламы, с Добужинским особенно дружна еще со времен Коки, он ставил здесь «Пиковую даму», жил месяц, устраивал 2 выставки⁴⁰, вчера получила письмо, что приезжает сюда на месяц опять⁴¹. Много материала и в 62-х письмах – и снимки со множества его работ прислал мне Борис Григорьев, теперь он в Америке⁴². Встречались ли Вы с ним? На мой взгляд, как будто ненормальный слегка. Миллиоти писал много. Сообщалась и с Алекс. Ник. Бенуа. Теперь он выставляет свои рисунки декораций в Лондоне⁴³. И. Билибин спился⁴⁴. Вообще же никому так не плохо, как художникам, живущим в эмиграции. Кн. С.М. Волконский⁴⁵ посвятил себя театральной и кинематографической критике. Очень нуждался. Лет 5 тому назад был выбран директором Русской консерватории в Париже. Немного ожил, но месяца 4 тому назад упал с лестницы, ушиб бедро. С трудом передвигается на костылях, а ему за 60 лет. А знали ли Вы Ю.А. Сазонову⁴⁶, сотрудницу «Аполлона»? Стала критиком балета. Интересно пишет. Вспоминала Коку в письмах. Что представляет она?

Но теперь о моей просьбе.

Прошу:

1) Вашу биографию, хотя бы краткую, когда и как влились в эмиграцию, Вашу фотографию.

2) Молю, когда время позволит, осветить, дать обзор деятельности и условий работы по кино на чужбине?

3) Известные имена русских деятелей кино на чужбине вообще или в Голливуде.

4) Довершите благодеяние, если имеете фото, удалите что не жаль: у меня есть Лебедев⁴⁷, Визаров, Евреинов⁴⁸, Миклашевский⁴⁹.

5) Помогите найти жертв, ознакомив их с анкетным листком. Если бы они дали сведения не только о парадной стороне жизни, но и о горечи, пережитой в наши страданные дни. Ну а кому писать не хочется, то хоть вкратце, и фотографии прежние или настоящие, хотя бы любительские. За все буду благодарна.

Надеюсь, мое бесконечное [письмо] не очень наскучило Вам. Письмо Ваше и без эгоистической подкладки буду ждать с большим интересом.

Всех благ и радостей желаю Вам. Не застрянете же Вы навеки в Голливуде.

Храни Вас Бог!

М. Врангель
Автограф.

4

С.А. Бертенсон – М.Д. Врангель

6 августа 1936 г.

Голливуд

Милая, дорогая Мария Дмитриевна, спасибо за Ваши родные и такие интересные письма от 20 и 22 июля. Я был бесконечно рад получить после всех этих лет прямое известие от Вас! Счастлив, что Вы здоровы, бодры духом и полны изумительной энергии и работоспособности. Вы делаете большое и прекрасное дело, результаты которого когда-нибудь скажутся и оставят крупный след в истории нашей культуры.

Да, Вы правы, мы живем в исключительно «шкурное» время, люди озверели, и все благородное и нравственноценное с каждым днем тает и испаряется.

Я, к сожалению, все еще сохранил веру в какие-то идеалы, и потому мне живется очень нелегко. Личная жизнь у меня не получилась. Я был женат с 1926 по 1929 год, но, к сожалению, очень неудачно. Результаты пережитой боли все еще сказываются, и, вероятно, раны эти не заживут никогда. Впрочем, я стараюсь этого вопроса никогда не касаться и заговорил о нем только потому, что Вы спросили меня, не женат ли я.

Америку я не люблю и никогда не свыкнусь с этой странной, грубой страной. К сожалению, судьба моя сложилась так, что я попал именно в Америку, да еще в Голливуд – одно из самых некультурных и вульгарных мест на свете. Но, с другой стороны, тут хоть бедно, но я как-то кормлюсь сам и кормлю мать. А потому роптать не приходится. Вынужденный расстаться с Россией и потеряв мою любимую работу – Театр, – я все равно нигде и ничем этой потери восстановить бы не мог. Найти же себе применение здесь именно в том виде, как я работал в России, абсолютно невозможно, ибо тут просто такой работы не существует, а есть просто плохие пустые театральные здания, в которых время от времени идут наскоро собранные пьесы, которые играют случайно составленными труппами, репетирующими пьесу всего... 2 недели. Имеет пьеса успех у кассы, она идет долго, иногда несколько лет; если же сборы плохие, то пьеса канет в вечность и актеры

разбредаются кто куда. Значит, о театре надо забыть. В кино же мои способности и знания почти не ценятся, т. к. мои вкусы слишком далеки от той чуши, которая здесь культивируется.

Если б я был актером, тогда бы, может быть, судьба моя сложилась бы иначе. Хотя и актеры русские более чем редко добиваются здесь успеха. Возьмите Бакланову: была почти на вершине, а затем мода на нее прошла, и сейчас она влачит жалкое существование в Нью-Йорке, изредка выступая как певица в ночных клубах.

Я постараюсь собрать Вам данные обо всех русских, которые так или иначе связаны здесь с кинематографом. Но на это потребуется некоторое время, так что я прошу Вас запастись терпением.

Адрес Фокина в Нью-Йорке все тот же: 4. Риверсайд Драйв (Riverside Drive). Сейчас он, кажется, в Лондоне, но постоянный его адрес в Нью-Йорке.

Что касается моей личной биографии, то я в сомнении, нужно ли ее посылать Вам? Сомнение заключается в том, что я ведь не могу считать себя эмигрантом. Из России я никогда не эмигрировал, не бежал, а уехал легально, с разрешения советских властей, с советским паспортом, который имею до сих пор. Правда, возвращаться в Россию я не собираюсь, и когда в начале будущего года получу право ходатайствовать об американском гражданстве, то тотчас же сделаю это. И когда гражданство это получу, тогда уж порву окончательно с советским гражданством. Но до этого и не могу считать себя подходящим под рубрику людей, материалы о которых Вы собираете. Если Вы считаете, что я не прав, то сообщите мне об этом, и тогда я пришлю Вам что нужно.

О смерти Вейнера и Верещагина я знал.

С Добужинским я как-то обменялся письмами. Он запрашивал меня, стоит ли ему ехать в Голливуд, и я объяснил ему, что нет более неподходящего места для художника, чем наша столица кино, где художественная часть находится в руках кустарей-техников или чертежников-полуархитекторов. А банда эта никого из настоящих людей искусства сюда не подпускает.

Рекомендую Вам послать анкетный листок известному в России кинодеятелю Иосифу Николаевичу Ермольеву⁵⁰, который теперь достиг большой известности в Париже и Германии и скоро собирается перебраться в Америку. Адрес его в Париже: 5 Рю Меримэ. Париж. 16.

Он может связать Вас с целым рядом русских артистов кино в Европе.

Сегодня жду к себе одного русского киноактера и сотрудника местной русской газеты «Новая заря» Волошина⁵¹, который поможет мне найти для Вас материал и сам свяжется с Вами скоро.

Еще раз выражаю Вам мою радость по поводу того, что я смог установить с Вами переписку, и от всей души желаю Вам здоровья и благополучия.

Целую Ваши руки.

Всегда Ваш

С. Бертенсон

Ю. Сазонову помню как газетного театрального критика, сотрудницу «Аполлона» и «Ежегодника Императорских театров». В доме покойного редактора «Ежегодника, бар. Н.В. Дризен⁵² я с ней встречался, но очень мельком.

Подпис. маш. текст.

5

С.А. Бертенсон – М.Д. Врангель

[На бланке *Paramount Pictures*]

3 сентября 1936 г.

Голливуд

Дорогая Мария Дмитриевна, спешу ответить на письмо Ваше от 19 августа⁵³.

Биографию свою я пришлю Вам немного погодя, как только подберу материал и достану свою фотографию, которой у меня сейчас нет под руками. Пока же хочу сообщить Вам, что Волошин деятельно работает по собиранию для Вас и биографических данных, и портретов и сам напишет Вам об этом. Все театральные дела и предприятия за границей, про которые Вы мне сообщаете, мне хорошо известны, но там мне нечего было бы делать. Одни сами на ладан дышат, а в других меня никогда не примут: там уже есть свои люди, но и от них по большей части хотят избавиться. Иностранцы везде надоели, и повсюду их хотят заменять своими специалистами. Нет, надо уж примириться с тем, что есть, и радоваться хотя бы просто возможности существовать.

В рижском Русском театре у меня есть друзья, я с ними переписываюсь, и они постоянно жалуются мне на то, с каким трудом им приходится бороться за существование. Вечные долги, еле-еле концы с концами сводят. Обломки МХТ давно с Прагой расстались⁵⁴ и ведут жалкое бродячее существование.

В общем, как видите, везде невесело!

Радуюсь Вашей энергии, работоспособности и от души желаю всякого успеха Вашему прекрасному труду.

Скоро напишу Вам опять и пришлю материалы о самом себе.

Целую Ваши руки.

Искренно преданный

С. Бертенсон

Подпис. маш. текст.

6

С.А. Бертенсон – М.Д. Врангель

[На бланке *Paramount Pictures*]

30 сентября 1936 г.

Голливуд

Дорогая Мария Дмитриевна, с великим трудом набросал «черты из моей жизни». Извините за неряшливость формы и стиля, но должен Вам покаяться, что писать о себе для меня есть сплошное отвращение, и потому не взыщите с меня.

С таким же трудом нашел свою фотографию. Это лучшее, что у меня есть, ибо я никогда не снимаюсь. Снимок этот датирован 1933 годом.

Страшно спешу, а потому вынужден с Вами проститься.

Будьте здоровы и благополучны.

Целую Ваши руки.

Всегда Вам преданный

С. Бертенсон

Подпис. маш. текст.

С.А. Бертенсон

Сергей Львович Бертенсон, из потомственных дворян С.-Петербургской губернии, родился 2 (15) июля 1885 г. в Териоках (Финляндия).

Отец его, Лев Бернардович, скончавшийся в Петербурге в 1929 г., лейб-медик императора Николая 2-го, был выдающимся практикующим врачом, специалистом по диагностике и терапии. Перу его принадлежит ряд книг и научных исследований по бальнеологии. Помимо врачебной деятельности, он занимался и служебно-административной работой в ведомствах Земледелия и Государственных имуществ и Торговли и промышленности. Последняя его должность была – член совета Министра Торговли Промышленности, откуда он вышел в отставку незадолго до войны в чине действительного тайного советника.

Мать его, Ольга Аполлоновна, рожденная Скальковская (родилась в 1850 году), дочь академика Скальковского⁵⁵, автора многих исследований по истории Запорожья и Новороссийского края, и сестра Константина Аполлоновича Скальковского⁵⁶, известного в свое время публициста, автора многих книг и директора Горного департамента, который в то же время был одним из лучших знатоков и исследователей балета. О.А. Бертенсон обладала выдающимся голосом, кончила с медалью петербургскую Консерваторию по классу профессора Эверарди⁵⁷ и два года (до замужества) была на сцене императорского Мариинского театра, исполняя первые роли. Покинув сцену в 1877 году, она посвятила себя исключительно концертной деятельности и музыкально-педагогической работе. В настоящее время она проживает в Эстонии, в г. Ревеле, у дочери своей Т.А. Верцинской.

Дом Л.Б. и О.А. Бертенсон в Петербурге был вплоть до самой революции своего рода салоном искусства и литературы. Из писателей там бывали как лучшие представители классиков (Тургенев, Достоевский, Григорович, Лесков, Майков, Островский, Полонский, Чехов), так и самые интересные авторы позднейших направлений. Из композиторов – Чайковский, Мусоргский, Бородин, Кюи, Римский-Корсаков, Рубинштейн, Глазунов, Аренский. Из музыкантов и артистов – Ауэр, Давыдов, Н.Г. Рубинштейн, Есипова, Малоземова, М.И. и Н.Н. Фигнер, Тартаков, Шаляпин, Давыдов, Варламов, Савина, Мичурина, Юрьев, Станиславский. Из художников – Репин, братья Маковские, Трубецкой, Крыжицкий, Крачковский, Добужинский, Лансере. Но не только отечественные таланты бывали частыми гостями у Бертенсон, но и лучшие иностранные музыканты и артисты. Среди них такие блестящие имена, как Пабло Сарасате⁵⁸, София Менгер⁵⁹, Сибил Сандерсон⁶⁰, Маттиа Баттистини⁶¹, Анджело Мазини⁶², Мориц Розенталь⁶³, Эрнест Шеллинг⁶⁴, Люсьен Гитри⁶⁵, Элеонора Дузе⁶⁶, Людвиг Барнай⁶⁷, Макс Рейнхардт⁶⁸, Александро Моисси⁶⁹, Эрнесто Росси⁷⁰ и мн. др.

В такой атмосфере прошло все детство, юность и более зрелые годы С.А. Бертенсона.

Получив среднее образование в петербургской Третьей гимназии, высшее образование он прошел в университетах Гейдельберга и Петербурга. Петербургский университет он закончил с дипломом первой степени по историко-филологическому факультету.

С 1908 по 1917 год служил в Министерстве Императорского Двора в Кабинете Его Величества, работая в отделе, ведавшем хозяйственными и бюджетными дела-

ми императорских театров, дворцов и музеев. Кроме того, заведовал библиотекой Кабинета Е. В. После Февральской революции был откомандирован в распоряжение Комиссара Временного правительства над бывшим Министерством Двора Ф.А. Головина для реорганизации Императорских театров в государственные, а затем был назначен заведующим постановочной частью петроградских государственных театров. Пробыл в этой должности до 2 января 1918 г., т. е. вплоть до захвата большевиками государственных театров, после чего немедленно покинул государственную службу. Через три недели поступил в Московский Художественный театр, где последовательно занимал должности секретаря театра, члена совета, заведующего постановочной частью, управляющего делами театра и, наконец, заведующего труппой и репертуаром. Одновременно с открытием при театре Музыкальной студии (ныне Музыкальный театр имени Вл.И. Немировича-Данченко) состоял заместителем директора этой Студии.

Когда летом 1919 г. события гражданской войны разделили Художественный театр на две группы и одна оказалась отрезанной от Москвы на юге России, С.А. Бертенсон с последней группой очутился сперва в районе Добровольческой армии, а затем и за границей. В качестве режиссера-администратора и заведующего литературной частью труппы он провел около трех лет в разъездах. Труппа, именовавшаяся «Спектакли артистов Московского Художественного театра», гастролировала сперва в Харькове, Севастополе, Ялте, Одессе, Ростове, Екатеринодаре, затем в Константинополе, Софии, Белграде, Загребе, Праге, Пльзене, Люблянах, Братиславе, Вене, Берлине, Лейпциге, Дрездене, Стокгольме, Гетеборге и Копенгагене⁷¹. Поездка эта была триумфальным шествием русского искусства за границей. Описание этих спектаклей можно найти в статьях Сергея Маковского в журнале «Жар-птица»⁷² и С.А. Бертенсона в книге «Артисты Московского Художественного театра за рубежом», изданной в Берлине в 1921 году⁷³.

Летом 1922 года труппа эта вернулась в Москву, соединилась вновь с основным ядром театра, и осенью весь Московский Художественный театр в полном составе (за исключением Вл.И. Немировича-Данченко) выехал на два года за границу в Америку. Проиграв на пути туда некоторое время в Берлине, Загребе, Праге и Париже, театр с января по март 1923 года был в Нью-Йорке, а затем в Бостоне, Чикаго и Филадельфии. Успех театра в Америке был настолько велик, что антрепренер Моррис Гест⁷⁴ не замедлил подписать новый контракт на следующий сезон. После летнего отдыха в Германии театр повторил свои гастроли в Париже, вернулся в Америку и проиграл сезон 1923–1924 года в Нью-Йорке, Бостоне, Нью-Хейвене, Хартфорде, Филадельфии, Вашингтоне, Питсбурге, Кливленде, Чикаго и Детройте⁷⁵.

Во время всех этих гастролей С.А. Бертенсон состоял управляющим делами театра и заведовал всем сложным делом информации прессы и культурного представительства театра за границей. Специально для гастролей им была написана книжка «Московский Художественный театр» (под псевдонимом Н. Бессонов)⁷⁶, в которой в сжатом, но полном виде была дана история театра. Книжка эта вышла на русском, немецком, французском и английском языках. Кроме того, при его участии были выпущены все либретто репертуара театра на иностранных языках и проредактированы переводы полных текстов всех пьес репертуара на английском языке.

Вернувшись с театром в Москву летом 1924 года, С.А. Бертенсон пробыл там до осени 1925 года, работая одновременно и в Московском Художественном театре, и в его Музыкальной студии. Когда последняя во главе с Вл.И. Немировичем-Данченко выехала в сентябре 1925 года за границу, то С.Б. Бертенсон в качестве заместителя директора отправился со Студией и провел с нею около года на гастролях в Берлине, Лейпциге, Бремене, Праге, Нью-Йорке, Бостоне, Филадельфии, Вашингтоне, Кливленде, Цинциннати, Чикаго и Детройте. В Америке при его сотрудничестве Оливер Сейлер выпустил книгу «Внутри Московского Художественного театра» (на английском языке)⁷⁷.

Осенью 1926 г., отправив труппу в Москву, С.А. Бертенсон выехал вместе с Вл.Ив. Немировичем-Данченко в качестве его помощника и секретаря в Голливуд, где оба провели 15 месяцев на контракте со Студией «Юнайтэд Артистс»⁷⁸. По контракту предполагалась литературная работа в качестве сценариста Немировича-Данченко. Однако обстоятельства сложились так, что никакая творчески-созидательная работа не оказалась возможной.

В январе 1927 г. оба они вернулись в Москву в Художественный театр, который С.А. Бертенсон покинул летом 1928 года, к чему его побудили изменившиеся условия работы и общая трудность жизни в России. Выйдя из театра в отставку, он вернулся в Голливуд, получив в Студии «Юнайтэд Артистс» должность заведующего литературным отделом. Там он пробыл до 1931 года, после чего соединился с кинорежиссером Луи Мальстоном⁷⁹, при котором и состоит до сих пор в качестве литературно-художественного консультанта. Попутно занимается переводами русских книг и пьес на английский язык.

Независимо от своей служебной работы С.А. Бертенсон уделял часть своего времени до революции литературным занятиям, сотрудничая как автор и переводчик в целом ряде журналов, как, например: «Вестник Европы», «Голос минувшего», «Русский библиофил», «Ежегодник императорских театров», «Новый журнал иностранной литературы, искусства и науки», «Известия Академии наук» и др. Писал он по вопросам истории литературы и театра. Перу его принадлежат также книги: «П.А. Катенин», «Дед русской сцены» (о жизни и деятельности И.И. Сосницкого), «Библиография литературы о Гоголе с 1900 по 1910 г.» и некоторые другие.

Из переводов пьес С.А. Бертенсон выступал в театрах Грановской с пьесой Луи Вернейля «Друг сердца»⁸⁰, Московском Художественном театре с комедией Бомарше «Женитьба Фигаро»⁸¹ и Московском Камерном театре с драмой Софи Трэдуэлла «Машиналь»⁸².

В 1927–1929 годах сотрудничал под псевдонимом Н. Бессонов и К. Чернышев в ленинградском еженедельнике «Красная панорама» как автор очерков о Голливуде и разных событиях американской и западноевропейской литературной, театральной и кинематографической жизни.

Во время великой войны провел около года на северо-западном фронте в качестве одного из сотрудников Красного креста.

30 сентября 1936 г.

Голливуд

Маш. текст.

2 ноября 1936 г.

Голливуд

Милая, дорогая Мария Дмитриевна, спасибо за Ваше доброе, ласковое и, как всегда, умное письмо от 14 октября.

Вы меня упрекаете, что число строчек в моих письмах всякий раз становится меньше. Но дело в том, что мне приходится так много писать писем по обязанностям службы, что поневоле иногда я просто не в состоянии писать личные свои письма.

Когда я писал Вам, что страшно много времени уделяю чтению, то ведь и это главным образом связано с моей служебной работой, ибо в мои обязанности входит чтение беллетристики и пьес и составление пересказа их содержания. А музыка служит моим единственным настоящим отдыхом. Хотя за последний месяц и музыка стала связана с моей службой: я получил работу консультанта при заведующем музыкальной частью студии «Парамаунт». Это очень приятно и сильно подняло мое настроение. Быть может, из этой работы разовьется что-нибудь путное.

Ваши советы бросить Голливуд и переселиться в какой-нибудь большой центр Америки совершенно неприемлемы и непрактичны. Во-первых, все большие центры Америки еще противнее Голливуда, т. к. в них больше шума, гама, суеты, нервности, безвкусия и того «американизма», который я ненавижу, чем здесь. Здесь хоть на деревню похоже, хороший климат и живешь будто на даче круглый год. Кроме того, в Голливуде самая дешевая в Америке жизнь, что для меня при моих скромных заработках немаловажно. Во-вторых, во всех перечисленных Вами городах такая безумная конкуренция и такое перепроизводство людей, что нечего и думать туда соваться. Таких должностей, о которых Вы пишете, нет и в помине вакантных. Все они заняты, и на каждое из них есть сотни кандидатов. Имея те материальные обязательства, которые лежат на моих плечах в отношении моих родных, я не смею и думать о каких бы то ни было опытах перемены моей жизни, не имею права делать эксперименты, да и не имею на это свободных средств. Здесь, как бы то ни было, но я определенно зарабатываю, меня знают, и я могу как-то себя применить. Бросать все это после стольких лет и начинать где-то все сначала я не могу, да и не хочу. И годы уже не те. В Америке после сорока лет люди считаются пенсионерами. А мне ведь 51! Да, кроме того, я иностранец, что сейчас весьма некстати. Словом, надо сидеть и, как говорили хохлы, «не рыпаться».

Ядовитая и нездоровая атмосфера Голливуда, его развращающая пошлость, самоуверенность, торжествующее невежество меня не касаются. Я живу настолько тихо и вдалеке от всего того, что здесь дает так называемый «тон» жизни, что это меня совершенно не касается. Через книги, журналы и газеты связи с культурой я не теряю, не опускаюсь, всем интересуюсь, за всем слежу. Словом, жить тут можно, хотя я часто и жалею. Я думаю, главная беда в том, что личная моя жизнь сложилась неудачно, и в этом смысле она ничем не заполнена. Но это уж такая беда, которую изменить нельзя. Это вне моих сил и возможностей.

О писании мемуаров я много раз думал и продолжаю думать. Но все еще никак не могу найти в себе подходящего самочувствия, чтобы приступить к подобной работе.

А главное, не очень верю в нужность этого. О том, что я видел и знал, писали уже многие, и притом люди гораздо значительнее, интереснее и, главное, одареннее меня.

Впрочем, может быть, я и займусь ими.

Моя новая работа меня интересует, и если она разовьется пошире того, что представляет собой сейчас – и духовно, и материально, – то я буду счастлив.

Не знаю, сумел ли толково ответить на все затронутые Вами вопросы. Если нет, то не взыщите с меня строго, дорогая и хорошая Мария Дмитриевна.

Будьте здоровы, бодры духом и благополучны.

Целую Ваши руки.

Всегда Ваш

С. Бертенсон
Подпис. маш. текст.

КОММЕНТАРИИ

Вступительные статьи

- 1 Цит. по: *Шевеленко И.* История русской послереволюционной диаспоры в зеркале архива баронессы М.Д. Врангель // *Материалы о русской эмиграции 1920–1930-х гг. в собрании баронессы М.Д. Врангель (Архив Гуверовского института в Стэнфорде)* // *Stanford Slavic Studies. Vol. 9. Stanford, 1995. С. 12.*
- 2 Там же. С. 13.
- 3 К.Е. Аренсбургер опубликовал эту часть дневников: *Бертенсон С.А.* В Голливуде с В.И. Немировичем-Данченко, 1926–1927 / По материалам архива С.А. Бертенсона составил К. Аренский. [Monterey, Calif.]: K. Arensburger, 1964. 166 с.
- 4 В соавторстве с Джейм Лейда Бертенсон выпустил книгу: *Sergei Rachmaninoff, a lifetime in music.* New York: New York Univ. Press, 1956.

1

- 5 *...муж моей сестры Э.А. Верцинский...* – Верцинский Эдуард Александрович (1873–1941) – русский офицер. На службе с 1890 г., окончил Николаевскую академию Генштаба. С 1914 г. – генерал-майор. В 1918 г. открыл табачную лавку в Петрограде. В 1923 г. переехал в Эстонию. В конце 1923 г. обратился к военному министру А. Андеркоппу с просьбой о принятии на службу в эстонскую армию, в чем ему было отказано ввиду незнания эстонского языка. До 1925 г. жил случайными заработками, в частности торговал луком. В 1925 г. устроился на должность агента Северного страхового общества, в качестве подработки занимался сбором объявлений в газеты, а также распространением лотерейных билетов. Арестован НКВД в Таллине (1940). Расстрелян. Был женат на *Татьяне Львовне Бертенсон* (1879–1944).
- 6 *Бертенсон Михаил Львович* (1894–1933) – морской офицер, окончил Морской корпус.
- 7 *Отец* – Бертенсон Лев Бернардович (1850–1929) – русский врач-бальнеолог, доктор медицины, профессор. Лейб-медик, член Императорского Медицинского совета, различных научных обществ России. Как врач-практик пользовался в конце XIX в. большой известностью. Возглавлял, в частности, группу врачей, лечивших П.И. Чайковского во время его последней болезни.
- 8 *Сестра с детьми...* – Аренсбургер-Иванова (урожд. Верцинская) Марина Эдуардовна (1909–1993); Верцинский Андрей Эдуардович (1911–?).
- 9 *...перевезти и маму...* – Бертенсон (урожд. Скальковская) Ольга Аполлоновна (1850–1941), выпускница Петербургской консерватории, сопрано Мариинского театра; дочь историка Аполлона Александровича Скальковского (1808–1899).
- 10 *Коко* – Николай Николаевич Врангель.

2

- 11 Признанные непригодными к военной службе С.А. Бертенсон и Н.Н. Врангель были направлены на фронт как сотрудники Красного Креста и приставлены к санитарному поезду, где барона настигла тяжелая и не сразу распознанная болезнь, от которой он скончался. О том, что их объединяли и общие культурные интересы, свидетельствует статья Бертенсона «Барон Н.Н. Врангель и русское прошлое» в сборнике «Венок Врангелю от Общества защиты и сохранения в России памятников искусства и старины» (Пг., 1916. С. 23–42).

- 12 *Ведринская Мария Андреевна* (1877–1948) – актриса. Служила в труппе Александринского театра (1906–1924), затем в рижском Театре русской драмы (1924–1944).
- 13 *Врангель М.Д.* Моя жизнь в коммунистическом раю // Архив русской революции, издаваемый З.В. Гессеном: В 22 т. Берлин, 1922. Т. IV. С. 198–214.
- 14 Возможно, М.Д. Врангель имеет в виду журнал, название которого несколько раз менялось: «Theatre Arts Magazine», «Theatre Arts», «Theatre Arts Monthly», выходявший с 1916 по 1964 г. Первые годы издавался в Детройте, затем в Нью-Йорке.
- 15 *Музей Города* был создан в Петрограде на основе декрета Народного комиссариата просвещения от 4 октября 1918 г., подписанного А.В. Луначарским. В работе по созданию музея активно участвовали А.Я. Белобородов, П.П. Вейнер, А.Н. Бенуа, И.А. Фомин и др. Музей, в названии которого слово «город» писалось с большой буквы, был посвящен не конкретному городу, а истории градостроительства и городской культуры в целом.
- 16 *Вейнер Петр Петрович* (1879–1931) – общественный деятель и коллекционер. Издатель и редактор журнала «Старые годы». В 1912 г. избран действительным членом Академии художеств. Делом своей жизни считал создание и участие в работе Музея Старого Петербурга. После Октябрьской революции коллекции музея неоднократно переезжали с места на место, а деятельность самого Вейнера с 1918 по 1925 г. прерывалась арестами. В 1925 г. его осудили на три года по «Делу лицейстов» и отправили в ссылку на Урал. В 1929 г. ему удалось добиться возвращения в родной город. С юношеских лет Вейнер страдал неизлечимой болезнью ног и с трудом передвигался, ссылка ухудшила его состояние и при последнем аресте его выносили из дома на носилках. Расстрелян.
- 17 *Музей Старого Петербурга* основан в 1907 г. при Обществе архитекторов-художников. В декабре 1918 г. вошел в состав Музея Города как его обособленный отдел. Упразднен как самостоятельный отдел в 1930 г. До революции в состав Комиссии–Совета музея входили: А.Н. Бенуа, Л.Н. Бенуа, Н.Н. Врангель, М.В. Добужинский, С.П. Дягилев, В.Я. Курбатов, Н.К. Рерих, П.Ю. Сюзор, А.И. Таманов, В.А. Шуко, А.В. Шусев и др.
- 18 *Верещагин Василий Андреевич* (1859–1931) – библиофил, историк искусств, член редакции журнала «Старые годы», автор многочисленных трудов по истории книги.
- 19 Подробнее о жизни в послереволюционном Петрограде М.Д. Врангель пишет в своих воспоминаниях, опубликованных в «Архиве русской революции». В последние годы появилась иная интерпретация описанных ею событий, согласно которой баронесса была использована ВЧК для давления на П.Н. Врангеля, принявшего 11 апреля 1920 г. титул Правителя и Главнокомандующего Вооруженными силами на Юге России. Эта версия призвана была объяснить то обстоятельство, что вступивший в должность Главнокомандующего Врангель объявил своей основной задачей не борьбу с красными, а выведение армии «с честью... из тяжелого положения». Согласно этой версии сам побег, описанный М.Д. Врангель, был инсценировкой ЧК, сдержавшей обещание. См.: *Непомнящий Н.Н.* 100 великих загадок русской истории. М.: Вече, 2012. С. 290–300.
- 20 *Врангель Николай Егорович, барон* (1847–1923) – российский предприниматель. Закончив в 1868 г. Геттингенский университет, он вернулся в Россию, где, благодаря дворянским связям, занимал должности чиновника по особым поручениям (без определенных обязанностей) в Литве и Польше. Разочаровавшись в антипольской деятельности местных чиновников, Врангель уволился. Был председателем и членом

советов правлений крупнейших акционерных обществ, занимавшихся золотодобычей, нефтедобычей и прочей деятельностью. В 1877 г. женился на Марии Дмитриевне Дементьевой-Майковой. Был также известен как коллекционер и знаток искусства. В конце 1918 г. бежал из страны.

- 21 Неустановленное лицо.
- 22 *Совет послов* русского зарубежья был создан после окончания Гражданской войны в России, в феврале 1921 г., в условиях отсутствия даже тени какого-либо эмигрантского правительства. По своей форме, по составу он напоминал министерство иностранных дел добольшевистской России, только в сильно урезанном виде. Главой организации стал старейшина русского Заграничного дипломатического корпуса – М.Н. Гирс, после его смерти, последовавшей в 1932 г., руководство принял на себя назначенный Временным правительством послом во Франции В.А. Маклаков. Факт, никогда до того не встречавшийся в мировой истории, – в межвоенный период действовала русская дипломатическая структура, не только не подчиненная правительству на родине, но и противостоявшая ему. Ее существование не укладывается ни в какие международно-правовые нормы. Главной и официальной целью создания Совета послов была защита, обустройство русских беженцев за рубежом.
- 23 *Из прилагаемого листка...* – Листок не сохранился.
- 24 *Лебедев Иван Васильевич* (1895–1953) – актер, участник Первой мировой войны. Эмигрировал в августе 1919 г. Актерская карьера началась в эмиграции. Снимался в кино (Германия, Франция). В 1926 г. отправился в Голливуд. Прославился в Голливуде в ролях аристократов, авантюристов с прекрасными завораживающими манерами. Безупречно одетый, в великолепной фракной паре, Лебедев был в некотором роде «визитной карточкой» русского Голливуда, декоративным украшением светских вечеринок и ужинов. Персоналия И.В. Лебедева в описи фонда Врангель не обнаружена.
- 25 *Визаров (Visaroff) Михаил Семенович* (1892–1951) – американский актер русского происхождения. Дебютировал в Московском Камерном театре. С июля 1922 г. в США. В период с 1925 по 1951 г. сыграл в 113 фильмах роли третьего и ниже плана.
- 26 *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. В 1927 г. дебютировала в Голливуде, где ее карьера поначалу складывалась успешно. В 1930-е гг. периодически возвращалась на сцену.
- 27 *Лодыженский Федор Александрович* (1886–1947) – кавалерийский генерал русской армии. После падения монархии уехал в Лос-Анджелес, где пытался наладить ресторанный бизнес. Подрабатывал в Голливуде в качестве актера (4 фильма) и советника по России (в «Распутине и императрице» тренировал всадников). В 1928 г. был написан сюжет, основанный на судьбе Лодыженского, для немого фильма «Последний приказ» («The Last Command»), где главную роль русского генерала Долгорукова сыграл Эмиль Яннингс.
- 28 *Чехова (урожд. Книппер) Ольга Константиновна* (1897–1980) – русская и немецкая актриса театра и кино. В 1920 г. уехала из России в Германию. К началу 30-х гг. стала настоящей звездой немецкого кино и получила статус «государственная актриса Третьего рейха». По некоторым сведениям, была агентом советской разведки.
- 29 *Великий князь Николай Николаевич (Младший)* (1856–1929) – внук Николая I, Верховный Главнокомандующий всеми сухопутными и морскими силами Российской империи

в начале Первой мировой войны (1914–1915) и в мартовские дни 1917 г. В эмиграции с апреля 1919 г. жил в Италии, с 1922 г. – во Франции.

- 30 *Юденич Николай Николаевич* (1862–1933) – военный деятель. Один из самых успешных генералов Российской империи во время Первой мировой войны. Во время Гражданской войны возглавлял силы, действовавшие против советской власти на северо-западе. В эмиграции с 1920 г. Обосновался в Ницце.
- 31 *...за 10 лет фото всех участников Драматического театра в Риге...* – Документы под общим названием «Русский театр в Латвии. 1921–1931» хранятся в фонде Врангель (Box 33. Folder 19).

3

- 32 Возможно, имеется в виду внучатый племянник Лев Георгиевич Врангель (1912–?).
- 33 *Головин Николай Николаевич* (1875–1944) – русский военачальник, генерал-лейтенант, военный ученый, историк. В годы Второй мировой войны сотрудничал с Германией.
- 34 *Лампе Алексей Александрович фон* (1885–1967) – генерал-майор Генерального штаба. Участник Белого движения. Один из организаторов белоэмигрантских объединений, в том числе РОВС. Сподвижник П.Н. Врангеля. В годы Второй мировой войны сотрудничал с Германией.
- 35 *Котляревский Николай Михайлович* (1890–1966) – юрист, статский советник, церковно-общественный деятель. Участник Гражданской войны в рядах Добровольческой армии, личный секретарь генерала П.Н. Врангеля (1919–1928).
- 36 *Петрушевский Дмитрий Моисеевич* (1863–1942) – историк-медиевист, академик АН СССР (с 1929 г.).
- 37 *Рябушинская Татьяна Михайловна* (1917–2000) – артистка балета и педагог, одна из «бэби-балерин» «Русских балетов Монте-Карло». Представительница купеческой династии Рябушинских.
- 38 *...2 Черепниных...* – Имеются в виду композитор, дирижер и педагог Николай Николаевич Черепнин (1873–1945) и его сын – композитор, пианист, теоретик музыки Александр Николаевич Черепнин (1899–1977). С 1921 г. семья жила в эмиграции.
- 39 *Зилоти Александр Ильич* (1863–1945) – пианист, дирижер и музыкально-общественный деятель. С 1922 г. жил в США.
- 40 М.В. Добужинский находился в Брюсселе в ноябре–декабре 1931 г. в связи с постановкой «Пиковой дамы» П.И. Чайковского в оперном Театре де ла Моннэ (Théâtre Royal de la Monnaie).
- 41 Добужинский приезжал в Брюссель в августе 1936 г., вероятно, в связи с подготовкой выставки «Художники Восточной Европы», которая открылась осенью в Salle Demar (2–23 октября 1936 г.).
- 42 Художник *Борис Дмитриевич Григорьев* (1886–1939) с 1921 г. жил в Париже. Его картины неоднократно выставлялись в США. В 1936 г. он предпринял путешествие по Латинской Америке: Чили, Бразилия, Эквадор, Уругвай, Аргентина, Перу, Куба. Возможно, что проездом он побывал в США.
- 43 Летом 1936 г. в Лондоне в Storrان Gallery состоялась персональная выставка театрально-декорационных работ А.Н. Бенуа. Затем последовали выставки живописи и рисунков в 1937 и 1939 гг.
- 44 *И. Билибин спился.* – Билибин Иван Яковлевич (1876–1942) – художник, книжный иллюстратор и театральный оформитель, участник объединения «Мир искусства». С 1920 г.

в эмиграции. С 1925 г. жил Париже. В сентябре 1936 г. вернулся в Советский Союз и поселился в Ленинграде. Преподавал во Всероссийской академии художеств, продолжал работать как иллюстратор и художник театра. Сообщение о том, что он «спился», вероятно, связано с его тяжелым состоянием в последние парижские годы.

- 45 *Волконский Сергей Михайлович, князь* (1860–1937) – театральный деятель, критик, директор Императорских театров (1899–1901). В эмиграции с 1921 г. Жил в Париже. Печатался в журналах «Звено», «Перезвоны», «Числа». С мая 1926 г. постоянный автор газеты «Последние новости». В июле 1936 г. женился на Мэри Ферн Фрэнч, дочери американского дипломата.
- 46 *Сазонова (урожд. Слонимская) Юлия Леонидовна* (1884–1957) – актриса, режиссер кукольного театра, театральный и балетный критик, историк драматического, кукольного театра, балета. Печаталась в газете «Речь», журналах «Аполлон», «Ежегоднике Императорских театров», «Театр и искусство» и др. С весны 1924 г. обосновалась в Париже. С осени 1929 г. стала постоянной сотрудницей газеты «Последние новости».
- 47 *Лебедев* – см. коммент. 24.
- 48 *Евреинов Николай Николаевич* (1879–1953) – режиссер, драматург, философ. Один из основателей «Старинного театра», режиссер театра «Кривое зеркало». С 1925 г. жил в Париже.
- 49 *Миклашевский Константин Михайлович* (1885–1943) – артист и режиссер, историк театра. Один из основателей «Старинного театра» и кафе «Бродячая собака». С 1925 г. жил в Париже.

4

- 50 *Ермольев Иосиф Николаевич* (1889–1962) – один из первых русских кинопредпринимателей, продюсер. С 1920 г. жил во Франции. С 1923 по 1928 г. занимался прокатом и производством фильмов в Германии, затем вернулся во Францию. С 1937 г. работал в Голливуде. Судя по описи архива М.Д. Врангель, на призыв баронессы не откликнулся.
- 51 *Волошин Александр Александрович* (1892–1960) – актер, литератор, журналист, поручик Добровольческой армии. В эмиграции с 1920 г. С 1921 г. играл в берлинском театре «Ванька-встанька» Н. Агнивцева. С 1926 г. – актер и сценарист в Голливуде. Работал официантом. Сотрудничал с газетами «Новая заря» (Сан-Франциско), «Наша жизнь» (Сан-Франциско), «Новое русское слово», печатался в сатирическом журнале «Бич» (Нью-Йорк). Автор книг «В путях и перепутьях», «Досуги вечерние», «Европа–Америка 1921–1952» (все – Сан-Франциско, 1953).
- 52 *Дризен (Остен-Дризен) Николай Васильевич, барон* (1868–1935) – историк русского театра и литературы. Один из основателей Старинного театра (1907/1908, 1911/1912). Цензор драматических сочинений (с 1908). Редактор «Ежегодника Императорских театров» (1909–1915). Умер в Париже.

5

- 53 Письмо не сохранилось.
- 54 *Обломки МХТ давно с Прагой растались...* – Группа актеров Художественного театра, оказавшихся в эмиграции, получила название Пражской по той причине, что президент Чехословацкой республики Томаш Масарик оказал ей крупную финансовую поддержку и одно время со всей основательностью обсуждался вопрос о том, чтобы сделать ее государственным русским театром в Праге. Труппа сложилась в 1922 г. Гастроли

- по Европе проходили с большим, но постепенно гаснущим успехом. С ней расстались ее основатели: Н.О. Массалитинов (1925) и М.Н. Германова (1927). Под руководством В.М. Греч и П.А. Павлова Пражская группа продолжала выступать до начала 1930-х гг.
- 55 *Скальковский Аполлон Александрович* (1808–1898) – статистик, экономист, этнограф и публицист. Член-корреспондент Российской академии наук. Стал первым историком, систематически изучавшим историю Новороссийского края, за что получил от современников прозвище Геродот Новороссийского края.
- 56 *Скальковский Константин Аполлонович* (1843–1906) – горный инженер, историк горного дела, административный деятель и экономист, писатель-публицист, знаток балета. Директор Горного департамента (1891–1896). С 1903 г. – член правления Никополь-Мариупольского горно-металлургического общества. В честь тайного советника Константина Скальковского чеканили юбилейные медали; его именем называли шахты в Донбассе и ванны на Кавказских Минеральных Водах. Автор книг и статей о балете. Выступал в периодических изданиях («Санкт-Петербургские ведомости», «Новое время»). Иногда подписывался псевдонимом Балетоман. Ценные по фактологическому материалу статьи Скальковского представляют интерес для исследователей театра. В 2012 г. было предпринято научное переиздание его статей: *Скальковский К.А.* Статьи о балете, 1868–1905: Сб. / Сост. М.А. Доммес; Отв. ред. А.Г. Обрадович; Вступ. статья и науч. ред. Н.Л. Дунаева. СПб.: Чистый лист, 2012. 574 с.
- 57 *Эверарди Камилло* (наст. имя Камилль Франсуа Эврар, фр. Camille François Everard; 1825– 1899) – певец (баритон) и педагог. Бельгиец по происхождению. В 1851–1857 гг. пел на различных оперных сценах Европы. Был приглашен в Петербург, где продолжил успешную сценическую карьеру в «Императорской итальянской опере». В 1874 г., в расцвете артистических сил, Эверарди оставил сцену и посвятил себя педагогической деятельности. Был профессором в Санкт-Петербургской консерватории (1870–1888), потом в Киевском музыкальном училище (1890–1897) и, наконец, в Московской консерватории (с 1897). Воспитал целую плеяду русских певцов.
- 58 *Пабло де Сарасате* (исп. Pablo de Sarasate, полное имя Пабло Мартин Мелитон де Сарасате-и-Наваскуэс – Pablo Martín Melitón de Sarasate y Navascués; 1844–1908) – испанский скрипач и композитор. Четыре раза гастролировал в России, под впечатлением от поездок написал «Русские песни» для скрипки с оркестром.
- 59 *Ментер (Menter) София* (1846–1918) – немецкая пианистка, композитор, музыкальный педагог, профессор Петербургской консерватории (1883–1887). Виртуоз, одна из крупнейших пианисток второй половины XIX в. Любимая ученица Ф. Листа.
- 60 *Сандерсон (Sanderson) Сибил* (1865–1903) – американская артистка оперы (лирико-колоратурное сопрано). Ж. Массне специально для нее написал главные партии в операх «Эскалармонда» (1889), «Таис» (1894), «Маг» (1895). К. Сен-Санс написал для нее главную партию в опере «Фрина» (1893). Гастролировала в Лондоне, Брюсселе, Нью-Йорке, Петербурге (1891).
- 61 *Баттистини (Battistini) Маммуа* (1856–1928) – итальянский артист оперы (баритон, мастер бельканто). С 1881 г. постоянно гастролировал, выступая в оперных театрах по всему миру. С 1892 г. стал гастролировать в разных городах России, где тут же был признан бесспорным главным героем оперной сцены и где провел 23 театральных сезона (до 1916), став любимым певцом русских царей и аристократии, в России его называли королем баритонов и баритоном королей.

- 62 *Мазини (Masini) Анджело* (1844–1926) – итальянский артист оперы (тенор). С большим успехом выступал в Лондоне, Вене, Мадриде, Лиссабоне, Южной Америке, Москве, Варшаве. В Петербурге Мазини выступил в 1877 г. в «Императорской итальянской опере» и служил там до ее закрытия. После этого многократно посещал Петербург, принимая участие в спектаклях итальянской оперы Панаевского театра, Малого театра, «Аквариума».
- 63 *Розенталь (Rosenthal) Морис* (1862–1946) – австрийский пианист галицийско-еврейского происхождения. Неоднократно гастролировал в России.
- 64 *Шеллинг (Schelling) Эрнест* (1876–1939) – американский пианист, композитор, дирижер.
- 65 *Гитри (Guitry) Люсьен* (1860–1925) – французский актер и драматург. В 1885 г. был принят в петербургский Михайловский театр, где провел несколько сезонов.
- 66 *Дузе (Duse) Элеонора* (1858–1924) – итальянская актриса. Успешно гастролировала в США, Южной Америке, России (1891–1892, 1908).
- 67 *Барнай (Barnay) Людвиг* (1842–1924) – немецкий актер. Принимал участие в спектаклях Мейнингенского театра в его европейских гастролях (в 1882 г. в США; в 1885 г. в Петербурге).
- 68 *Рейнхардт (Reinhardt) Макс* (Гольдман; 1873–1943) – австрийский режиссер, актер и театральный деятель, который с 1905 г. и до прихода к власти нацистов в 1933 г. возглавлял Немецкий театр в Берлине.
- 69 *Моисси (Moissi) Александр* (1879–1935) – немецкий и австрийский актер албанского происхождения. В 1911 и 1912 гг. с труппой М. Рейнхардта гастролировал в России.
- 70 *Росси (Rossi) Эрнесто* (1827–1896) – итальянский актер. С 1855 г. много гастролировал в Европе и Америке, в Египте и Турции. Часто выступал и в России (1877, 1878, 1890, 1895 и 1896).
- 71 О скитаниях «Качаловской группы» см.: «Три года недобровольного изгнания»: «Качаловская группа» Художественного театра. Май 1919 – май 1922. Письма / Публ., вступит. статья и коммент. М.В. Львовой // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века / Ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Индрик, 2011. Вып. 5. С. 363–494.
- 72 *Маковский С.* Художественный театр за границей // Жар-птица. Берлин, 1921. № 1. Авт. С. 19–22.
- 73 С.А. Бертенсон несколько неточен. Книга «Артисты Московского Художественного театра за рубежом» вышла в Праге в 1922 г.
- 74 *Гест Моррис* (Гершонович Мойша; 1881–1942) – американский импресарио. Родился в Вильно. Был привезен в США в 1891 г. Продюсерскую деятельность начал в 1903 г. Более всего известен как организатор гастролей иностранных артистов (прежде всего русских) в США. В 1922 г. провел гастроль театра-кабаре «Летучая мышь» Н.Ф. Балиева. Организованные им гастроль МХАТа в первом сезоне принесли значительную прибыль, во втором сезоне оказались убыточными. Был продюсером гастролей Элеоноры Дузе (1923), Музыкальной студии под руководством Вл.И. Немировича-Данченко (1925) и др.
- 75 Позже Бертенсон подробно писал о скитаниях «Качаловской группы» и гастролях МХАТа в мемуарах (*Бертенсон С.А. Вокруг искусства. Голливуд*, 1957. С. 275–337, 338–413).
- 76 *Бессонов Н.А.* Московский Художественный театр: Краткий исторический очерк: К гастролям театра за границей. Берлин, 1926. 26 с.
- 77 *Сейлер (Saylor) Оливер Мартин* (1887–1958) – американский критик и публицист. Побывал в России (1917–1918) и увлекся русским театром. Выпустил книги: «The Russian theatre under the Revolution» (Boston: Little, Brown, & Co., 1920), «Russian theatre» (New York:

- Brentano's, 1922). Был совладельцем рекламной фирмы, где сотрудничал с Моррисом Гестом. Вместе с ним выступил организатором гастролей МХАТа в США. Автор монографии «Inside the Moscow Art Theatre» (New York: Brentano's, 1925) и др.
- 78 «Юнайтэд Артистс» – United Artists Entertainment LLC (UA) – американская кинокомпания (1919–1981). Ее создателями выступили знаменитые актеры и режиссеры Чарльз Чаплин, Мэри Пикфорд, Дуглас Фэрбенкс и Дэвид Уорк Гриффит, недовольные диктатом со стороны коммерчески ориентированных киномагнатов.
- 79 ...соединился с кинорежиссером Луи Мальстоном... – Майлстоун Льюис (Мильштейн Лейб; 1895–1980) – американский кинорежиссер, классик американского кинематографа, первый лауреат двух премий «Оскар». Родился в Кишиневе в состоятельной еврейской семье. В 1913 г. эмигрировал в США.
- 80 Грановская Елена Маврикиевна (1877–1968) – лирико-комедийная актриса. Звезда петербургского театра «Пассаж», в 1925 г. преобразованного в театр «Комедия». Выявить в ее репертуаре комедию Л. Вернейля «Друг сердца» не удалось, хотя в других пьесах этого автора Грановская часто с успехом выступала.
- 81 Премьера «Женитьбы Фигаро» Бомарше в переводе С.Л. Бертенсона состоялась 28 мая 1927 г. (МХАТ. Постановка К.С. Станиславского. Режиссеры Е.С. Телешева, Б.И. Вершилов).
- 82 Премьера «Машираль» С. Трэдзуэлл в переводе С.Л. Бертенсона состоялась 22 мая 1932 г. (Камерный театр. Режиссер А.Я. Таиров. В главной роли, Эллен – А.Г. Коонен).

«АННА ПАВЛОВНА ПРОСИТ МЕНЯ ПЕРЕДАТЬ»

Письма В.Э. Дандре к М.Д. Врангель (1930–1931)

Публикация, вступительная статья и комментарии

С.Б. Потемкиной

В архиве баронессы М.Д. Врангель сохранилось три письма, адресованных ей бароном В.Э. Дандре. Корреспонденция касается творчества А.П. Павловой и охватывает последний год ее жизни. Вероятнее всего, переписка началась с обращения баронессы к самой балерине. Сославшись на ее занятость, на послание ответил Дандре и обещал подготовить «для Анны Павловны нужные материалы». Но уже в следующем письме адресант из посредника превращается в автора, приносит извинения за задержку с ответом и некоторое время спустя присылает обещанный рассказ о жизни балерины за границей.

Последнее письмо написано через три месяца после смерти А.П. Павловой. Документ, сохранившийся в коллекции баронессы Врангель, не содержит новых фактов о балерине, но заслуживает внимания как источник, имеющий отношение к личности одного из первых ее биографов – Виктора Эммануиловича Дандре. На протяжении нескольких десятков лет он являлся ближайшим спутником, компаньоном, импресарио и поверенным в делах Анны Павловой, а после ее смерти – и ее биографом, автором книги «Анна Павлова на сцене и в жизни»¹. По сути, воспоминания Дандре стали первым (а на русском языке до недавних пор оставались единственным) изданием о жизни Павловой за рубежом, т. е. с 1914 по 1931 г. Этот период творчества балерины в отечественной литературе освещен значительно менее подробно, чем в сочинениях зарубежных исследователей, зачастую также основанных на мемуарах Дандре.

Сразу после смерти Павловой и почти одновременно с книгой Дандре на западе появились две биографии танцовщицы: переиздание книги В.Я. Светлова (впервые опубликованной тиражом в 325 экземпляров парижским издательством «Editeur M. de Brunoff» в 1922 г.)² и монография С. Бомонта³. И то и другое издание уступали мемуарам в части фактологии: в отличие от обоих авторов Дандре был свидетелем, участником и летописцем событий.

Опровергнуть или подтвердить изложенные им факты возможно только косвенно, как и установить момент его появления в труппе Анны Павловой. Карьера надворного советника Дандре в качестве помощника обер-секретаря I Департамента Правительствующего сената закончилась 11 февраля 1911 г. его собственным прошением об увольнении. По материалам Центрального государственного исторического архива Санкт-Петербурга, последний документ в его деле (Ф. 783. Оп. 1. Ед. хр. 348) датирован 8 февраля 1912 г., когда председатель Ревизионной комиссии Дандре объявлен отстраненным от полномочий и преданным суду. С этого момента какие бы то ни было свидетельства

пробывания Дандре в России отсутствуют. В его мемуарах собственная биография практически не прослеживается.

Письмо Дандре, датированное апрелем 1931 г., представляет собой фрагмент его будущих воспоминаний. Текст письма практически полностью повторяется в главе воспоминаний под названием «За границей», а также частично использован в других разделах. Встречающиеся между письмом и книгой разночтения касаются деталей. Например, впечатления немецкого критика Оскара Би в книге Дандре описаны с большей эмоциональностью: «Знаменитый германский критик Оскар Би, только что издавший большую книгу о танцах, писал, что, к своему горю, он выпустил ее, не видав Павловой: если бы он увидел ее раньше, книга была бы другой. Но, увидев ее, он понял, что не напрасно писал о балете»⁴. В опубликованных воспоминаниях более полно представлен маршрут первого большого гастрольного тура Анны Павловой из Петербурга, включающий помимо упомянутых в письме городов Дрезден, Лейпциг и Прагу. Возникают «забытые» автором письма послевоенные выступления Павловой в Лиссабоне и Мадриде, предшествовавшие поездке в Париж. Уточняются даты, практически полностью отсутствующие в письме.

Подробно рассказывая в книге о создании балета «Восточные впечатления» («Impressions Orientales»), Дандре замечает, что в Лондоне балет встретил «довольно равнодушный прием»⁵, между тем в письме баронессе упоминается «большой интерес в Англии» к постановке.

Главное содержание и ключевое слово этого письма – «успех». Дандре употребляет его 10 раз, а кульминацией становится фраза: «Успех ее первого появления в Америке превзошел даже ее европейский успех». Об истории успеха Павловой он вкратце и сообщает адресату, не вдаваясь в частности профессиональной полемики и подчеркивая превосходство русского балета в мире. Неизвестно, потребовались ли автору письма дополнительные материалы, чтобы в общих чертах прокомментировать заслуги балерины и восстановить в памяти основные творческие события, свидетелем которых он являлся. По стилю и содержанию письмо остается в большей степени примером светской переписки. Тем не менее в нем содержатся отдельные ценные факты.

Приведенный Дандре список основных постановок труппы Анны Павловой выглядит случайным. В нем отсутствует хронология, к тому же он вовсе не полон – очевидно, что Дандре делал его по памяти, не включив в него те известные миниатюры, которые принесли балерине славу во всем мире: «Стрекозу», «Вакханалию», «Умирающего лебедя». Но если расположить указанные им спектакли последовательно, видно, что большинство из них относится к сезону 1912/1913 г. (Вероятно, именно в это время Дандре присоединился к труппе Павловой.) Перечисляя основной репертуар балерины, Дандре вспоминает преимущественно ее дебютные выступления. К ним было бы справедливо добавить балеты, поставленные Э. Чекетти: «Волшебную флейту» Р.Е. Дриго (совместно с А.П. Павловой, по А.И. Иванову, 1913) и «Привал кавалерии» И.И. Армсгеймера (совместно с П. Зайлихом, по М. Петипа; 1913), а также постановки И.Н. Хлюстина: «Волшебную куклу» (по Н.Г. и С.Г. Легатам, 1914), «Пери» П. Дюка (совместно с У. Стовитцем, 1917), «Египетский балет» на муз. А. Луиджини, Дж. Верди, А. Аренского (1917), «Белое и черное» на муз. С. Шаминада (1917), «Последнюю песню» (1918), «Ундину» Ц. Пуни (1919).

Называя постановки, Дандре не упоминает имена балетмейстеров Павловой и даты премьер, хотя в книге рассказывает о каждом из них: М.И. Петипа, М.М. Фокин, И.Н. Хлюстин, М.М. Мордкин, А.Л. Новиков, а также Э. Чекетти и М. Пиановский.

К 1920-м гг. репертуар труппы Павловой становится гораздо менее разнообразным, преимущественно он состоит из постановок Хлюстина. Выпускник Московского Императорского театрального училища по классу Г.И. Легата, Иван Николаевич Хлюстин до прихода в труппу Павловой был балетмейстером Большого театра и ассистентом А.А. Горского во время переноса балетов Петипа на московскую сцену, руководил балетом Парижской оперы. На протяжении 20 лет и до конца своей карьеры оставался репетитором и постановщиком в труппе Павловой. В своей книге Дандре воздал должное таланту балетмейстера: «Хлюстин как никто понимал Анну Павловну, обожал ее и вкладывал всю свою душу в то, что он для нее делал. Сам он в свое время был отличным классическим танцовщиком старого времени и потому придерживался в каждом балете традиций адажио, па д'аксьон и т. д., но он это делал мастерски <...>, то есть давал возможность любоваться каждым ее выходом и каждым танцем <...>»⁶.

Тем не менее в 1920-е гг. необходимость обновления репертуара стала очевидной для руководства труппы. Неслучайно в 1926 г., во время южноамериканского турне, Дандре через танцовщицу М.Н. Горшкову обращается к К.Я. Голейзовскому с предложением поставить балет для Анны Павловой. К сожалению, этот проект осуществлен не был.

Последней премьерой труппы стал «Дон Кихот» в постановке Александра Горского и редакции Лаврентия Новикова, адаптировавшего балет для труппы в 40 человек с Анной Павловой в роли бесстрашной, жизнерадостной испанки. Эта постановка в соответствии с хронологией и завершает перечень основных спектаклей Анны Павловой, подготовленный Дандре.

Письма В.Э. Дандре хранятся в Гуверовском институте войны, революции и мира (Стэнфорд): Collection 33003 (M.D. Vrangel). Box 34. Folder 10.

1

[На бланке *Grand Hotel Oslo*]

10 апреля 1930 г.

Многоуважаемая Мария Дмитриевна!

Ваше письмо после долгих скитаний дошло до нас здесь, в Норвегии.

Анна Павловна просит меня передать Вам, что она очень рада будет дать Вам все сведения, касающиеся ее дела и тех балетных артистов, с которыми ей привелось встречаться за эти годы. Сейчас, во время турне, заняться этим нам невозможно, наше время слишком поглощено спектаклями, репетициями, переездами и т. д. Но с половины мая мы будем свободнее, и я подготовлю для Анны Павловны нужный материал.

С глубоким уважением,

В. Дандре
Автограф.

2

[На бланке *Anna Pavlova Ivy House North End Road Hampstead, N.W.3*]

19 августа 1930 г.

Лондон

Глубокоуважаемая баронесса!

Простите, что так долго не отвечал на Ваше последнее письмо, но я был в отсутствии и только недавно опять вернулся в Лондон.

Я Вам обещаю составить такой очерк о деятельности Анны Павловой за границей с 1914 г. и вышлю Вам две или три ее лучших фотографии. Сообщите мне, пожалуйста, к какому сроку это Вам нужно.

С глубоким уважением,

В. Дандре
Автограф.

3

[На бланке *Anna Pavlova Ivy House North End Road Hampstead, N.W.3*]

20 апреля 1931 г.

Лондон

Глубокоуважаемая баронесса, рад иметь возможность препроводить Вам теперь обещанную мною записку о деятельности Анны Павловой за границей.

Надеюсь, Вы найдете в ней достаточный материал для намеченного Вами труда. Прошу Вас верить моему искреннему уважению и преданности.

Прилож. 5 фотографий.

В. Дандре

Анна Павлова за границей

Первый свой выезд из Санкт-Петербурга Анна Павлова сделала в первые же годы своей карьеры, проехав в Ригу и дав там несколько спектаклей. В ее труппе были такие артисты, как г-жа Виль⁷, г. Больм⁸, г. Ширяев⁹ и ряд других. На следующий год Анна Павлова предприняла уже большую поездку, начав с Гельсингфорса и посетив затем Стокгольм, Копенгаген и Берлин. Эта поездка вполне подтвердила то мнение, которое высказывалось иностранцами о русском балете: привезенная

Анной Павловой труппа, хотя немногочисленная, но включавшая в себя ряд прекрасных артистов, показала, что такое русский балет, и успех ее выступлений был совершенно исключительный. В Стокгольме шведский король был на всех спектаклях и, пригласив Анну Павлову к себе во дворец и выразив ей свою благодарность, лично вручил ей орден, жалуемый в Швеции за заслуги в области искусства¹⁰. Но наибольший успех ждал Анну Павлову и ее труппу в Берлине. Первое же ее выступление было встречено берлинской критикой с необыкновенным энтузиазмом. Лучшие критики, как Oskar Bee¹¹, признавались, что они считали балет давно уже умершим, как отжившее искусство, и, к их удивлению и радости, Анна Павлова со своею труппою показала, что это искусство не только живет, но и заслуживает по своей красоте особого внимания и интереса. Спектакли, начавшиеся большим успехом, закончились полным триумфом, и на прощальном спектакле немецкая публика проявила совершенно необычный и ей несвойственный темперамент, сломав барьер, чтобы быть ближе к сцене и бросать цветы.

Успех этой первой большой поездки вызвал настолько значительный интерес, что в следующем году Анна Павлова со своею труппою совершила новое турне, на этот раз посетив ряд городов Германии и Вену, а из Вены проехав в Париж, где она выступила в сезоне С.П. Дягилева. Здесь впервые интернациональная публика Парижа получила возможность увидеть русский балет в его полном блеске. С.П. Дягилев, пользуясь летними каникулами в Императорских театрах, собрал блестящую труппу из лучших артистов петербургского и московского балета, показав ряд произведений молодого высокоталантливого балетмейстера М. Фокина, а такие русские художники, как Бакст, Бенуа, Рерих, придали исключительный интерес художественности этих спектаклей.

Огромный успех Анны Павловой вызвал приглашение ее в Лондон, где ее пожелал видеть король Эдуард¹². Спектакль с ее участием, данный в честь Его Величества, и внимание, оказанное королем и королевою, высказывавшими ей свое полное очарование, повели к тому, что все театры и импресарио Лондона предложили Анне Павловой контракты.

Одновременно с этим американцы, видевшие Анну Павлову в Париже, пригласили ее приехать в первый американский театр – Метрополитен в Нью-Йорке¹³ – на один месяц. Успех ее первого появления в Америке превзошел даже ее европейский успех. Американские критики совершенно откровенно указывали, что «мы не знали этого искусства», так как видим его впервые, но оно прекрасно, и мы должны сделать все, чтобы оно привилось в Америке и облагородило наши вкусы, слишком привыкшие к разным видам спорта и незнакомые с грацией и пластикой настоящего танца».

После каждого своего выступления за границей Анна Павлова возвращалась в Петербург и выступала там, таким образом поддерживая свою связь с родной сценой и со своими учителями.

Объявление войны застало ее в Берлине. Ей удалось через Бельгию проехать в Англию, где она пробыла короткое время, а затем, собрав свою труппу, уехала в Соединенные Штаты и все годы войны провела между Северной и Южной Америками.

По истечении почти пяти лет первым [европейским] городом, где Анна Павлова выступила после войны, был Париж. С сомнениями и большим волнением

выступила она вновь перед парижской публикой: переменялась и сама публика, и ее вкусы. Но она с радостью убедилась, что ее искусство встретило тот же прием, и критика единогласно признала, что и в наш век романтизм старого балета не утратил ни своей свежести, ни прелести.

Местом своего постоянного пребывания Анна Павлова избрала Лондон, продолжая свои заграничные турне, покрывавшие все более и более отдаленные территории. Всегда интересуясь Востоком, в 1923 году она предприняла со своею труппою первую кругосветную поездку¹⁴, которая началась в Японии и продолжилась в городах Китая, в Маниле, Сингапуре, Рангуне, в Индии и в Египте.

Восток произвел на Анну Павлову большое впечатление, и результатом этого было создание ею балета, состоящего из трех картин, названного ею «Impressions Orientales»¹⁵. Привезя с собою из Японии и Индии оригинальные костюмы, музыку и танцы, поставленные в Японии японскими профессорами, а в Индии – индусскими танцорами, Анна Павлова поставила три отдельных картины: одну японскую и две индусских. Этот балет вызвал большой интерес в Англии, в Америке и в других странах, где он давался; но совершенно неожиданно для нее самой он произвел огромное впечатление и имел крупный успех в Индии при повторной поездке туда Анны Павловой в 1928 году. Попробовав с большими сомнениями дать его в Бомбее, не зная, как индусы отнесутся к европейцам, представляющим им их собственное искусство, Анна Павлова ввиду огромного успеха вынуждена была давать этот балет ежедневно в течение времени пребывания в Бомбее и Калькутте. Индусские критики и публика с благодарностью оценили тот труд и интерес, которые Анна Павлова вложила в этот балет, и то бережное и любовное отношение, которое она проявила к их искусству. Все единогласно признавали заслугу ее в том, что она показала, что можно сделать и в каком направлении нужно идти для поддержания национального искусства.

После своего восточного турне Анна Павлова организовала новое большое турне, выехав из Англии на юг Африки, где пробыла около шести недель, и оттуда поехала в Австралию и Новую Зеландию. Во всех этих странах она с радостью убеждалась в том неизменном интересе, с каким публика, видевшая ее впервые, ее встречала. Неизменный успех сопровождал ее как в больших, так и в маленьких городах такой отдаленной страны, как Новая Зеландия.

Заслуга Анны Павловой состоит в том, что, создав за границей свое большое дело, она сумела объединить в одно стройное целое артистов разных национальностей и сама, оторванная от родной сцены, свято сохранила традиции классического балета – балета, который, почти двести лет тому назад перенесенный в Россию из Франции, впитал в себя всю нежность и грацию славянской природы и, сделавшись русским балетом, поднялся на недостижимую высоту.

Никакие новшества, никакие модные течения и искания в погоне за успехом у публики, часто теряющей понимание красоты, никакие упреки в консерватизме не могли заставить Анну Павлову изменить традициям Императорского балета. Зажегши свой светильник, она бережно пронесла через весь мир и с гордостью могла сказать, что до конца он горел тем же чистым пламенем, каким горел на родном алтаре.

Лондон, 7 апреля 1931 года.

За время пребывания за границей Анной Павловой были представлены публике следующие балеты:

1. «Жизель»
2. «Раймонда»
3. «Тщетная предосторожность»
4. «Шопениана»
5. «Снежинки» (из «Щелкунчика»)
6. «Осенние листья»
7. «Прелюды»
8. «Семь дочерей горного короля»
9. «Фея кукол»
10. Танцы из «Орфея»
11. Vision из «Спящей красавицы»
12. «Коппелия»
13. «Шубертиана»
14. Танцы из «Таис»
15. «Амарилла»
16. «Дионис»
17. «Русская сказка»
18. «Пробуждение Флоры»
19. «Мумия»
20. «Восточные картинки»
21. «Ажанта»
22. «Дон Кихот»
23. «Ориенталь»
24. «Козлоногие»
25. «Invitation à la danse»

Для этих балетов из русских композиторов были использованы Глазунов, Черепнин, Чайковский, Мусоргский, Аренский, Ипполитов-Иванов, Спендиаров, Рубинштейн, Серов, Глинка, Даргомыжский, Сац.

Русские художники, рисовавшие декорации и костюмы, были Бакст, Анисфельд, Судейкин, Н. Бенуа, Пазетти.

Балеты ставили М. Фокин, И. Хлюстин, Л. Новиков.

Танцорами у Анны Павловой были Мордкин¹⁶, Волинин¹⁷, Новиков¹⁸, Владимиров¹⁹.

Подпис. маш. текст.

КОММЕНТАРИИ

Вступительная статья

- 1 *Dandré V.* Anna Pavlova in Art & Life. London: Cassell and company, 1932.
 - 2 *Svetlov V.* Anna Pavlova. London: British-continental Press, 1931.
 - 3 *Beaumont C.* Anna Pavlova. London: Beaumont, 1932.
 - 4 *Дандре В.* Анна Павлова: Жизнь и легенда. СПб.: Вита Нова, 2003. С. 270.
 - 5 Там же. С. 367.
 - 6 Там же. С. 74.
- 3
- 7 *Виль (Вилль) Эльза Ивановна* (1882–1942) – выпускница Петербургского театрального училища. В 1900–1928 гг. артистка Мариинского театра. В 1908–1913 гг. участница зарубежных антреприз. Танцовщица лирико-комедийного амплуа, исполняла партии Сванильды («Коппелия»), Коломбины («Арлекинада»), Ману (танец «ману») («Баядерка») и др.
 - 8 *Больш Адольф Рудольфович* (1884–1951) – танцовщик, балетмейстер. В 1909–1916 гг. – участник «Русских сезонов» и труппы С.П. Дягилева. Среди основных ролей: Лучник («Половецкие пляски»), Царевич («Жар-птица»), Амун («Клеопатра»), Пьеро («Карнавал»), Путник («Тамара»). С 1916 г. – в США. В 1917 г. организовал труппу «Интимный балет» (Ballet Intime), выступая в ней в качестве режиссера и танцовщика. Первым осуществил постановку балетов «Аполлон Мусагет» (И.Ф. Стравинский, Вашингтон, 1928) и «Петя и волк» (на музыку С.С. Прокофьева, Американский театр балета, 1940).
 - 9 *Ширяев Александр Викторович* (1867–1941) – танцовщик, балетмейстер, автор первого учебника характерного танца, один из первых режиссеров кино- и мультипликационных фильмов. В 1886–1905 гг. в труппе Мариинского театра. В 1909–1917 гг. он работал как танцовщик и балетмейстер в Берлине, Париже, Мюнхене, Монте-Карло, Риге, Варшаве. Также Ширяев работал в качестве репетитора в школе, которую он открыл в Лондоне. Почти все выпускники этой школы впоследствии составили труппу Анны Павловой. В 1918 г. вернулся в Россию.
 - 10 *...шведский король <...> лично вручил ей орден, жалуемый в Швеции за заслуги в области искусства.* – В 1907 г. шведский король Оскар II наградил А.П. Павлову орденом «За заслуги перед искусством» (Order of Merit).
 - 11 *Bie Oscar* (1864–1938) – искусствовед, историк музыки, публицист. Под его редакцией журнал «Neue Deutsche Rundschau» (1894–1922) превратился в одно из ведущих культурных ежемесячных изданий Германии.
 - 12 *...где ее пожелал видеть король Эдуард.* – В 1909 г. во время парижских гастролей Павлова выезжала в Лондон, чтобы выступить в частном доме леди Лондсборо на вечере, данном в честь короля Эдуарда VII и королевы Александры.
 - 13 *...пригласили ее приехать в первый американский театр – Метрополитен в Нью-Йорке...* – В Нью-Йорке Павлова впервые выступила на сцене Метрополитен 28 февраля 1910 г.
 - 14 *...в 1923 году она предприняла со своею труппою первую кругосветную поездку...* – В книге Дандре указана правильная дата гастролей – 1922 г.
 - 15 *«Impression Orientales»* – «Восточные впечатления» («Восточные картинки») – балет был поставлен в 1923 г. и состоял из трех картин: «Японская девушка» на музыку Г. Гиля (хореография Фиджимы, Фуми), «Радха» на музыку К. Банраджи (хореография У. Шанкары), «Японская бабочка» на музыку Э. Грига (хореография А. Павловой).

- 16 *Мордкин Михаил Михайлович* (1880–1944) – артист балета, балетмейстер, педагог. По окончании Московского театрального училища (педагог В.Д. Тихомиров) в Большом театре. Первый исполнитель ведущих партий в балетах, постановках и редакциях балетов, созданных А.А. Горским. В 1909 г. участвовал в первом из «Русских сезонов». В 1910–1911 гг. гастролировал с А.П. Павловой и собственной труппой в США, Великобритании. С 1924 г. жил в США, в Нью-Йорке организовал школу, преподавал в ней. В 1927 г. создал труппу «Мордкин балле». В 1939 г. на основе труппы Мордкина (но без его участия) возникла труппа «Американ Балле тиэтр».
- 17 *Волинин (Валинин) Александр Емельянович* (1882–1955) – артист балета, педагог. По окончании Московского театрального училища (педагог В.Д. Тихомиров) в Большом театре. Танцевал преимущественно в балетах, поставленных А.А. Горским. Участник «Русских сезонов» в Париже (1910). С 1910 г. участвовал в зарубежных гастрольных поездках Е.В. Гельцер, Л.Г. Кякшт, Л.В. Лопуховой, Ю.Н. Седовой, А. Жене; в 1914–1925 гг. партнер А.П. Павловой. В 1925 г. оставил сцену, в том же году открыл в Париже школу, где преподавал до 1955 г. Среди его учеников Т. Рябушинская, Л. Дейде, И. Шовире, А. Долин, Д. Лишин, Р. Жанмер, А. Эглевский, Ж. Бабиле.
- 18 *Новиков Лаврентий Лаврентьевич* (1888–1956) – артист балета, балетмейстер, педагог. По окончании Московского театрального училища в Большом театре. В его репертуаре ведущие партии классического репертуара. В 1909 г. участвовал в «Русских сезонах». В 1911 г. ушел из Большого театра и выступал как партнер А.П. Павловой в Лондоне и США. Первый исполнитель главных партий в балетах, поставленных М.М. Фокиным: «Прелюды», «Семь дочерей горного короля» (оба 1913). В 1913 г. возвратился в Большой театр. После революции работал как балетмейстер. В 1919–1921 гг. – в труппе «Русские балеты С.П. Дягилева». В 1921–1928 гг. – танцовщик и балетмейстер в труппе Анны Павловой, для которой поставил сокращенный вариант «Дон Кихота» Л. Минкуса, а также «Русские сказки» на музыку А.К. Лядова, «Старинный русский танец» на музыку Н.Н. Черепнина. В 1929–1933 гг. – в балетной труппе Чикагской оперы. В 1928 г. открыл собственную школу в Лондоне, затем в Чикаго и в Нью-Баффало.
- 19 *Владимиров Петр Николаевич* (1893–1970) – артист балета, педагог. По окончании Петербургского театрального училища в Мариинском театре. В его репертуар входили лирические, героические и комедийные партии классических балетов. В 1912, 1914, 1921 гг. выступал в «Русских балетах С.П. Дягилева». В 1928–1931 гг. работал в труппе Анны Павловой. В 1934–1967 гг. преподавал в школе «Американ балле» в Нью-Йорке. Среди учеников: Ж. Д'Амбуаз, У. Доллар, Н. Кей, Дж. Тарас.

«ЗДЕСЬ НЕТ НИ ШКОЛЫ, НИ ТРАДИЦИИ...»

Письма Т.П. Карсавиной к М.Д. Врангель (1930)

Публикация, вступительная статья и комментарии

С.Б. Потемкиной

Письма Тамары Карсавиной, адресованные баронессе Врангель, представляют собой часть эпистолярного наследия балерины, сохранившегося в разных архивах мира.

Карсавина сыграла заметную роль в истории балета не только как выдающаяся танцовщица начала XX в., но и как теоретик. Ее перу принадлежат статьи и книги по технике танца¹, предисловие к учебнику Сержа Лифаря², а также собственная биография, вскоре после написания ставшая бестселлером. Опубликованная в 1930 г., «Театральная улица» выдержала одиннадцать изданий на английском языке³, дважды переведена на французский язык⁴ и дважды на русский⁵, издавалась в Англии, Америке, России и Франции.

Между тем мемуары балерины заканчиваются ее приездом в Европу и первыми сезонами работы в труппе Сергея Дягилева, с которым балерина связывала важный этап своей исполнительской карьеры. На этом же периоде ее творчества сосредоточили свое внимание и немногочисленные биографы балерины: Валериан Светлов⁶, Арнольд Хаскелл⁷, Эндрю Фостер⁸. Оксфордский справочник называет ее «самой известной танцовщицей труппы Дягилева», а сотрудничество балерины с «Русскими балетами» остается наиболее исследованной частью ее жизни за границей, продолжавшейся до 1978 г.

«В конце жизни Тамара Платоновна говорила, что любит Англию и считает ее своей новой родиной. Жизнь ее четко разделилась на “до” и “после” отъезда из России», – резюмировал С. Лалетин, автор-составитель сборника, изданного Санкт-Петербургским театральным музеем и до сих пор представляющего наиболее полную хронику жизни балерины⁹.

28 мая 1918 г. Карсавина в последний раз вышла на сцену Мариинского театра в балете «Лебединое озеро». За несколько дней до этого состоялась ее свадьба с Генри Брюсом, дипломатом, секретарем Британского посольства¹⁰. В том же году она покинула Россию, и контакты с родиной вскоре прервались: в 1919 г. умерла мать Анна Иосифовна¹¹, тремя годами позже в доме престарелых скончался отец Платон Константинович¹², а брат Лев Платонович был выслан за границу¹³, переписка с первым мужем, В.В. Мухиным, оборвалась в 1934 г. его арестом и заключением в концлагерь¹⁴.

Представление о заграничном периоде жизни Карсавиной позволяют составить книги Брюса¹⁵, а также письма самой балерины, среди которых особое место занимает автобиография, составленная для М.Д. Врангель. Упомянутые в ней факты на первый взгляд производят впечатление формального перечня общеизвестных событий. В действительности же зафиксированные Карсавиной названия и имена

позволяют восстановить практически неизвестные подробности ее биографии, в том числе участие в Зальцбургском фестивале в 1920 г. по приглашению Макса Рейнхардта¹⁶, сотрудничество с Федором Комиссаржевским и писателем Джеймсом Барри и др.

Тамара Карсавина переехала в Англию во втором десятилетии XX в., когда в стране только зарождался интерес к балету¹⁷ и «само понятие “балет” в течение долгого времени означало в Англии только одно: “русский балет”»¹⁸. Немаловажную роль в этом процессе сыграла «дягилевская эра»¹⁹, начавшаяся в 1911 г. на сцене театра Ковент-Гарден, а также выступления труппы Анны Павловой, с 1913 г. регулярно привлекавшей английских танцовщиков для участия в спектаклях. В 1920 г. была создана Ассоциация оперного танца Великобритании, председателем которой стала Аделина Жене. В состав учредительного комитета вошли представители различных хореографических школ классического танца: Филлис Биделс²⁰ – английский метод, Лючия Кормани²¹ – итальянский, Эдуард Эспиноза²² – французский, Аделина Жене²³ – датский, Тамара Карсавина – русский²⁴.

В отличие от Павловой, жившей в те же самые годы (обе завершили исполнительскую карьеру в 1931 г.) в том же самом районе, Хэмпстеде, Карсавина имела в английском обществе другой социальный статус. Своим положением отчасти она была обязана окружению мужа, но в большей степени собственному характеру и аналитическому складу ума. Австралийская танцовщица Рэйчел Камерон вспоминала о том, что Карсавину «интересовало буквально все: она могла говорить о последних достижениях в музыке, а могла говорить о последнем нашумевшем романе»²⁵. После одной из встреч с балериной Вера Николаевна Бунина, жена писателя, оставила в своем дневнике запись: «Карсавина не похожа на балерину, вероятно, на нее имело влияние и то, что брат ее – профессор, а потому с детства оказывал на нее известное влияние культуры. Она сама любит читать, любит книги»²⁶.

В России Карсавина была кумиром литературно-артистической богемы, собиравшейся в знаменитом петербургском подвале «Бродячая собака», и лондонский круг ее знакомств так же естественно вышел за пределы балетного сообщества. Среди ее друзей вскоре появились английские музыканты Артур Блисс²⁷ и Арнольд Бакс²⁸, художники Поль Нэш²⁹ и Ловат Фрайзер³⁰. В своих мемуарах балерина вспоминает, что «во время одного из ужинов, устраиваемых в моем доме, у нас возник честолюбивый проект объединить английских композиторов и художников и периодически устраивать сезоны балета. Но ни у кого из нас не было достаточно денег на осуществление подобного предприятия. Мы сочли, что подобная идея может вызвать интерес у британской публики, и решили распространить документ, который в шутку назвали “манифестом”. Кроме нас с Ловатом его подписали Артур Блисс, Арнольд Бакс, Юджейн Гуссенс³¹, лорд Бернерс³², Г.Т. Холст³³, Поль Нэш, Алберт Рутерстон³⁴ и другие»³⁵. К сожалению, других упоминаний об этом сотрудничестве не сохранилось.

До сих пор неизвестно было и о знакомстве балерины с английским драматургом Джеймсом Барри³⁶, автором пьесы «Правда о русских танцовщиках». О том, как состоялась ее встреча со знаменитым автором «Quality Street», «Питера Пэна» и других пьес, с успехом поставленных в театре, а в тот момент новоиспеченным ректором Сент-Эндрюсского университета, Тамара Карсавина рассказала сама: «В конце 1919 года Кэтлин Скотт (вдова исследователя Антарктиды) сообщила мне, что сэр Джеймс Барри работает над пьесой обо мне. Я не верила своей удаче до тех пор, пока Кэтлин не привела меня к Барри. “Я написал

для вас пьесу”, – произнес он характерным дребезжащим голосом и закашлялся. “Я говорю по-английски с акцентом”, – ответила я. “Да, Вы умеете говорить? Я не знал”. Затем он прочитал пьесу. Его сильный шотландский акцент, его кашель и, честно говоря, сама его пьеса слегка ошеломили меня. В какой-то момент мне даже показалось, что он смеется надо мной. Прочитав пьесу, он сказал, что поначалу собирался дать героине имя *Uvula**, но, поскольку так называется язычок, расположенный во рту, на верхнем нёбе, лучше от этого слова отказаться: он заменил его на *Karissima*, созвучное моему имени³⁷.

Пьесу, посвященную Карсавиной (по другим сведениям, идея написания пьесы возникла во время знакомства автора с Л. Лопуховой³⁸, которая и должна была стать первой исполнительницей³⁹), Барри назвал «Правдой о русских танцовщиках». Премьера состоялась в театре «Колизей» 15 марта 1920 г. Импресарио театра «Эмпайр» Альфред Батт, где должны были состояться выступления «Русских балетов С. Дягилева», был уверен, что «Правда о русских танцовщиках», показанная параллельно на сцене «Колизея», привлечет еще большее внимание к балетной труппе, но Дягилев от подобного эксперимента отказался. Тем временем новая постановка, как и ожидалось, стала главным событием театрального сезона. Музыка для этой «не пьесы, не балета» была написана Арнольдом Баксом, оформление принадлежало Полю Нэшу, постановщиком стал Джеральд дю Морье⁴⁰. Тамаре Карсавиной, исполнявшей в балете главную партию, предстояло также перевести на язык хореографии весьма авангардный сюжет, изложенный ею максимально лаконично:

«Главная тема пьесы заключается в том, что русские танцовщики – необычные люди. Их считают выдающимися, но выразить себя они могут единственным способом. Они ощущают невероятную радость, общаясь при помощи пальцев ног.

Лорд Вер и Кариссима, русская танцовщица, влюблены друг в друга. Леди Вер возражает против женитьбы своего сына, но не из-за характера Кариссимы, а потому что в прошлое воскресенье та привлекла внимание прихожан, пройдя через церковь на кончиках пуантов (хотя и выглядела набожной). Еще один противник женитьбы – Маэстро, но у него на то есть совсем другие причины. Этому *dramatis persona* объяснения нет. Он хозяин судьбы Кариссимы, тот, кто “создал ее”. Возможно, в нем есть что-то от Дягилева и от Фокусника в “Петрушке”. Мольбы вынуждают Маэстро неохотно согласиться.

<...> Как только новобрачные оказываются на ярком солнце, тут же наступает тьма. На опустевшей сцене возникает похожий на колдуна Маэстро в черном халате со звездами и в черной ермолке. Внезапно появляется лорд Вер, который перебивает Маэстро и сразу переходит к делу: “Кариссима подавлена, потому что у нас нет детей”. Маэстро предупреждает, что появление ребенка в балете потребует огромной жертвы. Появляется Кариссима. Маэстро поддается ее мольбам.

Занавес опускается, чтобы сразу подняться снова. Разыгрывается сцена, одновременно фарсовая и трогательная. Леди Вер с няней спешат в комнату Кариссимы, взволнованный муж чувствует себя лишним, так как в этой ситуации всем заправляют женщины. На пуантах появляется Кариссима с ребенком на руках. Она медленно спускается по лестнице (конечно, на пуантах, но не превращая это в трюк) и танцует под восхитительную колыбельную Бакса, укачивая ребенка. Затем уходит в сад.

* язычок, являющийся продолжением мягкого нёба, по форме напоминающий виноградину, от «*uva*» – виноград (лат.).

И вдруг: «Кариссимы больше нет», – кричит обезумевший муж. Тело приносят в сопровождении кордебалета. Будучи русской танцовщицей, Кариссима должна исполнить свой танец смерти. Маэстро говорит, что так происходит всегда, и, пока она танцует, ложится на диван, чтобы умереть вместо нее. В конце вся семья и близкие Кариссиме артисты кружат вокруг нее, а прислуга разносит чай»⁴¹.

К сожалению, сведения об этой значительной постановке Карсавиной практически отсутствуют, хотя, вероятнее всего, объемная партитура Бакса, состоящая из 21 номера, сохранилась. Сама пьеса и ее многочисленные варианты привлекли внимание филологов, которые предлагают трактовать ее с точки зрения символизма, полагая, что ключ к ее интерпретации содержится в словах М. Метерлинка, назвавшего Питера Пэна отцом Синей птицы⁴². Закрытость балетного сообщества, тема жертвы, строго фиксированная иерархия, где новая прима приходит только на смену ушедшей, – все эти каноны балетной жизни были в новинку для английского общества и воспринимались скорее как символистская драма, тем более что Карсавина в своей интерпретации сюжета также стремилась обойтись без традиционной пантомимы и реалистичных жестов.

В сентябре 1921 г. лондонские газеты оповестили поклонников Карсавиной о ее предстоящем участии в Зальцбургском фестивале и планах исполнить «Серенаду» и «Струнный квинтет соль минор» В.А. Моцарта, которые позднее должны были также появиться на лондонской сцене. Также в программе фестиваля была заявлена «Полька», «Старинный английский танец» и «Фуксии» в оформлении Л. Фрайзера. Один из рецензентов отмечал, что с каждым появлением балерины на сцене ее исполнение становится все более совершенным, но ее репертуар, к сожалению, обновляется не так часто, как хотелось бы⁴³.

В репертуаре Карсавиной 1920-х гг. новых постановок действительно немного. Ее последней премьерой в труппе С.П. Дягилева стал балет «Ромео и Джульетта» К. Ламберта, показанный Б.Ф. Нижинской в 1926 г. на сцене театра Монте-Карло. Летом 1928 г. в Парижской опере, а годом позже в Ковент-Гарден она танцевала с труппой только партию Балерины в «Петрушке». В письме М.Д. Врангель балерина не упоминает о своем сотрудничестве с Мари Рамбер⁴⁴, которое состоялось позже или только намечалось. В 1930–1931 гг. Карсавина восстановила для студии Рамбер (Ballet club) балеты М.М. Фокина «Шопениана» («Сильфиды») и «Призрак розы». В обоих спектаклях она танцевала ведущую партию в дуэте с Гарольдом Тернером⁴⁵.

Завершив исполнительскую карьеру, Карсавина участвовала в восстановлении балетов Фокина «Призрак розы» (1942) и «Жар-птица» (1954), подготовив обе главные партии с Марго Фонтейн. В 1960 г. помогала Фредерику Аштону при постановке балета «Тщетная предосторожность». Австралийская танцовщица Камерон с восхищением вспоминала о том, что Карсавина обладала удивительной памятью, и «если вы ее спрашивали про какую-то партию, которую она танцевала много лет назад, она, если нужно, показывала ее от начала до конца – руками, конечно. Танцевать она уже не могла, но и лицо ее, и сама она в эти моменты буквально преображались и начинали светиться какой-то удивительной внутренней красотой»⁴⁶.

Великолепная память и точность изложения – то, чем восхищают и письма балерины, адресованные М.Д. Врангель.

Письма Т.П. Карсавиной хранятся в Гуверовском институте войны, революции и мира (Стэнфорд): Collection 33003 (M.D. Vrangel). Box 34. Folder 4.

1

[На бланке *Four Albert Road Regent's Park. NW1*]

26 января 1930 г.

Многоуважаемая баронесса Мария Дмитриевна, Ваша прекрасная миссия не может быть встречена иначе как с сочувствием. Я охотно набросаю итоги моей деятельности за границей и потом постараюсь собрать материал, о котором Вы упоминаете, то есть компании и кое-какие другие вехи на моем пути. Должна сказать, однако, что я никогда не собирала систематически документы, относящиеся к моему театральному делу, но кое-что найдется.

Я знала обоих Ваших сыновей и глубоко ценила деятельность Николая Николаевича Врангеля⁴⁷. Постараюсь не замедлить с исполнением Вашей просьбы.

Примите уверения в моем искреннем уважении.

Тамара Карсавина-Брюс
Автограф.

2

15 мая 1930 г.

Многоуважаемая баронесса Мария Дмитриевна!

Извините мои замедления. Главная причина тому – что я затеряла Ваш адрес. Я уже начала записывать мои воспоминания и работу за границей и через несколько дней отправлю Вам. Пока извините за карандашные записи, пишу в поезде.

Примите уверения в искреннем уважении.

Тамара Карсавина
Автограф.

3

1 августа 1930 г.

Многоуважаемая баронесса Мария Дмитриевна!

Извините, что так долго испытывала Ваше терпение. Я должна была закончить спешную работу – серию статей. Как я понимаю, Вас интересует моя работа за границей с начала берлинского периода⁴⁸. Пишу вкратце. Как Вам, вероятно, известно, с начала 1909 года вплоть до 1914, начала войны, я работала с С.П. Дягилевым⁴⁹. Все время войны была в России и выехала оттуда в июле 1918 года. Весной 1919 года я снова присоединилась к труппе С.П. и выступала в его сезонах в Лондоне, Париже и Монте-Карло⁵⁰. В 1920 году sir James Barrie написал для меня пьесу, и постановка ее была началом моего сотрудничества с группой английских художников, композиторов и актеров. Пьеса, озаглавленная «Truth about the Russian Dancers», представляет из себя остроумное слияние всяких разных элементов сценического представления. Диалог, пантомима, балет. Смесь реализма с фантастическим. Весьма интересна в том отношении, что пьеса является как бы гениальным абсурдным синтезом отношения Англии к новому для нее виду искусства – русскому балету как к чему-то особого порядка. На фоне здравомыслящих и положительных людей движется центральная фигура – Karissima (танцовщица). Она не умеет говорить и может только бегать на пуантах. Последнее сильно шокирует ее буду-

щую *belle mère**⁵¹, которая старается ее выучить ходить как обыкновенные люди. *Karissima* появляется всегда в окружении крылатых немых подруг. «Это всегда так бывает в русском балете», как замечает одно из действующих лиц. Властителем ее судьбы является таинственный «Maestro», сопровождающий ее.

Музыка была написана молодым композитором, одним из главарей современной группы Arnold Wax, декорации и костюмы сделаны Paul Nash, драматическая режиссура была в руках [Gerald] du Maurier, и я взяла на себя постановку танцевальной и мимической стороны.

Не будучи в состоянии следовать за труппой Дягилева, почти круглый год разъезжавшей с места на место, я появлялась с ними время от времени, большую же часть года выступала в Англии, Лондоне и провинциальных городах.

В 1920 и 1921 году я много работала с талантливым молодым художником Lovat Fraser. Вместе с ним мы ставили короткие балеты – «Nursery Rhymes», «Queen of Hearts», «Jack in the Green»⁵¹. Его преждевременная смерть прервала наши планы на будущее. Незадолго до его смерти мы объединились в одну группу с передовыми композиторами и художниками, думая создать настоящий балет в Англии. План этот рушился за недостатком средств и отсутствием поддержки со стороны.

В 1921 году по приглашению Рейнхардта я поехала в Зальцбург на фестиваль Моцарта и там танцевала в течение сезона главным образом на музыку Моцарта «Kleine Nachtmusik»⁵² и др.

В том же году первый раз с войны предприняла поездку по Германии. Не только не нашла никаких следов шовинистической озлобленности, которой немного опасалась, но, напротив, самый восторженный и сердечный прием всех любивших русский балет в довоенное время. С тех пор каждый год езжу в Германию, а также в балтийские провинции, где много русской молодежи, а значит, много восторженности. Помимо театральной деятельности в Англии я занимаюсь также педагогической. Два года тому назад начала балетную школу. Состою в комитете «Association the Operatic dancing of Great Britain»⁵³, общество находится под покровительством английской королевы. Председатель Adeline Genée, бывшая танцовщица, датчанка по происхождению, бывшая прима-балерина театра «Empire». Задачи общества – улучшить методы преподавания танцев. Комитет экзаменует и выделяет [нрзб.] учителям танцев и также ежегодно путем экзаменов проверяет успехи учеников тех школ, которые обществу подведомственны.

По поручению общества, а точнее по приглашению извне, я часто читаю лекции, также пишу статьи.

В апреле нынешнего года закончила книгу «Theatre Street», изданную и заказанную здешним издательством⁵⁴. Воспоминания о школе, методах преподавания, сцене и русском балете за границей. Конечно, большая часть о С.П. Дягилеве.

Несколько лет тому назад совместно с Ф.Ф. Комиссаржевским и другими русскими нами была сделана попытка объединить рассеянных русских актеров⁵⁵. Мы сделали ряд представлений, в результате которых многие получили работу, а также составились отдельные группы, которые и сейчас работают либо в Париже, либо в Германии.

* свекровь (фр.).

Несколько месяцев тому назад в Лондоне было образовано общество по имени Samargo⁵⁶ в целях экспериментальных постановок в надежде на то, что это может послужить началом постоянного балета в Англии. Как Вам, вероятно, известно, и балет, и опера здесь – явления спорадические. Сезоны оперы обуславливаются поддержкой состоятельных людей. Во главе нового общества стоят Edwin Evans⁵⁷, музыкальный директор, Arnold Haskell – критический, Лидия Лопухова – хореографический. Я состою вице-президентом.

Чтобы объяснить, почему, несмотря на все попытки Дягилева, а также и мои, в меньшем размере конечно, в Англии нет постоянного балета, я укажу на то, что здесь нет ни школы, ни традиции балетного искусства, как мы его понимаем. С уходом Adeline Genée прекратились балетные сезоны в «Empire». Первые попытки установить правильное преподавание были сделаны вышеупомянутым Обществом Association of Operating dancing. Русский балет Дягилева, несмотря на огромный успех, был явлением экзотическим.

Вот вкратце изложение моей работы здесь. Все это, конечно, сухо изложено, но я полагаю, что Вам нужны главные факты, к тому же о себе не так легко говорить. Если захотите пояснений или подробностей, то, не задумываясь, напишите. У меня сейчас сравнительно свободный период до сентября.

Еще раз примите мои извинения и выражение искреннего уважения.

Тамара Карсавина

КОММЕНТАРИИ

Вступительная статья

- 1 *Karsavina T. Ballet Techniques. London: Adam & Charles Black. 1956; Karsavina T. Classical Ballet: The Flow of Movement. London: Adam & Charles Black, 1962. Также издана в США: New York: Theatre Arts Books, 1978, и, по данным С. Лалетина, переиздавалась 9 раз.*
- 2 *Lifar S. Traité de chorégraphie. Paris: Bordas, 1952.*
- 3 Среди первых изданий: *Karsavina T. Theatre Street: the Reminiscences of Tamara Karsavina. London: Heinemann, 1930; Karsavina T., Barrie J.M. Theatre Street: the Reminiscences of Tamara Karsavina. Boston: E.P. Dutton & Co., Inc., 1931; Karsavina T. Theatre Street: With a foreword by J.M. Barrie. London: W. Heinemann, 1936. Мемуары также переизданы в 1948, 1950, 1951, 1982, 1988, 2003, 2012, 2014.*
- 4 *Karsavina T. Ballets Russes: les souvenirs de Tamara Karsavina. Paris: Librairie Plon, 1931; Karsavina T. «Ma vie; l'étoile des ballets russes raconte...». Paris: Complexe, 2004.*
- 5 *Карсавина Т. Театральная улица / Пер. с англ. Г. Гуляницкой. Л.: Искусство, 1971; Карсавина Т.П. Театральная улица / Пер. с англ. И. Баллод. М.: Центрполиграф, 2009. О различии между изданиями см. публикацию: *Балинская О.В. Новое издание мемуаров Т.П. Карсавиной // Вестник Академии русского балета имени А.Я. Вагановой. 2006. № 15. С. 210–212.**
- 6 *Светлов (Ивченко) Валериан Яковлевич (1860–1934) – балетный критик, литератор. Писал рецензии, исторические обзоры, сценарии, публиковал статьи по актуальным вопросам современного балетного искусства и истории балета. В 1909 г. участвовал в организации «Русских сезонов» в Париже в составе так называемого Комитета при С.П. Дягилеве. С 1904 по 1917 г. (кроме 1915–1916) – редактор журнала «Нива». С 1917 г. жил в Париже, писал о русском балете, русских артистах в эмиграции, выступая в защиту классических традиций. В 1918 г. написал книгу о Карсавиной, переизданную в Лондоне в 1922 г.: *Светлов В. Тамара Карсавина. Пг.: Свободное искусство, 1918.**
- 7 *Хаскелл (Haskell) Арнольд Лайонел (1903–1980) – английский балетный критик, автор газеты «Дейли телеграф». В 1930 г. вместе с Ф. Ричардсоном и Э. Эвансом основал Общество Камарго, деятельность которого способствовала формированию английского национального балета, был одним из директоров Клуба балета (1930). Содействовал организации балетной школы при «Сэдлерс-Уэллс балле» (с 1957 г. – Королевский балет), в 1947–1965 гг. – ее директор. Один из членов совета Королевского балета. Автор книг, способствовавших популяризации искусства балета в Великобритании и др. странах. Член жюри 1-го (1969) и вице-председатель жюри 2-го (1973) Международного конкурса артистов балета в Москве (*Haskell A. Tamara Karsavina (The artists of the dance). London: British-Continental Press, 1931.**
- 8 *Foster A.R. Tamara Karsavina: Diaghilev's Ballerina. London: A. Foster, 2010.*
- 9 *Тамара Карсавина [Альбом] / Авт.-сост. Е.М. Федосова, С.В. Лалетин. СПб.: Арт-Деко, 2010.*
- 10 *Брюс (Врице) Генри Джеймс (1880–1951) – дипломат. Подробнее о нем см.: *Ступников И.В. Генри Джеймс Брюс // Вестник Академии русского балета имени А.Я. Вагановой. 2002. № 11. С. 133–141.**
- 11 *Карсавина (Хомякова) Анна Иосифовна (1860–1919).*
- 12 *Карсавин Платон Константинович (1854–1922) – артист балета Мариинского театра с 1875 по 1891 г., балетный педагог.*

- 13 *Карсавин Лев Платонович* (1882–1951) – религиозный философ, историк, поэт; был выслан за границу в 1922 г. на «философском пароходе». В 1944 г. советскими властями отстранен от преподавания в Вильнюсском университете, в 1949 г. арестован и обвинен в участии в антисоветском евразийском движении и в подготовке свержения советской власти. В марте 1950 г. приговорен к десяти годам исправительно-трудовых лагерей, где умер от туберкулеза.
- 14 *Мухин Василий Васильевич* (1880–?) – служащий Кредитной канцелярии Министерства финансов, позднее бухгалтер, экономист. О родных балерины пишет составитель родословной Т.П. Карсавиной, ее родственник Е.М. Заблоцкий: «В России остались бывший муж Тамары Платоновны, Василий Васильевич Мухин, и брат жены Льва Платоновича, Всеволод Николаевич Кузнецов. В начале 30-х их “засекло” ОГПУ. Переписка с Карсавиной и получение продуктовых посылок из-за границы кончились для В.В. Мухина лагерем» (*Заблоцкий Е.М.* Карсавины и Балашовы // Пермский ежегодник. Пермь: Арабеск, 1995. С. 180; Материалы архива Управления ФСБ по Санкт-Петербургу и Ленинградской области, где хранится следственное дело В.В. Мухина, опубликованы в кн.: *Ласкин А.С.* Гоголь-моголь. М.: НАО. 2006. С. 164–171).
- 15 *Bruce H.J.* Silken Dalliance. London: Constable, 1946; *Bruce H.J.* Thirty Dozen Moons. London: Constable, 1949.
- 16 В состав художественной комиссии Зальцбургского фестиваля вошли Макс Рейнхардт, Франц Шальк и Рихард Штраус. Шесть месяцев спустя к ним присоединился Гуго фон Гофмансталь и сценограф Альфред Роллер. Несмотря на то что изначально не было никаких перспектив добиться финансирования, они открыли Зальцбургский фестиваль. В 1919 г. Гуго фон Гофмансталь опубликовал программу будущего фестиваля, открытие которого состоялось в 1920 г.
- 17 Свою историю английский Королевский балет ведет с 1931 г., когда в театре «Сэдлерс-Уэллс» впервые была показана программа, подготовленная труппой под руководством Нинетт де Валуа.
- 18 *Рославлева Н.* Английский балет. М.: Музгиз, 1959. С. 13.
- 19 Подробнее в кн.: *Anderson Z.* The Royal Ballet: 75 years. London: Faber and Faber, 2006. P. 3.
- 20 *Биделс (Bedells) Филлис* (1893–1985) – первая английская танцовщица, удостоенная статуса прима-балерины, педагог. Училась у М. Каваллацци, Э. Чекетти, А.П. Павловой, А.Р. Больма и А. Жене. С 1907 г. работала в театре «Эмпайр», где была ведущей танцовщицей (1914–1916). Выступала совместно с Л.Л. Новиковым, А. Долиным. С 1920 г. – член совета Королевской академии танца, один из ее организаторов, вице-президент. В 1925–1966 гг. имела собственную школу, вначале в Бристоле, затем в Лондоне, где учились многие известные английские танцовщики. В 1930–1931 гг. принимала участие в спектаклях Общества Камарго, в 1935 г. – «Вик-Уэллс балле». Автор книги «My dancing days» (London, 1954).
- 21 *Кормани (Cortmani) Лючия* (1854 – после 1934) – итальянская танцовщица. Окончила школу Ла Скала и с 1886 г. работала в лондонском театре «Альгамбра». Была популярной актрисой в ампуа трагедии. Среди немногих фактов биографии – упоминание ее имени на афишах в Брюсселе, Берлине, Санкт-Петербурге, Бостоне (1883), Нью-Йорке (1884). В 1889 г. исполнила заглавные партии в спектаклях театра Ее Величества: «Золушка» и «Божья коровка, лети домой», а также станцевала роль Канию в опере «Паяцы» на сцене Метрополитен-опера в Филадельфии. Известность принесли Кормани постановки,

- осуществленные ею в 1893–1911 гг., среди которых «Кармен» в театре «Альгамбра», где она давала уроки танца по итальянской методике. В 1920 г. – один из организаторов Ассоциации оперного танца Великобритании (с 1936 – Королевская академия танца).
- 22 *Эспиноза (Espinosa) Эдуард* (1871–1950) – представитель известной династии английских танцовщиков и педагогов. Дебютировал в 1889 г. в Лондоне в театре «Аквариум», выступал в театрах «Альгамбра» и «Эмпайр», был партнером первой английской балерины Ф. Биделс. В 1896–1920 гг. возглавлял в Лондоне школу, где преподавал французскую методику классического танца. В 1920 г. – один из организаторов Ассоциации педагогов оперного танца Великобритании (с 1936 г. – Королевская академия танца). Поставил балет «Европа» Г. Джонса (1914, театр «Эмпайр»). Автор книг: *The art of the ballet. Technical Vade Mecum*. London, 1948; *And Then He Danced*. London, 1948.
- 23 *Жене (Genée) Аделина* (наст. имя Анина Кристина Маргарете Петра Енсен; 1878–1970) – датская артистка балета, балетмейстер. Выступала преимущественно в Англии. Получила хореографическое образование в Дании, танцевала в Осло, Штеттине (1893–1895), Королевском театре в Берлине (1896) и Мюнхенской придворной опере (1896). В 1897–1907 гг. солистка лондонского театра «Эмпайр». В 1902 г. одновременно выступала в труппе Королевского датского балета. В 1907–1911 гг. руководила собственной труппой, с которой ежегодно гастролировала в США. В 1913 г. танцевала в Австралии и Новой Зеландии. В 1911–1917 гг. работала в английских театрах «Колизей» и «Альгамбра». Творчество Жене оказало значительное влияние на развитие английского балета и способствовало появлению в начале XX в. балетных спектаклей, независимых от оперы. Одна из создательниц Общества Камарго (1930), первый председатель (1920–1954) английской Королевской академии танца и первая танцовщица Англии, удостоенная звания кавалера ордена Британской империи.
- 24 *Рославлева Н.* Английский балет. С. 17.
- 25 *Камерон Р.* «Она вся светилась внутренней красотой...» // Мейлах М. Эвтерпа, ты? Беседы и заметки на художественные темы: В 2 т. Т. 1: Балет. М.: НЛО, 2008. С. 42.
- 26 Запись от 29 июня 1922 г. // Устами Буниных: Дневники. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1982. Ч. 3. Электронный ресурс: http://az.lib.ru/b/bunin_i_a/text_1810-2.shtml.
- 27 *Блисс (Bliss) Артур* (1891–1975) – английский композитор, музыкальный руководитель Би-Би-Си (1942–1944). Участник Первой мировой войны. По возвращении в Англию Блисс быстро стал заметной фигурой в британской музыке благодаря ряду экстравагантных сочинений: «Концерту для тенора, фортепиано и струнных», в котором была вокальная партия без слов, «Цветной симфонии» (1922), основанной на идее звуковых ассоциаций для каждого цвета, и других. В 1953 г. удостоен звания Мастера королевской музыки.
- 28 *Бакс (Bax) Арнольд Эдуард Тревор* (1883–1953) – британский композитор, дирижер, пианист и педагог. В 1910 г. предпринял путешествие по России. В Санкт-Петербурге познакомился с балетом. Писал музыку к спектаклям и фильмам («Оливер Твист», «Версия Браунинга» и др.). В 1942 г. ему присвоено звание Мастера королевской музыки.
- 29 *Нэш (Nash) Поль* (1889–1946) – британский художник, фотограф, иллюстратор, дизайнер и критик. Прославился картинами на тему Первой мировой войны, изобличающими разрушение природы человеком. В межвоенные годы Нэш стал активным представителем авангарда. Написал множество пейзажей, в которых представлены видения сна, а реальные предметы соединяются с вымышленными. В 1933 г. сформировал группу Unit One («Объединение один»), целью которой была популяризация современного

- искусства, архитектуры и дизайна. Участвовал в организации Международной выставки сюрреалистов 1936 г.
- 30 *Фрайзер (Fraser) Ловат* (1890–1921) – английский театральный художник. Участвовал в Первой мировой войне. В 1913 г. вместе с Х. Джексоном и Р. Ходжсоном Фрайзер основал небольшую издательскую фирму, где печатал поэтические сборники, доступные для широкой общественности по цене и привлекательные своим декоративным оформлением. Оформил спектакли режиссера и владельца театра «Лирик» Н. Плейфера, поставившего «Как вам это понравится» (1919) и «Оперу нищего» Д. Гея (1920), не сходящую с подмостков три года.
- 31 *Гуссенс (Goossens) Юджин Эйнсли* (1893–1962) – британский дирижер и композитор. В 1921 г. создал собственный оркестр, исполнивший впервые в Великобритании музыку балета И.Ф. Стравинского «Весна священная» (7 июня 1921 г. в присутствии композитора). Дирижер театра Ковент-Гарден (1922), спектаклей «Русских балетов С. Дягилева» в Лондоне (1921). В 1947 г. возглавил Сиднейский симфонический оркестр и Консерваторию Нового Южного Уэльса.
- 32 *Лорд Бернерс (Gerald Hugh Tyrwhitt-Wilson, 14th Baron Berners; 1883–1950)* – британский композитор, художник и писатель, известный своим эксцентричным поведением. Рядом с домом Бернерса в 1935 г. по проекту лорда Уэлсли Джеральда была построена 100-метровая смотровая башня Faringdon Folly, ставшая одной из главных достопримечательностей Фарингдона. В числе посетителей Фарингдона были И.Ф. Стравинский, С. Дали, Г. Уэллс, Т. Дриберг.
- 33 *Холст (Holst) Густав Теодор* (1874–1934) – английский композитор. Наиболее известное произведение – симфоническая сюита «Планеты». Директор Морли-колледжа в Лондоне. В 1919–1923 гг. преподавал композицию в Лондонском музыкальном колледже. Увлекался древнеиндийским искусством. Эпос «Рамаяна» вдохновил композитора на создание таких опер, как «Сита» (1899–1906), «Савитри» (1908) и др.
- 34 *Рутерстон (Rutherford) Алберт* (1881–1953) – английский художник, представитель художественной династии, урожденный Ротенштейн. Начал карьеру в качестве художника-реалиста, но с 1910 г. работал в более декоративной манере. В 1919 г. написал книгу «Декоративное искусство в театре», изданную в серии «Современные британские художники» в 1923–1927 гг. Иллюстрировал книги, оформлял плакаты и билеты для лондонского метро. В 1912 г. создал костюмы для «Зимней сказки» У. Шекспира в театре «Савой», режиссер Х. Гренвилл-Баркер. Также в 1914 г. стал автором декораций и костюмов для балета «Пробуждение Флоры» с Анной Павловой в главной роли, показанного балериной в Лондоне и США.
- 35 См.: *Karsavina T. Theatre Street. The Reminiscences of Tamara Karsavina. London: Dance Books Ltd. 1981. P. 192.*
- 36 *Барри (Barrie) Джеймс Мэтью* (1860–1937) – шотландский драматург и романист, создатель «Питера Пэна». В 1920 г. написал фантастическую пьесу «Правда о русских танцовщиках», которую Л. Гарафола упоминает как «пантомиму» (*Гарафола Л. Русский балет Дягилева. Пермь: Книжный мир, 2009. С. 227*).
- 37 *Barrie J.M. The truth about the Russian dancers / Introd. by T. Karsavina. London: Dance Perspectives, 1962. № 14. P. 4.*
- 38 *Лопухова Лидия Васильевна* (1891–1981) – артистка балета, критик. С 1916 по 1924 г. в труппе С.П. Дягилева.

- 39 *Sobolev O. J.M. Barrie and the Ballets Russes // International Journal of Comparative Literature & Translation Studies. 2016. Vol. 4. № 1. Jan. P. 17–22. http://eprints.lse.ac.uk/66034/1/%20M%20Barrie_ballets%20russes_2016.pdf.*
- 40 *Дю Морье (du Maurier) Джеральд (1873–1934)* – английский актер и продюсер. В 1910–1925 гг. он руководил (совместно с Ф. Курзоном) лондонским театром «Уиндхэмс».
- 41 *Barrie J.M. The truth about the Russian dancers. P. 6–7.*
- 42 *Sobolev O. J.M. Barrie and the Ballets Russes. P. 17–22.*
- 43 См.: *Karsavina in Mozart dances // Pall Mall Gazette. 1921. 20 Sept.; A famous Russian Dancer // Derby Daily Telegraph. 1921. 16 Sept.*
- 44 *Рамбер (Rambert) Мари (1888–1982)* – английская артистка балета, педагог, деятель балетного театра. Одна из создателей английского балета. Училась танцу в Варшаве, после гастролей в Варшаве А. Дункан (1904–1905) увлеклась ритмопластическим танцем, выступала в любительских концертах в Париже. В 1910–1913 гг. занималась в Институте Э. Жака-Далькроза, в 1911 г. демонстрировала вместе с другими ученицами в Петербурге и Москве его метод; в 1913 г. ознакомила с этим методом труппу С.П. Дягилева. В 1920 г. открыла балетную школу; в 1922 г. принимала участие в организации Общества Чекетти. В 1930 г. создала первую постоянную английскую балетную труппу, которая в 1934 г. получила название «Балле Рамбер». Привлекала английских композиторов и художников, помогла становлению балетмейстеров Ф. Аштона, А. Тюдора, А. Хоуард, Ф. Стаффа, У. Гора, Н. Морриса.
- 45 *Clarke M. Six great dancers: Taglioni, Pavlova, Nijinsky, Karsavina, Ulanova, Fonteyn. London: Hamish Hamilton, 1957. P. 123.*
- Тернер (Turner) Гарольд (1909–1962)* – английский танцовщик и педагог. Учился в Манчестере у А. Хейнса, затем у М. Рамбер. Участвовал в деятельности Клуба балета и других английских балетных трупп, был партнером Т.П. Карсавиной. В 1941–1942 г. – в труппе «Интернэшнл балле». В 1935–1951 гг. в «Сэдлерс-Уэллс балле», затем педагог школы «Сэдлерс-Уэллс балле», в 1950–1962 гг. балетмейстер-репетитор в театре Ковент-Гарден.
- 46 *Камерон Р. «Она вся светилась внутренней красотой...» // Мейлах М. Эвтерпа, ты? Беседы и заметки на художественные темы. Т. 1. С. 43.*
- 1
- 47 *Врангель Николай Николаевич (1880–1915)* – искусствовед, историк, сотрудник Эрмитажа, редактор журнала «Старые годы».
- 3
- 48 *...моя работа за границей с начала берлинского периода.* – Возможно, имеется в виду «берлинский сезон» 1911 г., о котором Карсавина упоминает в своих мемуарах как о кульминации борьбы С.П. Дягилева и В.А. Теляковского за артистов. См.: *Карсавина Т.П. Театральная улица. Л.: Искусство, 1971. С. 197–198.*
- 49 *...с начала 1909 года вплоть до 1914, начала войны, я работала с С.П. Дягилевым.* – За это время Карсавина исполнила ведущие партии в балетах М.М. Фокина «Сильфиды», «Клеопатра» (оба – 1909), «Жизель», «Жар-птица», «Карнавал», «Ориенталии» (все – 1910), «Призрак розы», «Нарцисс», «Петрушка» (все – 1911), «Голубой бог», «Тамара», «Дафнис и Хлоя» (все – 1912), «Бабочки», «Золотой петушок», «Мидас» (все – 1914), а также в балете Б.Г. Романова «Трагедия Саломеи» (1913).
- 50 *Весной 1919 года я снова присоединилась к труппе С.П. и выступала в его сезонах в Лондоне, Париже и Монте-Карло.* – Известно, что 22 июля 1919 г. Карсавина танцевала

- Мельничиху на премьере «Треуголки» в постановке Л.Ф. Мясина. Позднее в ее репертуаре появились главные партии в балетах «Песнь соловья», «Пульчинелла», «Женские хитрости» (все – постановки Мясина, осуществленные в 1920 г.) и в «Ромео и Джульетте» (1926, хореография Б.Ф. Нижинской).
- 51 В 1920 г. Карсавина осуществила постановки миниатюр «Детские стишки», «Дама червей», «Джек в зеленом» (Джек в зеленом – одна из вариаций образа лесного духа, Зеленого человека, известного с раннего Средневековья во многих культурах мира. В своих мемуарах Карсавина вспоминала о том, что музыку для номера написал композитор Густав Холст. Издание 2009 г. в переводе Баллода дает название «Джек в расцвете сил», которое представляется неточным).
- 52 *...танцевала в течение сезона главным образом на музыку Моцарта «Kleine Nachtmusik»...* – В 1923 г. Карсавина заказала художнику М.В. Добужинскому костюмы для балета «Маленькая ночная музыка» (имеется в виду «Маленькая ночная серенада») В.А. Моцарта, постановку которой танцовщица осуществила в том же году сама. См.: Александр Николаевич Бенуа и Мстислав Валерианович Добужинский. Переписка (1903–1957) / Сост., подгот. текста и коммент. И.И. Выдрина. СПб.: Сад искусств, 2003. С. 105–106.
- 53 Ассоциация оперного танца Великобритании.
- 54 См. коммент. 3.
- 55 Сведений о спектаклях, поставленных Комиссаржевским во второй половине 1920-х гг. в Англии с русскими актерами в сотрудничестве с Карсавиной, обнаружить не удалось.
- 56 Имеется в виду Общество Камарго (Camargo Society) – английское балетное общество, основанное в Лондоне в 1930 г. журналистом Ф. Ричардсоном, музыкальным критиком Э. Эвансом и балетным критиком А. Хаскеллом. Ставило своей целью создание национального английского балета. Не имея собственной труппы, пригласило для руководства М. Рамбер, Н. де Валуа, а также артистов балета, воспитанных ими, для участия в спектаклях общества. В 1932 г. прекратило деятельность, передав оставшиеся средства и репертуар первой стационарной английской балетной труппе «Вик Уэллс балле» (Ковент-Гарден).
- 57 *Эванс (Evans) Эдвин-мл.* (1874–1945) – британский музыковед и музыкальный критик. Выступал со статьями о новейших французских и английских композиторах в газетах Daily Mail, Liverpool Post, Pall Mall Gazette. Пропагандировал в Англии творчество К. Дебюсси, написал книгу о творчестве П.И. Чайковского (1906) и балетах И.Ф. Стравинского «Жар-птица» и «Петрушка» (1933). Выпустил книгу о балете «Музыка и танец: для любителей балета» (Music and the dance: for lovers of the ballet. London: Jenkins, 1948). Президент Международного общества современной музыки (1938–1945).

«БРОНИСЛАВА ФОМИНИЧНА НИЖИНСКАЯ ОКОНЧИЛА ИМПЕРАТОРСКОЕ СПБ. ТЕАТРАЛЬНОЕ УЧИЛИЩЕ...»

Автобиография Б.Ф. Нижинской из архива М.Д. Врангель (1930)

Публикация, вступительная статья и комментарии А.С. Галкина

Публикуемая автобиография Брониславы Фоминичны Нижинской составлена ею в октябре 1930 г. для архива русской эмиграции, который собирала баронесса М.Д. Врангель.

К просьбе баронессы Нижинская отнеслась формально. Биография писалась под диктовку ее мужем Н.Н. Сингаевским. Записанный текст не был завизирован и, по-видимому, не вычитывался перед спешной отправкой («фотография высылается дополнительно», – говорится в постскриптуме, т. е. адресанты по какой-то причине не хотели дожидаться даже готовности снимка¹). Отсюда встречающиеся в документе небрежности: произвольный переход с русского на французский, неверные и неунифицированные написания фамилий (List, Honneger, Lamber/Lambert, Iber/Ibert), очевидные опiski («Psichée» и др.)^{*}. Отсюда же допущенные по невнимательности ошибки в перечислениях и невозможные под пером самой Нижинской неточности. Рассказывая про работу в театре «Колон» в 1926–1927 гг., Нижинская сообщает о 14 балетах, тогда как в реальности ею было сделано намного больше. Выражение «Школа Хореографического искусства», произнесенное явно в нарицательном значении, Сингаевский записал с заглавных букв, превратив его в название киевской Школы Движений.

Формально, небрежно и содержание биографии, необъяснимо минующее важные вехи в судьбе автора. Нижинская ничего не говорит о скандальном увольнении брата из Императорских театров – причине ее собственного ухода с петербургской сцены²; умалчивает о драматических обстоятельствах трех своих разрывов с С.П. Дягилевым³. Ни словом не упомянуты ее выступления в лондонской антрепризе В.Ф. Нижинского (1914)⁴, работа в руководимом ею Хореографическом театре Нижинской (1925)⁵, сотрудничество с труппами Анны Павловой (1929–1930) и Ольги Спесивцевой (весна 1930)⁶. За сухой фразой «в 1921 году покидает Россию» скрыто непросто давшееся и еще более сложное в осуществлении решение эмигрировать через Польшу в Австрию вместе с престарелой матерью и двумя маленькими детьми⁷. В списках постановок перетасованы принципиальные удачи и проходные, не имевшие успеха балеты.

Трудно сказать, чем вызван такой безразличный, шаблонный взгляд на собственную жизнь, далекий от болезненной эмоциональности дневников и от полного иронии и драматизма тона «Ранних воспоминаний». Возможно,

^{*} В настоящей публикации опiski и ошибки исправлены.

Нижинская, никогда не верившая в себя, вечно сомневавшаяся и отвергавшая свой недавний опыт, переживала в октябре 1930 г. очередной кризис. Может быть, поглощенная новой работой в Венской опере, она не хотела тратить время и силы на сочинение подробной биографии. Или же она уже знала о том, что не задержится в Вене и вскоре вернется в Париж, и потому не имела времени и сил лично заняться составлением биографии.

Написанная по просьбе баронессы Врангель, эта биография была известна и частично использована автором статьи о Нижинской в парижском эмигрантском журнале «Театр и жизнь»⁸.

Автобиография Б.Н. Нижинской хранится в Гуверовском институте войны, революции и мира (Стэнфорд): Collection 33003 (M.D. Vrangell). Box 34. Folder 8.

Бронислава Фоминична Нижинская
(Bronislava Nijinska)

окончила Императорское СПб. Театральное училище – (балетное) в 1908 году. На службе в Императорских Театрах – Мариинском – оставалась до 1911 года. В 1909 году участвовала в первых спектаклях труппы «Русского балета» С.П. Дягилева, впервые представленных за границей в Париже. С 1911 года покидает Импер[аторский] театр для постоянной работы в «Русском балете» С.П. Дягилева, где выступает как первая танцовщица. Танцует в «Половецких плясках», «Карнавале», «Сильфидах», «Петрушке»⁹. В 1914 году остается в России и танцует в Петербурге и Киеве. В 1919 году основывает свою Школу Хореографического искусства в Киеве¹⁰ и выступает с нею. В 1921 году покидает Россию и снова вступает в театр «Русского балета» С.П. Дягилева, где работает до 1925 года¹¹, где танцует как прима-балерина и работает как балетмейстер-хореограф. Ставит: «Лисицу» и «Свадьбу» Стравинского¹², «Biches» Poulenc'a¹³, «Train bleu» Milhaud¹⁴, «Fâcheux» Auric'a¹⁵, «Romeo et Juliette» Lambert'a¹⁶ и др. балеты¹⁷. В 1925 году приглашена в Grand Opéra в Париже, где ставит балеты в операх нового репертуара¹⁸ и балеты «Les Recontres» Ibert'a¹⁹ и «Impressions du Music-Hall» de Pierné²⁰. В 1926 и 1927 годах работает как директор балета и хореограф в Teatro Municipal «Colón» de Buenos Aires, где ведет всю текущую работу по оперному сезону и дает два самостоятельных сезона балетов с труппой этого театра (поставлено 14 балетов – с музыкой композиторов: Bach, Chopin, Debussy, Ravel, Mussorgsky, Stravinsky, Prokofieff*, Ibert, Pierné, Lambert и друг.²¹). В 1928 году как балетмейстер труппы Иды Рубинштейн ставит «Поцелуй феи» Стравинского²², «Volero» Ravel²³, «Bien Aimée» Schubert–Liszt–Milhaud²⁴, «Psyché et Amour» Bach–Honnegger²⁵, «Nocturne» Бородин – Н. Черепнин²⁶, «Valse» Ravel²⁷ и «Царевну Лебедь» Римского-Корсакова²⁸ (сюита из оперы «Царь Салтан»).

В 1930 году работает в «Русской опере» в Париже в дирекции кн. Церетели и Базили²⁹, где возобновляет «Половецкие пляски» в опере «Князь Игорь»³⁰, ставит балеты в операх «Руслан и Людмила»³¹ и в «Садко»³².

* Так в оригинале.

В сентябре 1930 года приглашена в Венскую Государственную оперу для реорганизации балета Венской оперы и создания нового балетного репертуара³³, где Б.Ф. Нижинская сейчас и работает.

22 oct. 1930
fr. B. Nijinska
Staatsoper Wien I*
Secret.[ary] N. Singaevsky**

P.S. Фотография высылается дополнительно.

* фрау Б. Нижинская. Государственная опера, Вена, центр (нем.).

** Секретарь Н. Сынгаевский (англ.).

КОММЕНТАРИИ

Вступительная статья

- 1 Исходя из хронологии событий, можно было бы предположить, что 30 октября Нижинская уже собиралась уезжать из Вены (в начале ноября 1930 г. она вернулась в «Русскую оперу в Париже» – см. об этом коммент. 33). Однако в этом случае делается непонятной финальная фраза автобиографии, говорящая о ее продолжающейся работе в Венской опере.
- 2 23 января 1911 г. В.Ф. Нижинский впервые станцевал партию Альберта в «Жизели» на сцене Мариинского театра. Для дебюта он надел костюм по эскизу А.Н. Бенуа, состоявший из укороченной куртки и облегающего фигуру трико (в этом костюме Нижинский танцевал Альберта в «Русских сезонах»). В Петербурге новый костюм сочли неприличным, и на следующий день после спектакля Нижинский был уволен «за ослушание и неуважение к императорской сцене». Б.Ф. Нижинская в знак протеста покинула театр вслед за братом. Оба вступили в организованную С.П. Дягилевым постоянную труппу «Русские балеты» (Петербургский балет. Три века: Хроника. Т. IV. 1901–1950 / Сост. Н.Н. Зозулина, В.М. Миронова; Автор проекта и ред. С.В. Дружинина. СПб.: АРБ, 2015. С. 139).
- 3 После разрыва с Нижинским в 1913 г. Дягилев возобновил сотрудничество с М.М. Фокиным. Нижинской он обещал, что возвращение Фокина никак не повлияет на ее положение в труппе. Однако, прибыв к началу репетиций в Прагу, Нижинская обнаружила, что одна из исполнявшихся ею центральных партий (Таор в «Египетских ночах») передана жене Фокина – В.П. Фокиной. Оскорбленная этим и не уверенная в дальнейшем, Нижинская покинула «Русские балеты» (*Нижинская Б.Ф. Ранние воспоминания: В 2 ч. / Пер. с англ. И.В. Груздевой; Предисл. М.Ю. Ратановой; Комментар. Е.Я. Суриц. М.: АРТ, 1999. Ч. 2. С. 274–276*). О ее уходе от Дягилева в 1925 и 1926 гг. см. в статье Л. Гарафолы в наст. изд. и во вступит. статье к дневнику Нижинской.
- 4 См.: *Нижинская Б.Ф. Ранние воспоминания. Ч. 2. С. 277–303*.
- 5 См. статью Л. Гарафолы в наст. изд.
- 6 См.: *Baer Van Norman N. Bronislava Nijinska: A Dancer's Legacy, exhibition catalogue. Fine Arts Museums. San Francisco, 1986. P. 78*.
- 7 См.: «Чернота делает росчерк в душе моей»: Б.Ф. Нижинская. Дневник (1919–1922). Трактат «Школа и Театр Движений» (1918–1919) / Публ. Л. Гарафолы и Е.Я. Суриц при участии С.А. Конаева («Школа и Театр Движений»); Вступит. статья Л. Гарафолы (пер. с англ. И.В. Груздевой); Комментар. Е.Я. Суриц (Дневник) и С.А. Конаева (Трактат); Текстол. С.Б. Потемкиной // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века / Ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Индрик, 2014. Вып. 6. С. 320–321, 335–362.
- 8 *Бек Михаил*. Бронислава Нижинская: (Опыт характеристики) // Театр и жизнь. 1935. № 35. С. 1–2. Сведения об авторе не обнаружены. Возможно, статья подписана псевдонимом.

Автобиография

- 9 *Танцует в «Половецких плясках», «Карнавале», «Сильфидах», «Петрушке»* – по непонятной причине Нижинская выделила эти четыре балета из своего довольно обширного репертуара.
- 10 *В 1919 году основывает свою Школу Хореографического искусства в Киеве...* – Так неверно в автобиографии названа киевская Школа Движений.

- 11 ...вступает в театр «Русского балета» С.П. Дягилева, где работает до 1925 года – Нижинская не засчитывает в срок своей службы у Дягилева кратковременное возвращение в антрепризу весной 1926 г., хотя ниже упоминает поставленный тогда балет «Ромео и Джульетта».
- 12 Ставит: «Лисицу» и «Свадебку» Стравинского... – Имеются в виду балеты «Лиса» («Байка про Лису») и «Свадебка». См. коммент. 2 и 23 к: «Две любви. Записки ненужных "огорчений": Дневники Б.Ф. Нижинской» в наст. изд.
- 13 «*Les Biches*» Poulenc'a – «Лани» Ф. Пуленка. См. коммент. 3 к «Две любви...».
- 14 «*Les Train bleu*» Milhaud – «Голубой экспресс» Д. Мийо. См. коммент. 4 там же.
- 15 «*Les Fâcheux*» Auric'a – «Докучные» Ж. Орика. См. коммент. 9 там же.
- 16 «*Romeo et Juliette*» Lambert'a – «Ромео и Джульетта» К. Ламберта, см. коммент. 15 там же.
- 17 Кроме названных ею выше Нижинская поставила у Дягилева балеты «Искушение пастушки, или Любовь-победительница» на музыку М. де Монтеклера (см. коммент. 8), «Ночь на Лысой горе» на музыку М.П. Мусоргского (см. коммент. 24), участвовала в постановке «Спящей принцессы» («Спящей красавицы») П.И. Чайковского и в составлении из ее фрагментов одноактного дивертисмента «Свадьба Авроры (1922)». В 1923 г. она также возобновила «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь», дополнив хореографию М.М. Фокина фрагментами собственного сочинения (*Baer Van Norman N. Bronislava Nijinska: A Dancer's Legacy, exhibition catalogue*. P. 74–75).
- 18 В 1925 году приглашена в *Grand Opéra* в Париже, где ставит балеты в операх нового репертуара... – Под «операми нового репертуара» Нижинская, вероятно, подразумевает «Рождение Лиры» (*La Naissance de la Lyre*) А. Русселя (написана в 1925 г., премьера – 30 июня) и «Наилу» (*Naïla*) Ф. Гобера (написана в 1927 г., премьера – 6 апреля, в один вечер с балетом Нижинской «Впечатления Мюзик-холла»). Кроме этих двух опер, Нижинская сочинила танцы для «Альцесты» К.В. Глюка (1927) и «Тангейзера» Р. Вагнера (1930) (см.: *Baer Van Norman N. Bronislava Nijinska: A Dancer's Legacy, exhibition catalogue*. P. 82–83; про «Тангейзера» – коммент. 144 к «Две любви...» в наст. изд.).
- 19 «*Les Recontres*» Ibert'a – «Встречи» Ж. Ибера. См. коммент. 14 к «Две любви...».
- 20 «*Les Impressions du Music-Hall*» de Pierné – «Впечатления Мюзик-холла» Г. Пьерне, см. коммент. 17 там же.
- 21 ...поставлено 14 балетов – с музыкой композиторов: *Bach, Chopin, Debussy, Ravel, Musorgsky, Stravinsky, Prokofieff, Iber, Pierné, Lambert* и друг. – Неясно, о каких именно 14 балетах говорит Нижинская и почему называет это число, занижающее ее реальные заслуги. Из перечисленных ею фамилий композиторов следует, что подразумеваемый список включал и оригинальные постановки («Ала и Лоллий» на музыку С.С. Прокофьева, «Дафнис и Хлоя» М. Равеля, «Помона» К. Ламберта), и переносы ее прежних работ («Религиозные этюды» на музыку И.С. Баха, «Ночь на Лысой горе» на музыку М.П. Мусоргского, «Свадебка» Стравинского, «Встречи» Ибера, «Впечатления Мюзик-холла» Г. Пьерне), и возобновления / переработки чужих спектаклей («Сильфиды» («Шопениана») М.М. Фокина на музыку Ф. Шопена, «Послеполуденный отдых фавна» В.Ф. Нижинского на музыку К. Дебюсси, «Петрушка» М.М. Фокина с музыкой И.Ф. Стравинского).
- 22 «*Poцелуй феи*» Стравинского. См. коммент. 135 к «Две любви...».
- 23 «*Bolero*» Ravel – «Болеро» М. Равеля. См. коммент. 21 к «Две любви...».
- 24 «*La Bien-Aimée*» Schubert–Liszt–Milhaud – «Возлюбленная» на музыку Фр. Шуберта и Ф. Листа в оркестровке Д. Мийо. См. коммент. 135 там же.

- 25 «*Psyché et Amour*» – *Bach–Honnegger* – «Свадьба Амура и Психеи» на музыку И.С. Баха в оркестровке А. Онеггера. См. коммент. 135 там же.
- 26 «*Nocturne*» *Бородин – Н. Черепнин* – «Ноктюрн» на музыку А.П. Бородина в оркестровке Н.Н. Черепнина. См. коммент. 135 там же.
- 27 «*Valse*» *Ravel* – «Вальс» Равеля, см. коммент. 68 там же.
- 28 «*Царевну Лебедь*» *Римского-Корсакова*. См. коммент. 135 там же.
- 29 *Базили* – так (точнее, де-Базили) писался в 1930 г. псевдоним В.Г. Воскресенского, полковника де Базиля (см., например: *Поплавский Ю.И.* Русский оперный сезон в Париже // Театр и жизнь. 1930. № 27. С. 30, 31, 32).
- 30 В сезон 1929 г. «*Половецкие пляски*» были поставлены для спектаклей «Русской оперы в Париже» самим Фокиным (*Петрова А.* «Русская опера» на парижской сцене // *Orga Musicologica*. 2013. № 3 (17). С. 31). В дневниковых записях за май и июнь 1930 г. Нижинская ничего не говорит о работе над возобновлением фокинской постановки. Однако 15 ноября, на открытии зимнего сезона 1930/1931 гг., «Пляски» шли в ее редакции. См. коммент. 199 к «Две любви...».
- 31 Спектакль «*Руслан и Людмила*» с танцами Нижинской был показан «Русской оперой в Париже» 24 мая 1930 г., на сцене Театра Елисейских Полей (см. коммент. 196 к «Две любви...»).
- 32 «*Садко*» с танцами Нижинской впервые исполнялся 7 июня 1930 г. См. коммент. 198 там же.
- 33 *В сентябре 1930 года приглашена в Венскую Государственную Оперу для реорганизации Балета Венской Оперы и создания нового балетного репертуара...* – Как явствует из дневника, Нижинская получила приглашение возглавить балет Венской оперы и реорганизовать школу при нем 4 ноября 1929 г. 21–23 января 1930 г. она находилась в Вене. По-видимому, в эти дни и были достигнуты конкретные договоренности, касавшиеся уже только театра (школа в автобиографии не упоминается). Никаких реальных результатов работа Нижинской в Вене не имела. Поставив танцы для оперы Я. Вейнбергера «Шванда-волынщик» («*Švanda Dudák*», премьера танцев Нижинской состоялась 16 октября 1930 г.), она вернулась во Францию для работы в «Русской опере в Париже» (см.: *Vaer Van Norman N. Bronislava Nijinska: A Dancer's Legacy*, exhibition catalogue. P. 83).

«ЧУДЕСА ЗАБЫТОЙ АРЛЕКИНАДЫ»

Рабочие материалы М.И. Петипа по балету «Миллионы Арлекина»

Публикация, вступительная статья и комментарии А.С. Галкина

Двухактный балет «Миллионы Арлекина» («Арлекинада»)¹ входит в цикл камерных постановок, сочиненных М.И. Петипа в 1900 г. для Эрмитажного театра. После того как на рубеже XIX–XX вв. этот театр вновь открыл свои двери, несколько раз в сезон там устраивались парадные спектакли. Зрительный зал занимали члены императорской фамилии и двор. На сцене шли смешанные программы, одно или два отделения которых, как правило, посвящалось танцу. К созданию оригинального репертуара для них привлекли Петипа. Зимой 1900 г. он показал друг за другом четыре новых балета: «Испытание Дамиса»², «Времена года»³, «Миллионы Арлекина»⁴ и «Учеников Дюпре»⁵.

Их сюжетные мотивы балетмейстер черпал из собственных старых работ. «Испытание Дамиса» следовало сюжету его первой оригинальной петербургской постановки – «Брака во времена регентства» (1858), с тем различием, что в «Браке...» принц Оскар испытывал свою невесту⁶, а в «Испытании Дамиса» графиня Изабелла – жениха. «Времена года» представляли собой расширенный вариант четвертой картины «Камарго» (1872), где разыгрывалась аналогичная аллегория в духе французских балетов с выходами⁷. «Ученики Дюпре» воспроектировали в переработанном виде несколько эпизодов «Приказа короля» (1886). «Миллионы Арлекина» не имели конкретного источника, но при внимательном изучении творчества Петипа в различных его постановках обнаруживаются прообразы отдельных ситуаций, танцев и персонажей этого балета.

«Серенада» Арлекина и его друзей под окном Коломбины повторяла экспозицию «Синей Бороды» (1896). Обе сцены были настолько близки, что описание первой, заменив в нем имена, можно приложить ко второй («Артур собрал сюда своих друзей, чтобы дать серенаду под окном своей возлюбленной. <...> Во время серенады окно в башне отворяется, и в нем показывается Изора. Она с восторгом слушает музыку и, уступая мольбам Артура, спускается в сад. Артур бросается к ногам своей возлюбленной и пылко выражает ей свою любовь; Изора, в свою очередь, также признается ему в своем чувстве. <...> Эту сцену прерывает внезапное появление братьев Изоры, Раймонда и Эбремара, которые с негодованием наступают на Артура <...>»⁸). Детский танец «Arlequinade» («Арлекинада») восходил к одноименной композиции в «Своенравной жене» Ж. Мазилье, переработанной Петипа в 1885 г. Как в том, так и в другом номере выступали «маленькие воспитанники и воспитанницы Театрального училища в костюмах итальянской комедии – Полишинелей, Арлекинов, Пьеро и Скарамушей»⁹. Классическое Grand pas¹⁰ второго акта «реминисцировало» концертный номер «Ловля жаворонков», сочиненный

Петипа в 1868 г. для Красносельского театра и годом позже включенный в московскую редакцию «Дон Кихота»¹¹. Совпал не только сюжет обеих ансамблей, но и состав их участников (балерина-«жаворонок», Арлекин, корифейки – в 1869 г. в «Дон Кихоте» их было шесть¹², в 1900 г. в «Арлекинаде» – 12). Из «Дон Кихота» в «Миллионы Арлекина» пришли, кроме того, некоторые черты, характеризующие комического любовника Леандра. Описание этого героя в либретто («идальго, богач, фат») выдает в нем прямого «наследника» Гамаша, а выход Леандра с гитарой в сопровождении лакеев живо напоминает мизансцены, по сей день существующие в первом действии «Дон Кихота».

Несколько постановок 1850–1890-х гг. подготавливали танцевальный и пантомимный язык «Миллионов Арлекина».

Впервые Петипа вывел героев комедии дель арте на петербургскую сцену в 1859 г. в балете «Парижский рынок». Разбег фарсового сюжета о любви штопальщицы и продавца фруктов приостанавливало появление «итальянских уличных фигляров». Труппа разыгрывала пантомиму «комическую, страстную и трагическую» «Великодушный ревнивец»¹³. Действующими лицами были Скарамуш, Панталоне, Чеккина и Бригелла. Площадное представление разрасталось до законченного «балета в балете», миниатюрного по форме, но имевшего все основные композиционные признаки «настоящего» спектакля. За сюжетной частью, решенной средствами пантомимы, шел танцевальный финал – полька Чеккины и Бригеллы¹⁴.

«Парижский рынок» был возобновлен Петипа для прощального бенефиса Марии Андерсон 8 января 1895 г., а незадолго до этого итальянские маски появились в двух балетах, которые Петипа не сочинял, но для которых он разработал подробные постановочные планы.

В 1892 г. в «Щелкунчике» Коломбина и Арлекин попали в группу заводных кукол, принесенных Дроссельмейером в подарок Кларе и Фрицу. Парочка изящных старинных безделушек выскакивала из табакерок и исполняла «Pas de deux»¹⁵ – демиклассический дуэт. Его, как весь балет, ставил Л.И. Иванов. Сохранившаяся запись номера по системе В.И. Степанова позволяет восстановить хореографическое решение. Заведенные фигурки сходились и расходились в симметричном рисунке, отступали на дальний план, вновь шли на рампу и заканчивали танец вращением на месте. Партия Коломбины исчерпывалась традиционными кукольными движениями: акцентированными *écharpé*, автоматичными подскоками на пальцах, частыми шажками с нарочитым переносом негнувшихся ног через воздушную вторую позицию¹⁶. Зато характерная пластика Арлекина, его шаги, то грациозно приподнятые на полупальцы, то, против всяких правил, поставленные на пятку, давали набросок тому гротескно-акробатическому образу «элегантного юнца, одетого в пестрый и сверкающий золотом костюм»¹⁷, который затем воплотился в партии заглавного героя «Арлекинады».

Иное преломление мотивы комедии дель арте получили в «Золушке» (1893). Огромный дивертисмент третьего акта (его хореография принадлежала Э.Ц. Чекетти) включал ряд характерных сенок из ночной жизни разных стран. «Парижскую ночь» представлял комический эпизод с участием Леандра (здесь – герой-любовник в исполнении танцовщицы-травести), его хорошенькой соседки, увальня Пьеро и Амура. Трех персонажей (кроме Амура) запечатлела иллюстрация в «Ежегоднике императорских театров»¹⁸. Пьеро в традиционном костюме и гриме убегает, размахивая длинными

рукавами. А на переднем плане помещена пара влюбленных, принадлежащих как бы другому театральному миру. Костюм Леандра не столько скрывает, сколько подчеркивает женственность исполнительницы. Обутая в туфельки на каблучках соседка стоит в деми-аттитюде, изящно наклонив голову к плечу. Поддержка, не обязательная в такой позировке, сводится к галантному объятию. Во всем облике героев, в прихотливой игре линий сквозит жеманство в манере рококо. Придворный спектакль – даже если давался он перед двором сказочного принца Шармана – требовал наличия «высокого» лирического плана действия. Тем более его требовала настоящая придворная сцена, на которой давались «Миллионы Арлекина». В этом балете рядом с гротескными персонажами-масками выступали классические танцовщицы в нарядных костюмах и завитых париках. В их танцах Петипа развернул стихию чистой классики конца XIX в. – ее сложных ритмов и прихотливых комбинаций, прорывавшихся порой к вершинам подлинной хореографической поэзии (например, в вариации-колыбельной Коломбины, построенной на легчайших, убаюкивающих па).

В 1897–1900 гг., в преддверии работы над «Арлекинадой», Петипа ввел сценку «Подражание марионеткам» в «Испытание Дамиса». Бродячие комедианты там разряжали слегка монотонную атмосферу забав французской аристократии. Сюиту их танцев ставил по заданиям Петипа А.В. Ширяев. В.М. Красовская описала его хореографию со слов Ф.В. Лопухова: «Актеры, одетые в костюмы Пьеро и Пьеретт, турок и турчанок, <...> выступали попарно. <...> Вытянув перед собой скрещенные, как бы деревянные руки, [“куклы”] начинали дергаться и подпрыгивать, словно на пружинах. Ноги – вытянутые по-деревянному – выбрасывались на подскоках вперед, вбок и назад. На той же ритмической припрыжке куклы поворачивались вокруг себя. Под конец танца они выстраивались в линию и повторяли в унисон все те же расчлененные подпрыгивающие движения»¹⁹. Аналогичные кукольные па легли в основу детской «Арлекинады» в «Миллионах Арлекина».

Помимо собственно балетных источников, у спектакля 1900 г. были и источники иного рода, внешние по отношению к балетному театру. Комедия дель арте рассматривалась Петипа через «французские очки». Французской была форма большинства имен: Кассандр (вместо итальянского эквивалента Кассандро или куда более распространенной маски-старика – Панталоне), Скарамуш вместо Скарамучча, Полишинель вместо Пульчинеллы. Среди главных героев фигурировали французские Пьеро и Пьеретта, среди второстепенных участников дивертисмента – щеголи и щеголихи эпохи Директории (*merveilleuses*)²⁰. Французские персонажи выступали и в танце «Минувшее и нынешнее время» (*Le temps passé et le temps présent*). В финальном галопе звучала музыка французской песенки «Мальбрук в поход собрался»²¹.

Причиной решительного «офранцузивания» материала была не только национальность балетмейстера и галломания И.А. Всеволожского – заняв в 1899 г. пост директора Эрмитажа, он влиял на репертуар эрмитажного театра и рисовал эскизы костюмов для шедших там постановок, в том числе и для «Миллионов Арлекина». Не менее важно было то обстоятельство, что петербургский зритель XIX в. знал комедию дель арте через посредство классической французской пантомимы. К 1830-м гг. усилиями Христиана Лемана эта пантомима водворилась на масленичных и пасхальных балаганах. Для нескольких поколений столичных жителей всех сословий она стала любимым праздничным зрелищем. С 1880-х гг. устроители

балаганных зрелищ стремились заменить арлекинаду более содержательным, национальным по тематике репертуаром. Но расставание с нею протекало нелегко и небезболезненно. Симптоматично, что последний соприкасавшийся с пантомимой спектакль, показанный в 1895 г. в театре «Развлечение и польза», назывался «Чудеса забытой арлекинады»²². Старинный жанр клеймили за шаблонность, безыдейность, чуждость русским нравам и в то же время тайно сожалели о его уходе. Ностальгия по виденным в детстве наивным театральным «чудесам» вдохновляла опыты русского традиционализма. И на нее же, за годы до режиссеров и хореографов Серебряного века, откликнулся своим балетом Петипа.

О рождении и эволюции его замысла позволяют судить два документа. Один из них – лист с изложением сюжета традиционной пантомимы-арлекинады, показанной братьями Равель²³ в Нью-Йорке осенью 1839 г., – хранится среди рабочих бумаг М.И. Петипа в архивно-рукописном отделе ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Он содержит описание первых сцен спектакля и обрывается на середине фразы. Текст записан старинным шрифтом, изначально карандашные буквы обведены чернилами. В целом рукопись весьма дефектна, многие слова с трудом поддаются разгадке. Другой документ – вариант либретто, находящийся в фонде С.Н. Худекова в РГАЛИ, – значительно лучшей сохранности. Он фиксирует поздний этап работы над балетом. Движение сюжета в нем почти полностью совпадает со спектаклем (единственное существенное отличие – в балете мешки с золотом наколовывала Фея, а не Арлекин). Намечена разбивка на фрагменты, соответствующие будущим музыкальным номерам, но еще нет специальных указаний для композитора, касающихся продолжительности, метра и ритма, характера музыки.

Пантомима Равелей, давшая толчок фантазии Петипа, не могла быть использована им в оригинальном виде. Суматошное развитие действия, обычное для балаганных арлекинад («Все делалось быстро, судорожно, как потом практиковалось в кинематографе»)²⁴, не оставляло места для танца. Грубые, граничившие с цинизмом сцены издевательства над нищенкой были невозможны в Императорском театре. Разрабатывая сценарий, Петипа приспособил мотивы старинного представления к формальным требованиям балетного спектакля и смягчил неудобные моменты. Вдобавок он усилил все типичное для французской пантомимы как жанра, пожертвовав ради этого индивидуальными чертами конкретной постановки. В спектакле братьев Равель Пьеро выступал соперником Арлекина. Петипа передал эту роль старому Леандру, сформировав, таким образом, традиционный квартет: Кассандр – его дочь Коломбина – Арлекин – Леандр. Пьеро балетмейстер вывел в более привычном качестве незадачливого слуги Кассандра и дал ему в жены проворную Пьеретту. Ее ссора и примирение с мужем контрастировали с безоблачной любовью главных героев, образуя вторую, параллельную основной интригу. Петипа отказался от перестрелки с использованием табака, зато вплеп в сюжет обязательные для балаганных спектаклей эпизоды смерти и волшебного оживления Арлекина. Он нашел место для традиционного разрывания этого героя на части с последующим оживлением, для неожиданных превращений (нотариуса – в фею²⁵). Наконец, в отличие от спектакля Равелей, где все внимание было сосредоточено на персонажах, Петипа разработал фон. Он приурочил действие балета к последнему дню карнавала и выпустил на сцену толпу масок, напомнив зрителям о старинном масленичном веселье, среди которого давались представления арлекинад.

Ретроспективные идеи Петипа воплощал в формах академического балета конца XIX в. Впоследствии его критиковали за следование старым канонам. Артист петербургской труппы Н.А. Соляников писал про «Миллионы Арлекина»: «Одно из правил хорошего спектакля – уметь вовремя закончить. В процессе работы балет утяжелили вторым актом, поставленным в духе чистой классики. Это создало длинноты, раскололо действие и разбило сквозной принцип характеристик»²⁶. Подобные мысли высказывал и Ф.В. Лопухов: «Активного действия хватило лишь на первый акт; второй, по правилам того времени, был сведен к чистому дивертисменту – празднику»²⁷. Но дело было, конечно, не в том, что Петипа не хватало сюжетного материала или он не чувствовал, когда нужно остановиться. Обращаясь к любой тематике, Петипа оставался в границах собственного искусства, и с позиций балетного академизма «Миллионы Арлекина» были выстроены безупречно.

Два акта спектакля зеркально отражали композицию друг друга. Первый начинался с пантомимных сцен, за которыми шли танцы, вновь уступавшие место пантомиме в развернутом финале. Во втором после полонеза – танцевального выхода героев и гостей – в пантомиме показывалась развязка истории. Далее в свои права вступал свадебный дивертисмент. Балет заканчивался апофеозом, но собственный апофеоз – эффектная картина с вывалившимся через дверной проем балкона Пьеро и застывшими в изумлении стариками – был и у первого акта. Симметрия соблюдалась в основных танцевальных номерах двух действий. Соре Пьеро и Пьеретты в первом акте соответствовало их примирение во втором²⁸. Танцу карнавальная толпа маскированных итальянцев, испанцев, пьеро и пьеретт – детская «Арлекинада». В первом акте герои танцевали в *Pas d'ensemble* «Свидание влюбленных», во втором – в *Grand pas* «Ловля жаворонков». Серенаду Арлекина в середине первого акта «зеркалила» ближе к его концу комическая серенада Леандра.

«Миллионы Арлекина» стали последним заметным успехом на долгом творческом пути Петипа²⁹. «Чудеса забытой арлекинады» обернулись в них такими же эфемерными «чудесами» уходившей в историю балетного театра эпохи. Но, по известной закономерности, прошлое несло в себе зерна будущих открытий. Когда в 1910 г. М.М. Фокин поставил «Карнавал», новые Коломбина, Арлекин и Пьеро унаследовали черты бесхитростных масок из спектакля Петипа.

Описание пантомимы братьев Равель публикуется по оригиналу, хранящемуся в ГЦТМ им. А.А. Бахрушина (Ф. 205. № 49). Либретто «Миллионов Арлекина» – по подлиннику из фондов РГАЛИ (Ф. 1657. Оп. 3. Ед. хр. 128). Перевод публикатора. Выражаю благодарность Е.Я. Суриц за помощь в переводе.

[«Арлекинада». Описание пантомимы братьев Равель]

1-er tableau de l'arlequinade joué par les frères Ravel à New York en novembre 1839.

Arlequinade

1-er tableau

Arlequin arrive sous les fenêtres de sa chère Colombine, espérant qu'elle viendra au rendez-vous qu'elle lui a promis au point du jour. Mais son amour lui a fait devancer le lever de l'aurore. Alors il se couche sur un banc de gazon pour attendre le moment si désiré.

A peine endormi qu'il paraît agité par un songe. Pendant ce temps des nuages très noirs couvrent le fond de la scène, puis s'entrouvrent et laissent voir à travers d'autres nuages dorés et diaphanes. Arlequin et Colombine, unis par la bonne Fée [нрзб.], tandis que son rival Pierrot est entraîné par quatre monstres ailés, qui le prennent par les cheveux et l'emportent dans les airs.

Arlequin, que le songe heureux agite, est transporté de joie, fait un bond et tombe par terre à plat ventre. Il se relève, étant étourdi de son rêve Il retombe dans la tristesse, en pensant que Pantalon lui refuse la main de sa fille pour la donner à son rival Pierrot, que Colombine déteste et qu'elle doit épouser aujourd'hui même.

Colombine ouvre doucement la porte de sa maison et vient doucement sur les pointes près de celui qu'elle aime. Elle frappe sur son épaule. Arlequin la voit, la presse de dans ses bras et lui fait part du songe qu'il a fait.

Scène 3-me.

Pierrot* arrive du fond du théâtre. Il est chargé de présents pour sa future. Quelle est sa surprise en voyant les deux amants s'embrasser. Il entre doucement dans la maison, d'où il va sortir un moment après emmenant Pantalon par la main. Ils fondent tous deux sur le couple amoureux et, tandis que Pantalon fait rentrer Colombine, Arlequin se bat avec Pierrot, qui court de dans la maison et appelle à son secours.

Arlequin, pensant qu'il va venir avec plusieurs personnes contre lui, prend le fusil, déchire le soleil et [le] charge à poudre.

№ 2. Point de balles pour mettre dedans! Comment faire?

Pendant ce temps Pantalon et Pierrot, suivis de valets, arrivent, armés de bâtons et tombent sur Arlequin, qui les évite de son mieux. Puis avec son fusil il s'empare [de] la tabatière de Pantalon, qui vient de tombée et met le tabac de dans son fusil. Il s'écarte des [2 слова нрзб.] leur dit de se retirer ou qu'il va faire feu. Ils rient de sa menace, croyant que le fusil n'est pas chargé, et au moment où ils lèvent leurs bâtons pour frapper, Arlequin lâche la détente. Le coup part et ils se trouvent tous aveuglés par le tabac. Ils éternuent à se fendre la tête. Arlequin se sauve.

Après être remis de leur éblouissement, Pantalon fait servir une collation. Ils se mettent à table avec Colombine et règlent les articles du contrat de mariage.

Pendant ce temps vient une pauvre vieille Pèlerine qui peut se tenir à peine, elle meurt de fatigue et de faim. Elle s'approche de Pierrot pour lui demander un morceau de pain. Pierrot lui donne un grand coup de pied dans les jambes.

Elle va à Pantalon, qui lui jette un verre d'eau à la figure et ordonne à ses valets de la chasser. Ceux-ci veulent la saisir et l'entraîner. Mais Colombine, outrée, reproche à son père et à Pierrot leur cruauté, et elle donne à la Pèlerine des gâteaux, des fruits, puis l'accompagne jusque sur le banc de gazon, qui est au fond et auprès d'un gros arbre, et lui dit de manger à son aise et sans crainte. Puis Colombine entre chez elle, jetant sur Pierrot un regard furieux, et dit [текст обрывается]

* Pierrot porte un soleil en artifice pour célébrer son mariage avec Colombine ainsi qu'un fusil (примеч. Петина).

1-я картина арлекинады, игравшаяся братьями Равель в Нью-Йорке в ноябре 1839³⁰

Арлекинада

1-я картина

Арлекин приходит под окна своей дорогой Коломбины, надеясь, что она выйдет на свидание на рассвете, как обещала. Но его любовь заставила его опередить зарю, и теперь он ложится на дерновую скамейку, чтобы дождаться столь желанного момента.

Едва он засыпает, как ему является волнующий сон. В это время очень черные тучи появляются в глубине сцены, затем они слегка расходятся, а за ними видны другие облака, позолоченные и прозрачные. Арлекин и Коломбина соединены доброй Феей [нрзб.], в то время как соперника Арлекина – Пьеро – утаскивают четыре крылатых чудовища, которые хватают его за волосы и поднимают на воздух.

Взволнованный и обрадованный этим счастливым сном, Арлекин подскакивает и падает плашмя на землю. Он поднимается, еще не придя в себя после такого сна. Он вновь впадает в печаль, вспомнив, что Панталон отказывает ему в руке своей дочери, чтобы отдать ее сопернику Арлекина – Пьеро, которого та ненавидит и с которым должна сегодня же сочетаться браком.

Коломбина тихонько открывает дверь своего дома и тихонько на цыпочках подходит к тому, кого любит. Она ударяет его по плечу, Арлекин видит ее, крепко обнимает и рассказывает ей сон, который он видел.

Сцена 3-я.

Из глубины театра выходит Пьеро*. Он несет много подарков своей будущей жене. Какое же его удивление, когда он видит целующихся влюбленных. Он тихонько входит в дом, немного погодя выходит оттуда, [нрзб., возможно – ведя] за руку Панталона³¹. Они оба кидаются на влюбленных, и в то время как Панталон уводит Коломбину, Арлекин сражается с Пьеро, который бежит в дом и зовет на помощь.

Думая, что он вернется с несколькими людьми и все они выступят против него, Арлекин берет ружье, разрывает саксонское солнце³² и засыпает в ружье порох.

№ 2. Нет пуль, чтобы зарядить ими ружье! Что же делать?

В это время Пьеро и Панталон входят вместе со слугами. Все они вооружены палками. Они нападают на Арлекина, который изо всех сил увертывается от них. Затем со своим ружьем он хватается упавшую табакерку Панталона и засыпает табак в ружье. Потом он отходит от [2 слова нрзб.] [и] велит им отступать, иначе он будет стрелять. Те смеются над его угрозой, думая, что ружье не заряжено, и в тот момент, когда они поднимают палки, чтобы ударить его, Арлекин спускает курок. Раздается выстрел, и табак ослепляет преследователей Арлекина. Они чихают так, что у них раскалывается голова. Арлекин убегает.

После того как ослепление проходит, Панталон велит подать легкую закуску. Они [Панталон и Пьеро. – А.Г.] садятся за стол с Коломбиной и обговаривают статьи брачного договора.

В это время входит бедная старая странница, которая едва держится на ногах. Она умирает от усталости и голода. Она подходит к Пьеро, чтобы попросить у него кусок хлеба. Пьеро ногой с силой пинает ее по ногам.

* Пьеро несет саксонское солнце, нужное для того, чтобы отпраздновать свадьбу с Коломбиной, а также ружье (примеч. Петипа).

Она идет к Панталону, который выплескивает ей в лицо стакан воды и приказывает слугам прогнать ее. Те намереваются схватить и увести старуху. Но возмущенная Коломбина упрекает отца и Пьеро в жестокости. Она дает страннице пирожных и фруктов, затем провожает ее до дерновой скамейки, расположенной в глубине сцены, у подножия большого дерева, и велит поест в свое удовольствие, ничего не опасаясь. Затем Коломбина возвращается к своему дому, бросая на Пьеро яростный взгляд, и говорит³³ [текст обрывается]

[«Миллионы Арлекина». Вариант либретто с разбивкой на номера]

[Tous les noms artistes sont sur les figurines – *приписано в углу листа*]

Les millions d'Arlequin

[L'intrigue amoureuse – *вымарано*]

Arlequinade en deux actes

Le théâtre représente une place publique, au fond deux rues, à gauche d'acteurs la maison de Cassandre et à droite une fontaine.

Scène I

№ 1. Cassandre sort de chez lui et dit en se fâchant: Personne n'est encore debout dans le maison. Il appelle Pierrot et frappe avec sa canne.

Scène II

№ 2. C'est son valet, Pierrot, qui arrive en dormant debout, et ne voit rien, il bâille, s'en va donner de la tête dans son maître, en écrasant les cors et durillons que protègent mal ses grands souliers. Un splendide coup de pied administré à Pierrot qui reposte au hasard par un large soufflet tombant toujours à point sur la face de Cassandre, c'est l'affaire d'un instant.

Pierrot reconnaît son erreur et se repent de sa précipitation. Il demande grâce à son maître, et tout est oublié. Il faut que je m'absente dit Cassandre, et lui recommande de bien d'enfermer sa fille à double tour, si non! je te chasse. Il s'éloigne.

Scène III

№ 3) Pierrette, qui a tout entendu, s'approche de son mari et lui demande ce qui lui a dit son maître. Ce ne sont pas tes affaires, occupe-toi seulement de préparer mon déjeuner. A ces mots, Pierrette se moque de lui, le tourment en tournant et dansant autour de lui et lui dit qu'elle protège sa jeune et bonne maîtresse, qu'elle le déteste; elle finit par lui donner un soufflet en se sauvant dans la maison, poursuivie par son mari.

Scène IV

4) On entend une musique joyeuse et l'on voit arriver une grande compagnie costumée et masquée qui se rend à un bal [de nuit – *зачеркнуто*] pour finir gaiement la semaine folle. Tous s'arrêtent sur la place et commencent à danser (Ballabile).

Après le pas, ils partent pour aller à la g-de fête.

Scène V.

5) Un moment la scène reste vide. Arrive Arlequin avec sa compagnie. Il vient donner sérénade à sa bien-aimée Colombine.

6) Sérénade

Scène VI

7) Sur le balcon paraît Colombine. Arlequin la supplie de descendre, ce qu'elle fait; suivie de Pierrette, qui a su dérober le trousseau de clefs à son mari pendant qu'il dormait.

8) Scène d'amour et danse avec sons amoureux, Arlequin, et les autres.

Scène VII.

Pendant la danse Pierrot arrive sur le balcon et aperçoit cette scène. Il se cache, descend doucement et, sans être vu, sort de la maison et court prévenir Cassandre.

Scène VIII

№9) A la fin du pas, Cassandre et Pierrot arrivent spontanément avec des sbires qui chassent ces troubadours et poursuivent Arlequin qui s'est réfugié sur le balcon. Cassandre ordonne aux sbires de le jeter hors du balcon. Ils prennent Arlequin, qui se débat, et le précipitent dans la rue № 10* Les sbires sortent de la maison en comptant l'argent que leur a donné Cassandre [et s'éloignent en laissant le pauvre Arlequin cassé en plusieurs morceaux – *зачеркнуто*]**.

Scène IX.

№ 14. [Au clair de la lune, on voit sortir de la fontaine la bonne Fée, protectrice des amoureux, suivie de ses petits génies. Elle s'apitoie sur le sort de ce pauvre et amoureux Arlequin et de sa chère Colombine. Elle ordonne aux petits génies de rassembler les parties séparées d'Arlequin et de les rejoindre, ce qu'ils exécutent de suite. La bonne Fée lève sa baguette et Arlequin revient à la vie – *зачеркнуто*] [I слово вымарано] Arlequin se précipite aux pieds de la Fée en lui demandant sa protection pour épouser Colombine. La bonne Fée le relève et lui donne une patte (sabre de bois) dorée, dont il pourra se servir pour avoir tout ce qu'il désire. Arlequin s'incline à genoux devant sa protectrice; tu me reverras à ton mariage avec Colombine, lui dit elle, et lorsque tu seras marié je te reprendrai cette patte, qui aura fait ton bonheur. Elle disparaît avec ses génies dans la fontaine.

Scène X.

15. Arlequin saute, danse, chante; il est au comble du bonheur.

Scène XI.

Il entend venir à pas de loup, il se cache. 16. C'est Léandre, l'hidalgo, le riche, le bel-lâtre à qui Cassandre destine sa fille.

Il vient chanter et jouer de la guitare devant les fenêtres de Colombine. Il est accompagné des ses laquais. [qui portent des cadeaux – *зачеркнуто*]

Scène XII.

17. Arlequin, qui a entendu chanter Léandre, veut essayer la puissance de son talisman sur son rival. Il agite sa patte et au même moment sortent de tous côtés de

* 11. Ils aperçoivent Arlequin brisé en six parties. Ils appellent Cassandre qui arrive précipitamment suivi de Pierrot, et voyant Arlequin mort. Un crime! dit Cassandre! nous sommes perdus, Va, regarde Pierrot, s'il ne vient pas de patrouille. Pierrot va au coin des 2 rues se placer en sentinelle pendant que les sbires ramassent les parties du corps. 12. Pierrot effrayé, leur crie; [12 – *зачеркнуто*] Une patrouille, cachez-vous! En effet, une patrouille passe sans rien apercevoir. Une fois passé, ils rejoignent très vite les parties cassées d'Arlequin contre le mur [*несколько слов вымарано*] 13. Au même moment, la bonne Fée (14) apparait dans la fontaine, lève sa baguette sur Arlequin qui redevient à la vie. En voyant se miracle, les sbires [se sauvent – *зачеркнуто*] partent à toutes jambes, et Cassandre et Pierrot se sauvent en fermant la porte à double tour (*примеч. Петипа*).

** [I слово нрзб.] (*примеч. Петипа*).

petits Arlequins qui rossent Léandre, ses gens et disparaissent comme par enchantement. 18. Cassandre et Pierrot, qui ont entendu des cris, viennent au balcon, aperçoivent Léandre, descendent et lui portent secours en le soutenant et le font enter dans la maison.

Scène XIII.

19. La nuit est dans son plein. Maintenant, Arleuin tout puissant et heureux de pouvoir enlever celle qui l'aime, veut que ses amis soient témoins de son bonheur; il agite sa patte.

Scène XIV.

20. Tous ses amis accourent avec des lanternes et il leur dit: je vous invite à ma noce et voyez comment j'enlève ma fiancée. 21. Avec la force de son talisman Colombine et Pierrette se montrent au balcon. Arlequin lève sa patte et aussitôt le balcon descend avec Colombine et Pierrette. Dans ce-moment,

Scene XV.

22. [*Зарисовка Пьеро, высунувшегося в дверной проем*] Pierrot entendant du bruit vient sur le balcon; il tombe et reste suspendu à une barre de fer.

Scène XVI.

Cassandre et Léandre des bougeoirs à la main, voyant tomber Pierrot, restent en place près de la fenêtre et voient enlever Colombine. Cassandre tombe dans les bras de Léandre.

Tableau.

Acte II.

Les noces d'Arlequin et de Colombine. Décor: un parc éclairé à giorno.

Scène I.

№ 1. Tous les invités sont en scène.

Scène II.

№ 2. Entrée des fiancés avec le notaire*, Pierrette, etc.,etc. ... On les félicite, on les entoure, car il ne manque plus rien à leur bonheur.

Scène III.

3) Arrivent Cassandre, Léandre, Pierrot suivi des sbires. Cassandre est furieux, Léandre poltron, reste entre les sbires et Pierrot est entouré des amis d'Arlequin, qui le tourmentent à le rendre fou. 4. Cassandre ordonne aux sbires de s'emparer de sa fille, ils font un mouvement en avant. Arlequin lève sa patte, tous restent immobiles et comme pétrifiés

5) dans des poses ridicules (cela se répète 2 ou 3 fois). Arlequin fait apparaître tout

6. à coup sur table des sacs remplis d'or devant les yeux écarquillés de Cassandre. À cette vue, Cassandre n'hésite plus. C'est le plus riche qui aura sa fille, sa pouponne, le fruit de ses entrailles.

7. Léandre, éconduit se retire furieux, en reprochant au vieillard son manque de foi. Cassandre hausse les épaules, rit sous cape et bénit les amants. Pierrot se faufile près de sa femme pour lui demander pardon à [*1 слово нрзб., возможно – genou*].

Grand divertissement.

Apothéose.

Fin.

* [2. La bonne Fée peut arriver avec les fiancés sous le costume du notaire. Après la signature du contrat, Arlequin lui rend sa patte. La Fée disparaît – *зачеркнуто*] (*примеч. Петина*).

[Все имена артистов на эскизах – *приписано в углу листа*]

Миллионы Арлекина

[Любовная интрига – *вымарано*]

Арлекинада в двух актах

Театр представляет городскую площадь, в глубине – две улицы, налево от актеров – дом Кассандра, направо – фонтан.

Сцена I

№ 1. Кассандр выходит из своего дома и говорит сердито: «Никто во всем доме еще не встал!» Он зовет Пьеро и стучит тростью.

Сцена II

№ 2. Это его слуга, Пьеро, является, хотя еще спит на ходу, засыпая на ходу, и ничего не видит. Он зеваает, налетает головой на своего хозяина и наступает ему на мозоли, которые плохо скрывают огромные туфли Кассандра. Тот сильно пинает Пьеро и тут же в ответ получает роскошную оплеуху.

Пьеро признает свою ошибку и раскаивается в своей поспешности. Он просит прощения у своего господина, и все забыто. «Мне нужно отлучиться, – говорит Кассандр и приказывает – Пьеро хорошенько запереть его дочь: Попробуй послушаться!» Он удаляется.

Сцена III

№ 3) Пьеретта, которая все слышала, приближается к своему мужу и спрашивает, о чем говорил ему господин. «Это не твое дело, займись приготовлением обеда для меня, и ничем другим». Выслушав эти слова, Пьеретта насмехается над ним, дразнит и кружит его, танцую вокруг него, и говорит ему, что она защищает свою молодую и добрую госпожу, что она его ненавидит; она заканчивает тем, что дает ему пощечину и спасается в доме от преследующего ее мужа.

Сцена IV

4) Слышна радостная музыка и видно, как входит большая компания в костюмах и масках, направляющаяся на [ночной – *зачеркнуто*] бал, чтобы весело завершить карнавальную неделю. Все останавливаются на площади и начинают танцевать. (Баллабиле).

Закончив свое па, они уходят, чтобы направиться на большой праздник.

Сцена V

5) Некоторое время сцена остается пустой. Входит Арлекин со своей компанией. Он начинает серенаду своей возлюбленной Коломбине.

6) Серенада

Сцена VI

7) На балконе появляется Коломбина. Арлекин умоляет ее спуститься, что она и делает, сопровождаемая Пьереттой, которая сумела похитить связку ключей у мужа, пока он спал.

8) Любовная сцена и танец с возлюбленными, Арлекин и другие.

Сцена VII

Во время танца Пьеро выходит на балкон и замечает эту сцену. Он скрывается, тихонько спускается вниз, незаметно выходит из дома и бежит предупредить Кассандра.

Сцена VIII

№ 9) Когда кончается па, внезапно входят Кассандр и Пьеро со сбирами, которые прогоняют этих трубадуров и преследуют Арлекина, укрывающегося на балконе. Кассандр

приказывает сбирам выкинуть того с балкона. Они хватают сопротивляющегося Арлекина и сбрасывают его на улицу. № 10* Сбиры выходят из дома, считая деньги, полученные от Кассандра [и удаляются, оставляя бедного Арлекина, разломанного на несколько кусков – *зачеркнуто*].

Сцена IX

№ 14. [При свете луны видно, как из фонтана выходит добрая Фея, покровительница влюбленных, сопровождаемая приближенными к ней маленькими гениями. Она сочувствует судьбе этого бедного влюбленного Арлекина и его дорогой Коломбины. Она приказывает маленьким гениям собрать разделенные части Арлекина и соединить их, что они тут же выполняют. Добрая фея поднимает свою палочку, и Арлекин возвращается к жизни – *зачеркнуто*] [*1 слово вымарано*]

Арлекин бросается к ногам Феи, прося ее покровительства, чтобы соединиться с Коломбиной. Добрая фея поднимает его и дает ему позолоченный бат³⁴ (деревянная сабля), который он может использовать, чтобы иметь все, что он желает. Арлекин преклоняет колени перед своей покровительницей. «Ты снова увидишь меня на своей свадьбе с Коломбиной, – говорит она ему, – и когда ты будешь женатым, я заберу этот бат, который сотворит твое счастье». Она исчезает в фонтане вместе со своими маленькими гениями.

Сцена X

15. Арлекин прыгает, танцует, поет; он на вершине счастья.

Сцена XI

Он слышит, как кто-то крадется, он скрывается. 16. Это Леандр, идальго, богач, за которого Кассандр прочит свою дочь.

Он начинает петь и играть на гитаре перед окнами Коломбины. Его сопровождают лакеи, [несущие подарки – *зачеркнуто*].

Сцена XII

17. Арлекин, слушая пение Леандра, хочет опробовать на сопернике мощь своего талисмана. Он взмахивает своим батом, и в тот же момент со всех сторон входят маленькие Арлекины, которые колотят Леандра, его людей и исчезают как по волшебству. 18. Кассандр и Пьеро, услышавшие крики, выходят на балкон, замечают Леандра, спускаются, помогают ему подняться, поддерживая, и вводят его в дом.

Сцена XIII

19. Глубокая ночь. Теперь Арлекин, всемогущий и счастливый от того, что он может похитить ту, которая его любит, хочет, чтобы его друзья были свидетелями его счастья; он взмахивает своим батом.

* 11. Они замечают Арлекина, разбившегося на шесть частей. Они зовут Кассандра, который быстро входит вместе с Пьеро и видит мертвого Арлекина. «Преступление! – говорит Кассандр. – Мы пропали! Пьеро, ступай, посмотри, не подходит ли патруль?» Пьеро идет на угол двух улиц и становится на часах, в то время как сбиры собирают части тела. 12. Испуганный Пьеро кричит им: [12 – *зачеркнуто*] «Патруль! Скройтесь!» В самом деле проходит патруль, ничего не замечая. После этого сбиры быстро собирают разломанные части Арлекина и приставляют их к стене [*несколько слов вымарано*]. 13. В этот момент добрая Фея (14) появляется из фонтана, направляет свою палочку на Арлекина, который возвращается к жизни. Видя это чудо, сбиры [убегают – *зачеркнуто*] бегут со всех ног, а Кассандр и Пьеро убегают, закрывая дверь на два оборота (*примеч. Петина*).

Сцена XIV

20. Все его друзья прибегают с фонарями, и он говорит им: «Я приглашаю вас на свою свадьбу, смотрите, как я похищаю свою невесту». 21. Силой его талисмана Коломбина и Пьеретта показываются на балконе. Арлекин поднимает свой бат, и тотчас же балкон с Коломбиной и Пьереттой опускается вниз. В этот момент

Сцена XV

22. [*Зарисовка Пьеро, высунувшегося в дверной проем*] Пьеро, услышавший шум, выходит на балкон; он падает и повисает на железной балке.

Сцена XVI

Кассандр и Леандр с подсвечниками в руках, увидевшие, как свалился Пьеро, остаются на месте около окна и видят, как похищают Коломбину. Кассандр падает на руки Леандра.

Картина.

Акт II

Свадьба Арлекина и Коломбины. Декорация: парк, освещенный ярко, как днем.

Сцена I

№ 1. Все гости на сцене.

Сцена II

№ 2. Выход жениха и невесты с нотариусом*, Пьереттой, и т. д., и т. д. Их поздравляют, их отступают, так как им больше ничего не нужно для счастья.

Сцена III

3) Входят Кассандр, Леандр, Пьеро в сопровождении сбиров. Кассандр взбешен, трусливый Леандр остается среди сбиров, а Пьеро [окружают] друзья Арлекина, которые мучают его до безумия. 4. Кассандр приказывает сбирам захватить свою дочь, они делают движение вперед. Арлекин поднимает свой бат, все остаются неподвижными и как бы застывшими

5) в смешных позах (это повторяется 2 или 3 раза). Арлекин делает так, что на столе

6. внезапно появляются мешки, полные золота, прямо перед широко раскрытыми глазами Кассандра.

В виду этого Кассандр больше не колеблется. Пусть этот богач будет владеть его дочерью, его малюткой, которая есть плоть от его плоти.

7. Отвергнутый Леандр отступает в бешенстве, упрекая старика в нарушении обязательств. Кассандр пожимает плечами, украдкой смеется и благословляет влюбленных. Пьеро пробирается к своей жене, чтобы [*нрзб.*, на коленях] просить у нее прощения.

Большой дивертисмент.

Апофеоз.

Конец.

* [2. Добрая фея может выходить с женихом и невестой в costume нотариуса. После подписания контракта Арлекин отдает ей ее бат. Фея исчезает – *зачеркнуто*] (*примеч. Петипа*).

КОММЕНТАРИИ

Вступительная статья

- 1 По-французски балет именовался «Les millions d'Arlequin» («Миллионы Арлекина»), в программке уточнялся его жанр – «Arlequinade en 2 actes» («Арлекинада в 2 актах») (см.: Ежегодник Императорских театров: Сезон 1901/1902 гг. СПб., 1902. С. 3). В русскоязычном тексте «Ежегодника...» жанровое обозначение было превращено в название спектакля (см.: Ежегодник Императорских театров: Сезон 1899/1900 гг. СПб., 1900. С. 111).
- 2 Музыка А.К. Глазунова. Премьера – 17 января 1900 г.
- 3 Музыка А.К. Глазунова. Премьера – 7 февраля 1900 г.
- 4 Музыка Р.Е. Дриго. Премьера – 10 февраля 1900 г.
- 5 Музыка А. Визентини, Л. Делиба и др. Премьера – 14 февраля 1900 г.
- 6 См.: *Ильичева М.А.* Неизвестный Петипа: Истоки творчества. СПб.: Композитор, 2015. С. 302–305.
- 7 В «Камарго» дивертисмент включал две картины: «лето» и «зиму». Оба «сезона» олицетворяла балерина. В картине «Зима» участвовали пять солисток: Лед, Иней, Град, Снег и Метель (см.: Ежегодник Императорских театров: Сезон 1900/1901 гг. СПб., 1901. С. 185). Первые четыре аллегорические фигуры перешли во «Времена года».
- 8 Ежегодник Императорских театров: Сезон 1896/1897 гг. СПб., 1898. С. 240.
- 9 *Скальковский К.А.* Новый балет <Возобновление балета «Своенравная жена»> // Скальковский К.А. Статьи о балете: 1868–1905 / Сост. М.А. Доммес; Отв. ред. А.Г. Обрадович; Науч. ред. и авт. вступит. статьи Н.Л. Дунаева. СПб.: Чистый лист, 2012. С. 171.
- 10 В клавире балета ансамбль назывался Grand pas des Alouettes (Гран-па жаворонков) (см.: Les millions d'Arlequin. Ballet en 2 actes de Marius Petipa. Musique e Richard Drigo. Partition pour Piano. Leipzig; St. Petersburg; Moskau; Riga; London: Jul. Heinr. Zimmermann, 1901. P. 96). В хореографической нотации из коллекции Н.Г. Сергеева – Pas des Alouettes (Па жаворонков) (Drigo, Riccardo, 1846–1930, composer. Harlequinade (Choreographic work: Petipa) [Арлекинада], or [Миллионы Арлекина]: Stepanov dance notation score: manuscript (in unidentified hand), undated. 5 folders. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://iif.harvard.edu/manifests/view/drs:15525119\\$1](http://iif.harvard.edu/manifests/view/drs:15525119$1), свободный. P. 13. В «Ежегоднике Императорских театров» 1900 г. номер назывался «Гран-па жаворонков». В программках использовалось название «La chasse aux alouettes» («Ловля жаворонков»), точно повторяющее название номера из «Дон Кихота» (см.: Ежегодник Императорских театров: Сезон 1899/1900 гг. С. 113).
- 11 *Суриц Е.Я.* Балет московского Большого театра во второй половине XIX в. М.: Музиздат, 2012. С. 94.
- 12 Афишу московского «Дон Кихота» см.: *Суриц Е.Я.* Балет московского Большого театра во второй половине XIX в. Вклейка. С. VIII.
- 13 Цит. по: *Ильичева М.А.* Неизвестный Петипа. С. 312.
- 14 Ежегодник Императорских театров: Сезон 1894/1895 г. СПб., 1896. С. 205–206.
- 15 «Щелкунчик». Содержание балета (описание сцены и происходящего на ней). Чернила, рукой переписчика на рус. языке. [1891] // ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Ф. 205. Ед. хр. 1. Л. 2.
- 16 См.: *Tchaikovsky Peter Ilich*, 1840–1893, composer. Nutcracker (Choreographic work: Ivanov) [Щелкунчик]: Stepanov dance notation score: autograph manuscript, manuscript (in unidentified hand), 1909 and undated. 5 folders. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://oasis.lib.harvard.edu/oasis/deliver/deepLink?_collection=oasis&uniqueId=hou01987, свободный. P. 25–26.

- 17 *Бенуа А.Н.* Мои воспоминания: В 5 кн. М.: Наука, 1980. Кн. 4–5. С. 384.
- 18 Ежегодник Императорских театров: Сезон 1893/1894 г. СПб., 1895. С. 244–245.
- 19 *Красовская В.М.* Одноактные балеты // Глазунов. Исследования. Материалы. Публикации. Письма: В 2 т. / Ред. коллегия: Ю.В. Келдыш, М.О. Янковский (отв. ред.). Л.: Музгиз, 1959. Т. 1. С. 515–516.
- 20 Ежегодник Императорских театров: Сезон 1901/1902 г. С. 113.
- 21 См.: *Les millions d'Arlequin. Ballet en 2 actes de Marius Petipa. Musique de Richard Drigo.* P. 123.
- 22 *Конечный А.М.* Петербургские балаганщики // Петербургские балаганы / Сост., вступит. статья и коммент. А.М. Конечного. СПб.: Гиперион, 2000. С. 57.
- 23 *Братья Равель* – представители артистической семьи Равелей, прибывшей в Америку в 1832 г. и выступавшей на американских сценах свыше 30 лет с представлениями традиционной пантомимы.
- 24 *Гнедич П.П.* Книга жизни: Воспоминания: 1855–1918 / Ред. и примеч. В.Ф. Боцяновского. М.: Аграф, 2000. С. 29. (Переиздание 1929 г.)
- 25 *Drigo Riccardo* (1846–1930) – composer. Harlequinade (Choreographic work: Petipa) [Арлекинада], or [Миллионы Арлекина]: Stepanov dance notation score : manuscript (in unidentified hand), undated. 5 folders. [Электронный ресурс]: режим доступа: [http://iif.harvard.edu/manifests/view/drs:15525119\\$1i](http://iif.harvard.edu/manifests/view/drs:15525119$1i), свободный. P. 4.
- 26 *Соляников Н.А.* Глава русского балета // Мариус Петипа: Материалы. Воспоминания. Статьи / Сост. и автор. примеч. А. Нехендзи. Л.: Искусство, 1971. С. 265.
- 27 *Лопухов Ф.В.* Шестьдесят лет в балете. Воспоминания и записки балетмейстера / Лит. ред. и вступит. статья Ю.И. Слонимского. М.: Искусство, 1966. С. 265.
- 28 По воспоминаниям Дриго, этот номер был добавлен Петипа уже после премьеры в Эрмитаже, для спектакля Мариинского театра (см.: *Слонимский Ю.И.* Из воспоминаний Риккардо Дриго // Музыкальная жизнь. 1973. № 23. С. 16). Это обстоятельство свидетельствует о том, что балетмейстер сам ощущал необходимость симметричного распределения танцевального материала.
- 29 Успех «Миллионов Арлекина» подтверждают данные театральной статистики.
В сезоне 1899/1900 г. балет прошел два раза («Времена года» – один раз, «Испытание Дамиса» – три раза; см.: Ежегодник Императорских театров: Сезон 1899/1900 г. С. 46). После годичного перерыва «Арлекинада» вернулась в репертуар сезона 1901/1902 гг. и была показана трижды, немногим уступив премьерному «Дон Кихоту» А.А. Горского (показан четыре раза) и обогнав по числу представлений «Лебединое озеро», «Спящую красавицу», «Раймонду» (см.: Ежегодник Императорских театров: Сезон 1900/1901 г. С. 46–47). В сезон 1902/1903 г. «Арлекинада» также исполнялась трижды, оставив позади две премьеры («Фею кукол» братьев Легат и «Волшебное зеркало» Петипа, «Лебединое озеро», «Спящую красавицу», «Раймонду» и сравнившись со «Щелкунчиком» (см.: Ежегодник Императорских театров: Сезон 1902/1903 г. С. 44–45). «Ученики Дюпре» за все эти сезоны были показаны единожды, причем не в Мариинском, а в Михайловском театре. Мимические роли исполняли артисты французской труппы (см.: Ежегодник Императорских театров: Сезон 1900/1901 г. С. 212). «Времена года» и «Испытание Дамиса» в 1901–1903 гг. не включались в репертуар. Всего «Миллионы Арлекина» просуществовали на сцене порядка четверти века. Последнее возобновление относилось к 1924 г. (см.: Петербургский балет. Три века: Хроника. Т. IV. 1901–1950 / Авт.-сост. Н.Н. Зозулина, В.М. Миронова. СПб.: АРБ. 2015. С. 289).

[«Арлекинада». Описание пантомимы братьев Равель]

- 30 В описи фонда Петипа документ озаглавлен «“Арлекинада” – изложение содержания. Карандаш, обведен чернилами» и датирован 1899–1900 гг. Датировка, осуществленная по времени постановки, неверна. Автор музыки «Арлекинад», Дриго, вспоминал, что одновременно с либретто этого балета у Петипа был готов еще один сценарий, который он, по совету Дриго, передал Глазунову (см.: *Слонимский Ю.И. Из воспоминаний Риккардо Дриго. С. 16*). Речь идет в данном случае либо об «Испытании Дамиса» (1898), либо о «Временах года» (1899). Следовательно, сценарий «Арлекинад» сложился в это же время, а публикуемое описание пантомимы было составлено еще раньше.

В октябре–ноябре 1839 г. братья Равель давали спектакль под названием «Венецианский карнавал» (см.: *Ireland J.N. Records of the New York Stage, from 1750–1860. In 2 vol. New York: T.H. Morrill, Publisher, 1867. Vol. II. P. 321*).

- 31 ...*за руку Панталона*. – Петипа использует французскую форму имени Панталоне – *Pantalon*. В спектакле отца Коломбины звали Кассандр.
- 32 *Саксонское солнце* – вид крутящегося фейерверка.
- 33 Здесь заканчивается первый и единственный сохранившийся лист рукописи. Он испи-сан целиком с обеих сторон, но под нижней строкой есть свободное место, на котором можно было бы записать реплику Коломбины. Это означает, что не дошедшее до нас продолжение сценария содержало не только слова героини, но и окончание сцены, а возможно, и дальнейшие эпизоды виденной Петипа арлекинад.

[«Миллионы Арлекина».

Вариант либретто с разбивкой на номера]

- 34 Бат (*batte*) – деревянный меч, традиционный атрибут Арлекина. В русскоязычных описаниях арлекинад его иногда называют колотушкой. В либретто это слово везде написано с ошибкой – «*patte*» (лапа), но, как видно из пояснения в скобках, имеется в виду именно бат.

« Д ВЕ ЛЮБВИ. ЗАПИСКИ НЕНУЖНЫХ “ОГОРЧЕНИЙ”»

Дневники Б.Ф. Нижинской (1924–1930)

Публикация, вступительная статья и комментарии А.С. Галкина

Настоящий материал продолжает публикацию дневников Б.Ф. Нижинской, начатую в шестом выпуске альманаха «Мнемозина»¹. Изданные в нем записи охватывали период с 1919 по 1921 г. Публикуемая сейчас вторая часть дневников включает материалы 1924–1930 гг.

К записной тетради «как к лучшему другу, вернее единственному» Нижинская вернулась осенью 1924 г., в пору работы у Дягилева. Она уже поставила «Свадебку»², «Лани»³, «Голубой экспресс»⁴, сделала ряд других, менее резонансных спектаклей. Существовали планы дальнейшего сотрудничества, когда в самом конце 1924 г. произошел разрыв. Дягилев нарушил взятые на себя обязательства. Пообещав Нижинской на будущий год два новых балета, он параллельно поручил разработку одного из них («Зефир и Флора») Сержу Лифарю⁵. Нижинская узнала о тайных репетициях, посчитала подобное поведение оскорбительным и 10 января 1925 г. ушла от Дягилева.

Конфликт назревал исподволь. Нижинскую должна была задевать головокружительная карьера Лифаря – ее ученика в киевской Школе Движений, занявшего в «Русских балетах» и в жизни Дягилева то место, которое в прошлом принадлежало ее брату. Ведь сама она оценивала способности Лифаря невысоко. Мало радовал ее, надо полагать, и наметившийся в репертуаре поворот к сюжетным балетам, сопровождавшийся повышением роли либреттистов. В 1924 г. в работе над «Докучными» Нижинской пришлось выслушивать советы Бориса Кохно⁶. Аналогичная история сопровождала репетиции «Голубого экспресса». Жан Кокто считал себя главным автором спектакля, пытался менять хореографию и режиссуру⁷. Кохно принадлежали замыслы «Зефира и Флоры» и «Матросов», обещанных Нижинской на 1925 год. Для нее, стремившейся к освобождению театра от повествовательности, диктат драматурга был неприемлем. Со своей стороны Дягилев мог поставить в вину Нижинской и меньший по сравнению с предыдущими постановками успех «Искушения пастушки»⁸, «Докучных»⁹, «Голубого экспресса», и ее растущую независимость, стремление все решать самой, не считаясь с соавторами. Личных разногласий, взаимных обид накопилось к зиме 1924 г. достаточно.

Уйдя от Дягилева, Нижинская поступила в Парижскую оперу и дебютировала в ней как балетмейстер танцами в «Рождении лиры» А. Русселя¹⁰. Летом 1925 г. Нижинская организовала небольшую труппу для турне по английской провинции. С этой труппой она создала ряд концертных номеров и камерных балетов. Два из них имели принципиальное значение. В японской пантомиме «На дороге»¹¹ реализовался замысел, родившийся еще в Киеве, – «сделать

мое, то давнее, что хочу, – Японца-Саму[рая], как я ощущаю по их гравюрам, но не как “стиль”, [а] стиль в глубоком понимании»¹². «Священные этюды»¹³ довели до логического предела искания в области бессюжетной неоклассики. Осенью Хореографический театр Нижинской (так называлась ее труппа) дал несколько представлений в Париже и распался. Нижинская сосредоточилась на работе в Опере. Там она поставила балет «Встречи»¹⁴, танцы в «Альцесте» К.В. Глюка, преподавала. Весной 1926 г. она вернулась к Дягилеву для работы над «Ромео и Джульеттой»¹⁵ и после вмешательства в сочиненное ею¹⁶ вновь со скандалом покинула «Русские балеты», теперь уже навсегда. На летние месяцы 1926 г. она уехала в Буэнос-Айрес, где имела контракт с театром «Колон». Дневниковые записи этого периода не сохранились, если вообще были сделаны.

Возобновляется дневник осенью 1926 г. Нижинская в Париже. От дирекции Оперы она получает заказ на новый балет («Впечатления Мюзик-холла»¹⁷) и на танцы для «Наилы» Ф. Гобера¹⁸. Подготовка обеих постановок проходит трудно. Нижинская недовольна Карлоттой Замбелли – исполнительницей центральной партии во «Впечатлениях Мюзик-холла». Современная хореография выглядит «у нее, как будто она танцует Коппелию, может это быть и Сильвией – целой коллекцией однородных балетов». Судя по всему, на работу пытается влиять руководство Оперы. Об этом свидетельствуют глухие жалобы в дневнике на непрошенных «гостей», предлагающих свои идеи, и полная отчаяния запись от 14 марта 1927 г.: «Мою волю ждали – лишили свободы – подчиняюсь ряду обстоятельств (самая большая подлость!). Творчество вянет – плененная воля не поет и не может изобретать». Опять, как год назад, Нижинская не дожидается премьеры и уезжает до осени в Аргентину.

Следующий этап ее европейской карьеры связан с «Балетом Иды Рубинштейн». Сотрудничество с нею началось в марте 1928 г. Труппа была достаточно сильной, но условия работы специфическими. Сорокапятилетняя дилетантка, в прошлом игравшая мимические роли в ориентальных фантазиях М.М. Фокина, Рубинштейн желала танцевать классику. «Ида Львовна ни в каком стиле, никоим образом не могла... ничего»¹⁹, – вспоминала служившая у нее Нина Тихонова и поясняла с иронией, что перед Нижинской «стояли два задания. Первое – представить “хозяйку” в более или менее мыслимом виде – было невыполнимо. Второе – тоже не из простых: следовало занять в балете всю труппу из пятидесяти человек, которая, однако, не должна была конкурировать с Идой Рубинштейн и затмевать ее при сравнении»²⁰. В кратчайший срок Нижинская сделала для Рубинштейн шесть новых постановок, среди них – «Болеро»²¹, не уступавшее «Свадебке» и «Ланям».

В ноябре 1929 г. Нижинская получила приглашение возглавить балет Венской оперы и реорганизовать школу. 21 января 1930 г. она приехала в австрийскую столицу для переговоров и, по-видимому условившись приступить к работе с осени, возвратилась во Францию. За оставшиеся до лета месяцы она успела поставить в Опере новую версию «Грота Венеры» для «Тангейзера» и танцы для нескольких спектаклей «Русской оперы в Париже». Описанием оперного сезона 1930 года заканчивается публикуемая часть дневника.

Как видно из простого перечисления фактов, описанный в нем период был относительно благополучным временем для Нижинской. Хореограф-новатор, открытая Дягилевым, она вошла в ряд признанных лидеров зарубежного балета.

Ее приглашали к сотрудничеству государственные театры (Парижская опера, аргентинский театр «Колон», Венская опера) и респектабельные антрепризы («Балет Иды Рубинштейн», «Русская опера в Париже», труппа Анны Павловой). К ней после перерыва вновь обратился Дягилев. Ее собственная компания позволила ей осуществить часть невостребованных у импресарио замыслов. Судя по набросанным в дневнике планам репетиций и репертуара, Нижинская уже думала о создании нового коллектива – им станет «Балет Нижинской» (1930–1931). К началу 1930-х гг. о ней говорили как об одной «из числа подлинных служителей божественной музыки Терпсихоры, возвращенных в России», имя которой «займет почетное место в истории русского балета»²². И при всем том вторая половина 1920-х гг. была для Нижинской временем одиночества и постоянных сомнений в себе, временем надежд и разочарований, внезапно возникавших, но, как правило, обманчивых перспектив. Ее творческое кредо, сформировавшееся в киевские годы, с трудом вписывалось в реалии европейской театральной жизни.

Нижинская принадлежала к тому же новому поколению хореографов, что и жившие в советской России Ф.В. Лопухов и К.Я. Голейзовский. Работая независимо друг от друга, они подчас буквально сходились в отборе музыкального материала, тем и средств их воплощения. Лопухов и Нижинская в 1920-е гг. ставят «Байку про Лису» И.Ф. Стравинского²³ и «Ночь на Лысой горе» М.П. Мусоргского²⁴. С разрывом в два года они показывают собственные опыты бессюжетного балета: Лопухов – танцсимфонию «Величие мироздания» (1923)²⁵, Нижинская – «Священные этюды» (1925). Оба обращаются к народной комедии: Нижинская – в «Гиньоле»²⁶, Лопухов – в «Пульчинелле»²⁷. Как и Голейзовский, Нижинская проявляет интерес к японской тематике («Японский балет»²⁸ – «На дороге»), интересуется конструктивистским оформлением сцены вместо традиционных живописных декораций. Сближал их интерес к мотивам экспрессионистского искусства: к трагически понятой теме маски, к показу в танце борьбы мрачных духовных сущностей. Сохранилась фотография 1925 г., запечатлевшая группу из «Ночи на Лысой горе» в постановке Нижинской²⁹. Персонажи в балахонах со струящимися лоскутами ткани, пришитыми к рукам, живо напоминают участников «Белой мессы» Голейзовского³⁰. Все три балетмейстера выпустили на сцену галерею современных типов («Лани», «Голубой экспресс», «Впечатления Мюзик-холла» Нижинской; «Красный вихрь»³¹, «Болт»³² Лопухова; «Хореофрагменты»³³, «Смерч»³⁴, концертные миниатюры Голейзовского). Двое бывших петербуржцев – Нижинская и Лопухов – держались ближе к академической традиции. Если Голейзовский поставил свои танцы герлз в Мюзик-холле, то Лопухов и Нижинская дали балетную транскрипцию эстрадного номера. У Лопухова герлз превратились в снежинок из «Щелкунчика»³⁵. Танец герлз во «Впечатлениях Мюзик-холла» Нижинской включал классические па, строился на принципе «квадратной» повторности фраз.

Общность поисков определялась сходством пройденного в прошлом профессионального пути.

И Лопухов, и Нижинская, и Голейзовский окончили петербургское Театральное училище. Классическая выучка оставалась для них неременной основой самых радикальных экспериментов. «Хореография – это мы, представители того искусства, которое показывается в стенах Мариинского театра в дни балетных спектаклей,

даже со всеми нашими недостатками. Хореография – это мы, ибо ничего совершеннее в этой области другими, кроме нас, не достигнуто», – заявлял со свойственной ему запальчивостью Лопухов в начале 1920-х гг.³⁶ Голейзовский в 1923 г. с возмущением писал про основателей расплодившихся в послереволюционной Москве студий: «Они нагло ставили танцы. Они преподавали “новое”. И, в свою очередь, боролись с мастерством акбалета. Они выжимали из несчастных полуобученных девочек и мальчиков дилетантскими приемами последние знания, беря этих детей как кроликов для экспериментов в свои “лаборатории”. <...> Один из таких “руководителей”, насколько мне известно, не то бывший тапер, не то бывший рецензент (он и теперь еще “ставит” балеты и имеет обширный “техникум”, не получив положительно никакого балетного образования), нагло заявил о необходимости такого высшего курса, где могли бы заниматься своим искусством и Тихомиров, и Горский, и Фокин, и он»³⁷. Нижинская еще ученицей, присутствуя на концерте Айседоры Дункан, «сидела молча, но была абсолютно согласна с Вацлавом, который утверждал, что будущее балета не в разрушении старой балетной школы и утверждении дунканизма, а в обновлении самого балетного искусства»³⁸. Позже она выступала против ритмической гимнастики Э. Жак-Далькроза. Его Институт в Хеллерау она называла «санаторием для детей, страдающих отсутствием чувства ритма и плохой координацией»³⁹, искренне не понимала, чем Далькроз может помочь танцовщикам, и спорила с Дягилевым, когда в 1912 г., в преддверии постановки «Весны священной», тот ввел занятия по далькрозовской системе для своей труппы. В 1925 г. Нижинская высказывала сомнения в полезности ритмического отделения при Парижской опере, и вскоре после ее прихода в театр это отделение было упразднено⁴⁰. Публикуемые дневниковые записи сохранили датированный началом 1929 г. ответ на письмо некоей «танцующей дамы». В нем Нижинская дает своей корреспондентке резкую отповедь, выступает против дилетантизма в искусстве, утверждает значение художественной формы и технического мастерства.

Техника, освоенная с малых лет, позволяла критически осмыслить и обновить классический танец. В 1920-х гг. Нижинская и Лопухов вводят в свои постановки приемы отанцованной акробатики, справедливо видя в них не трюк, но естественный способ расширить хореографическую лексику. На уроках московской студии Голейзовского «все движения строились на классической основе. Привходящих элементов в них, как правило, было совсем немного. И, вместе с тем, это не был чистый академизм, как мы его понимаем, например, в Большом театре»⁴¹. Часть экзерсиса у станка проделывалась по невыворотной шестой позиции. На середине «Голейзовский большое внимание уделял всевозможным пластическим нюансам, давая одно и то же па в разной манере. Много времени отводил он отработке различных переплетений рук»⁴². У Нижинской в ее киевской Школе Движений экзерсис исполняли попеременно по выворотным и невыворотным позициям, прыжки делались из plié и на прямых ногах⁴³. Тем самым выворотность, эластичность взлетов и мягкость приземлений из обычных правил превращались в рационально постигаемые свойства движения, которыми оно может обладать или не обладать. Позднее, в Париже, давая классы в антрепризе Иды Рубинштейн, Нижинская прилагала к комбинациям большого адажио «принципы <...>, связанные с дыханием, а также с тем, что в ее понимании все движения в танце исходили из солнечного сплетения...»⁴⁴. В аллегро

«во все прыжки и верчения она вводила только ей свойственные движения <...>. Это были добавочные движения корпуса в воздухе, а во время пируэтов – круговые выверты типа *genversé*»⁴⁵.

Не только подход к танцу, но и театральное наследие предшественников подвергалось критическому осмыслению.

Как и Лопухов и Голейзовский, Нижинская со школьных лет участвовала в спектаклях Императорских театров. Им всем были не понаслышке знакомы достижения хореографии конца XIX в. В 1920-е гг. каждый из них по-своему поклонился великим предшественникам. Лопухов бережно возобновил основные балеты классического репертуара, заполнив образовавшиеся в них лакуны. Нижинская проделала то же со «Спящей красавицей» у Дягилева. Голейзовский, не занимавшийся восстановлением чужих работ, отдал дань старине в «Теолинде»⁴⁶, где он добродушно спародировал благоглупости ремесленных либретто и воспел неувядаемые ценности танца («красивый, ароматный, как дорогие старые духи, классический танец 40–50-х гг. утратил красоту и форму <...> мы реставрируем его и будем показывать как старую драгоценную гравюру»⁴⁷). Но кроме взлетов академизма три балетмейстера знали и его рутину – кочевавшие из спектакля в спектакль постановочные штампы, старомодную, не чуткую к стилю произведения исполнительскую манеру, вольное обращение с авторским замыслом. Нижинская вспоминала: «Раньше артист балета был вправе предлагать индивидуальную трактовку роли; считалось похвальным вносить отдельные дополнения по своему вкусу, даже если подлинный хореографический текст при этом искажался»⁴⁸. Лопухов признавался: «Вкус к старым спектаклям отбивали у меня и господствовавшие в те времена артистические нравы. <...> полнейшее пренебрежение исполнителей к роли, костюму и прическе»⁴⁹. Голейзовский писал об участии своих «бывших сослуживцев, этих поистине величайших мастеров, обреченных судьбой на однообразное, нескончаемое демонстрирование перед публикой школьных упражнений, разбавленных фантазией»⁵⁰.

Тем же параллельным осознанием сильных сторон и разочарованием в слабых характеризовалось отношение к «новому балету». Использование его деятелями симфонической музыки, приемов современной режиссуры и стилизованной пластики позволило уйти от набивших оскомину шаблонов. Говоря об изменениях, привнесенных тогда в танец, Лопухов отмечал: «Старая, канонизированная классика омертвила руки, закрепостила их узаконенными позициями. Фокин раскрепостил руки, дал им свободу выражения»⁵¹. К аналогичной свободе стремилась Нижинская. В 1921 г. она с досадой обнаружила, что занятые в «Спящей принцессе» «артисты только “машут” хорошо ногами, не совсем хорошо руками»⁵². Сама она, исполняя вариацию феи Виолант, переработала хореографию Петипа так, чтобы органически включить в танец руки и корпус, танцевать всем телом, «а не только ногами»⁵³. Вместе с тем Нижинской была очевидна и ограниченность фокинских реформ. В набросках к трактату «Школа и Театр Движений» она писала с прозрачным намеком на Фокина: «Если раньше изощрялись в трудности движения, сейчас изощряются в точности передачи форм стиля старого искусства, что есть тоже своего рода акробатизм»⁵⁴, «любуются эффектом, трюком, стилем, списанным со старого искусства, а своего – нового – искусство танца еще не дало, оно ушло от акробатизма в движении, а впало в акробатизм стиля»⁵⁵.

Этот новый «акробатизм» отчасти преодолели, а отчасти усугубили балет-мастерские опыты В.Ф. Нижинского. Живопись и танец у него как бы поменялись ролями. Танцующие персонажи не населяли созданную декоратором картину, они сами ее формировали. Профильная архаика «Послеполуденного отдыха фавна»⁵⁶, кубистический урбанизм «Игр»⁵⁷ имели очевидные прототипы в работах современных художников. В «Весне священной»⁵⁸ шествия и танцы угловатых, заимствованных с древнерусских фресок и народных вышивок персонажей подводили к плясу Избранницы. Метания жертвы, ее кричащая мунковская пластика предвещали гримасы, в которых вскоре содрогнется мир, столкнувшийся с кошмарами Первой мировой войны. Хореография раздвигала рамки сюжета. Все же изобразительное начало довлело над ней. Ее нельзя было изъять из конкретного сценического контекста, показать отдельно, что без труда продельвается с фрагментами классических балетов. Даже смена оформления наносила ущерб смыслу целого.

Нижинская лучше, чем кто-либо другой, знала творческий метод брата. В 1910-х гг. она служила ему моделью для экспериментов. От Вацлава она восприняла требование беспрекословной точности в передаче шагов, ракурсов корпуса и головы, сложных *port de bras*, вплоть до положения пальцев – всего того, что вкладывалось ею во фразу «в балете я хочу движением “уничтожить” человеческое тело». Но изобразительность была чужда хореографии Нижинской. Своей главной целью она видела утверждение чистого танца, освобождение его от пут сюжета и оформления, отход от стилизации и от типичного для предшественников круга тем.

По иронии судьбы, именно эти идеи с особенным трудом приживались в Европе 1920-х гг.

Они пришлось не ко двору у Дягилева. Тот до конца оставался верен концепции спектакля, рожденной в недрах «Мира искусства». Теоретически данная концепция подразумевала синтез равноправных слагаемых: музыки, танца и живописи. В реальности же гегемоном оказывалась живопись, нередко подчинявшая сценическое действие и навязывавшая свои образы музыке. На первых порах Дягилев позволил Нижинской отступить от незыблемо соблюдавшихся им установок. По ее требованию Н.С. Гончарова упростила пышное оформление «Свадебки». Декорации и костюмы «Ланей» скромно дополнили новаторскую хореографию. В обоих случаях работа Нижинской привела к рождению шедевра. Но дальнейшее движение по открытому ею пути означало бы превращение антрепризы в театр Нижинской, чего Дягилев не хотел и не собирался допускать. Объективное противоречие взглядов сыграло в их размолвке не меньшую роль, чем личные мотивы.

Уход из «Русских балетов» не избавил Нижинскую от необходимости считаться с господствовавшим в них направлением. Дягилевские постановки по-прежнему формировали театральную моду, а Нижинская не могла полностью игнорировать ее веяния. Явно ориентируясь на вкусы публики, она включила в программу Хореографического театра свои старые номера («Куклу», «Половецкие пляски»), дуэтный вариант мазурки из «Шопенианы», танец «Три Ивана» из «Спящей принцессы»⁵⁹. Репликами дягилевского репертуара являлись оба спектакля, заказанные ей Оперой. «Встречи» воспроизводили сюжетную схему фокинского «Карнавала»: свидание влюбленных на балу прерывалось выходами маскированных персонажей. О сходстве не без злорадства доложил в рецензии постоянный оппонент Нижинской

А.Я. Левинсон⁶⁰. «Впечатления Мюзик-холла» с их сменяющимися номерами герлаз, клоунов, эксцентриков варьировали тему «Парада»⁶¹. На дягилевский опыт, представленный переносами, редакциями или перестановками, была ориентирована работа Нижинской в театре «Колон». К темам и образам раннего Фокина возвращали балеты, шедшие у Рубинштейн. Близость простиралась до прямых заимствований: в «Возлюбленной», как за 21 год до нее в первой версии «Шопенианы», героиня являлась к играющему на рояле поэту⁶². Отблеск дягилевских оперно-балетных сезонов лежал на деятельности «Русской оперы в Париже».

Творческий метод Нижинской находил себе лишь эпизодическое применение. В женском дуэте из «Встреч» она повторила некоторые приемы «Ланей»⁶³. В «Царевне-лебеди»⁶⁴ использовала принцип конструирования кордебалетных групп на простейших па, открытый в Киеве и примененный с таким успехом в «Свадебке». В первой картине русалки «оригинальным кольцом располагались на полу. На музыку “Колыбельной” кольцо разворачивалось, и девушки переходили из одной красивой и необыкновенной группы в другую плавными движениями на пальцах»⁶⁵. Тот же стиль просматривается на сохранившемся фото с репетиции в «Русской опере в Париже»⁶⁶.

Постоянная скованность, необходимость подчиняться чужой воле рождали внутренний протест, и когда Нижинская наконец получала свободу, она подчас пользовалась ею нерасчетливо. В 1929 г., расходясь с содержанием музыки, она решила в абстрактной спортивной стилистике⁶⁷ «Вальс» Равеля⁶⁸.

Творческая неудовлетворенность, жизненные и профессиональные неурядицы наложили отпечаток на облик и манеры Нижинской. Нина Тихонова, много работавшая под ее руководством, вспоминала: «Бронислава Фоминична Нижинская, тогда младший отпрыск этой удивительной династии, унаследовала не только фамильный талант и прыжок, но также и долю повышенной нервности и мнительности. <...> Ее отношения с труппой страдали не от ее высоких требований, а от ее беспочвенных обвинений артистов в подвохах и враждебных намерениях. <...> Редко кто тогда выдерживал ее крик. <...> Бурное настроение ее легко было заметить. Все знали, что тогда ее раскосые глаза сужались до предела. <...> Первая в истории женщина-балетмейстер, да еще и молодая, она для пущего авторитета, умышленно или нет, утрировала тон обращения, в особенности когда имела дело с многочисленной труппой. Будь то в приступе гнева, так часто ее обуревавшего, или просто отдавая распоряжения, она подчеркивала свои слова, властно хлопая рукой по правому бедру. <...> Когда же она имела дело только с одним или двумя исполнителями, она позволяла себе сходить с высот, делаться остроумной и обаятельной»⁶⁹.

Эти противоречия характера в полной мере отразились в дневниках.

Записи 1924–1930-х гг. находятся в пяти тетрадах. Первая из них, относящаяся к временному отрезку с ноября 1924 по апрель 1925 г., представляет собой дневник в собственном смысле слова. Она полностью самостоятельна по содержанию. Тетрадь за 1926–1927 гг. поначалу тоже велась Нижинской как дневник, но с середины зимы превратилась в рабочую записную книжку, где набрасывалась композиция «Впечатлений Мюзик-холла» и фиксировались черновые заметки к задуманной книге о танце. С января 1927 г. у Нижинской появился еще один дневник для личных записей.

Текст этого второго дневника существует в трех вариантах. Ранний доведен до февраля 1929 г., два позднейших – до июня 1930 г. Разночтения между ними имеют характер литературной правки, хотя исправления не всегда последовательны, иногда уже зачеркнутый и переправленный текст продублирован еще раз. Из тетради в тетрадь Нижинская сокращала чисто служебные, ей одной интересные заметки, выправляла формулировки. Начиная со второго варианта появляется заголовок. Все это позволяет увидеть в дневниках 1927–1930 гг. подготовительные «тетради» для планировавшейся Нижинской книги мемуаров. Дочь Нижинской Ирина и помогавшая ей с изданием Дж. Роулинсон упоминают о таких тетрадях в предисловии к «Ранним воспоминаниям»⁷⁰. Однако записи, безусловно, делались по свежим следам событий, а не позднее – об этом свидетельствует пометка о смерти Дягилева в третьей тетради.

Тетрадь за 1924–1925 гг. публикуется целиком, тетрадь за 1926–1927 гг. – с пропуском фрагментов, дословно перенесенных из нее в следующие тетради^а. Места пропусков отмечены отточиями в угловых скобках. Из трех вариантов записей за 1927–1930 гг. для публикации выбран третий, последний по времени, вариант. Существенные для смысла текста разночтения с двумя другими вариантами приводятся в подстрочных ссылках, наиболее крупные из купированных при редактировании фрагментов – в квадратных скобках.

Публикация дневников осуществлена по оригиналам, хранящимся в Библиотеке Конгресса в Вашингтоне: Library of Congress (LOC). Bronislava Nijinska Collection. Box 59. Folder 3; LOC. Bronislava Nijinska Collection. Box 59. Folder 7; LOC. Bronislava Nijinska Collection. Box 59. Folder 1; LOC. Bronislava Nijinska Collection. Box 59. Folder 2. Публикатор выражает благодарность Линн Гарафоле за предоставление копий оригинальных записей и помощь в комментировании текстов.

^а Единственное исключение сделано для записи о свободе творчества, относящейся к работе над «Впечатлениями Мюзик-холла» и позже повторенной Нижинской с сокращениями. Она публикуется в составе тетради 1926–1927 гг.

Дневники: 1924–1930 гг.

Ночь на 7-е сентября [1924 г.]

Много в жизни трудностей, и трудно их преодолеть, чтобы не впасть в подлость. Чтобы идти дорогой творца – надо быть «монахом» в жизни.

Близость полугодных людей разоряет – растворение в них ничего не рождает – опустошает.

Возвращаюсь к тетради как к лучшему другу, вернее единственному. У меня нет счастья иметь близкого, – на листках лягут мысли, – позднее на них сама отвечу: улыбкой, как на наивность, возведенную в большую значительность; кое-что спасет от уныния; несколько, может быть, бодрых страниц уведут от тоски – вернут бодрость.

Мой близкий друг – зрители театра, – мне надо найти еще более глубокую возможность выявить мою не сказанную еще «сокровенную тайну». Мне дадут две вещи – «Моряки» и «Зефир и Флора»⁷¹ – это работа на этот год. В эту пустоту либретто волью свою форму и Жизнь.

10 января 1925 г.

Оставила труппу Дягилева. Что Бог мне поможет?! Честность и ясность художника должна уходить от сделок с совестью.

17 января [1925 г.]

Трудно сначала начинать. Волнует, как будет дальше? – не с делом – работой – здесь я сильна – но материальная сторона – дети и мать. Дягилев, как обычно, уехал из Лондона, заблаговременно все здесь приготовив в свою «пользу».

23 января [1925 г.]

У меня опротивление к театру – такому, как он есть сейчас. Влечет попробовать кино – узнать его технику – в нем сделать несколько вещей – вначале, для овладения техникой, не выходя из «рамок», – позднее перейти к «фантастическим», отвлеченным темам – свет как форма – в ней движение – балет – смена света, ритма, действия... Это еще не определилось «как». Надо над этим работать. Только проект. Затем перенести в театр – пользоваться кино как действующей декорацией⁷², прожекторами как действующим элементом – в это влить движение артиста-танцовщика.

3 апреля [1925 г.]

До сих пор я не зарабатываю денег. Ловлю себя, что оттягиваю каждую неделю, позволяю себе забывать, что туда, в театр, надо прийти заработать на жизнь мою и детей. Мне кажется иногда все мое время потерянным – бездействием. Как будет и что должно быть – не знаю – как полная растерянность. Как обычно у всех, кто вне Дягилева: слабеет? – Нет. – Все время, 3 года, у него⁷³ работала только над хореографией и мало что делала в моем представлении о театре. Не я одна – а все, что есть у Дягилева: мертвая коробка с разными малярами – для одной вещи такой краской, а для другой – иной краской. Одно – домиками, другое – цветочками, а то просто «фоном» – обоями обклеивают.

Это не создание Театра, а подходящая обстановка для выбранной вещи.

Мое омерзение к театру сегодняшнему – законно. Я не готова, чтобы дать то истинное для Сегодня, – потому мне страшно.

Все мое, сделанное в Театре (не хореография), – такое же убожество.

Эти идеи старые во мне. У Дягилева – попала в загороды. Раньше говорила, что театральную коробку можно использовать, и у меня были готовые проекты, как именно, – но все это переходные детали к тому Театру, что предчувствую. Его не только надо перекувырнуть вверх ногами, что с успехом делается кое-кем здесь и в России, а попросту совсем убраться из этих общественных closet'ов.

Вид сидящих в рядах смиренно, готовых покорно принять пилюлю театрального спектакля – самое омерзительное – поистине коммунистическое действие. (Еще и в кассу заходят оставить часть своих денег!) Ну совершенно то же самое, что перед городскими Lavabo* – W.C.

Ясно, что таких «разрушающих» слов мало – надо сказать: «что же надо?»

Часто наше ясновидение много сильнее нашей техники и мастерства. Привычку же к форме, в которой мы обычно действуем (коробка с «пantalонами», «софитом», «задником», трехмерными формами, прожекторами и всеми другими аксессуарами [если бы – *вписано над строкой*], фокусами за решеткой рампы и занавеса. Мейерхольдовские лазейки из коробки сцены в ложу⁷⁴ – боже, какую это делает революцию! Все же заслуга большая – еще несколько саженей отвоеванной сцены для спектакля!!! Но closet остается все же по-прежнему). Потому радуюсь омерзению во мне к такому театру – это даст освобождение от связывающей, затемняющей привычки. Это первое, что надо для добычи новой техники и создания иных форм самого театра.

[1926–1927]

Paris – et Буэнос-Айрес

Декабрь 1926 г.

Париж, как профессиональная кокетка, [ценит – *зачеркнуто*] требует постоянной «дани» – то, что было дано, за что получались ласки [давно – *зачеркнуто*] теперь не ценит. Пьяное счастье^а [разве холодно – *зачеркнуто*] Не забыл – в шкатулке все лежит оцененное.

...

1) Париж помутнел – декабрь, туман, и неведомо откуда приползший национализм в искусстве. На родине артистов – на почве, удобренной [1 слово *вымарано*] гениями всех народов!

Иду по Сене с сыном вдоль книжных ящиков. Тут Ларионов – повыше воротник и мимо. В книгах все выщипано. У гравюр Александр Бенуа. Глаза протер рукой.

* умывальник (фр.).

^а Два слова вписаны над строкой, их положение в тексте не вполне ясно. Возможно, следует читать: «Пьяное счастье теперь не ценит».

«Вы ли это? Мы думали, что для нас Вы навсегда потеряны»⁷⁵. К моему сыну Левушке⁷⁶: «Ты не слушай». «[Такому – *зачеркнуто*] Вам бы их всех надо взять за жабры – только Вы слишком для этого большой художник». Разве плохо, что я уехала из Парижа? «Нет, здесь все не умеют вас удержать – а для нас потеря».

Визит Ларионова. Нас не было дома.

Гончарова что-то делает для Дягилева⁷⁷.

Говорят, Стас уезжал в Северную Америку⁷⁸. Руше очень якобы ждет меня⁷⁹. К чему бы этот слух? Идет от Дягилева – через Нувела⁸⁰.

Дягилев и Ко здесь на десять дней. Мясин вернулся снова к Дягилеву⁸¹. Зло говорят: «подчистить» свои балеты и выступать как «étoile». Танцовщицы там все разбежались. Теперь одна из моего киевского кордебалета там блестит. Снова, как всегда, на 3–4 месяца. Совсем удивительно, как Дягилев смеется над публикой. Теперь «Парад» с 3 газетами при нем⁸² – совсем ничем не стесняется. Зато, говорят, наживает большие деньги.

Сняли студию – я сама начала работать как танцовщица.

Приехал Вольгейм, агент мой и представитель Дягилева⁸³. Триумф «Ромео и Джульетты» и «Noces» в Лондоне⁸⁴. «Что Вы делали в Буэнос-Айресе?» – «Балетный сезон, 4 абонемент» – «Шла “Жизель”?» – «Нет, шла “Свадьба” Стравинского!» – «Мы в Лондоне не давали ничего нового – публики прошло 100 тысяч»⁸⁵. – «Рада за Вас». «Представитель» пополнел и хорошо выглядит.

Руше прислал письмо, предлагает новый балет сделать в Орéга.

[[Staats] уезжает – *зачеркнуто*]

Предлагает на продолжительное время, но у меня контракт в Буэнос-Айрес.

Балет «Впечатления Music-Hall’а»!!!!

У меня брови подбросило к потолку. В Орéга «революция»!

Еще одна интересная работа. Новое изобретение cinè* – передает [тона – *зачеркнуто*] краску. Лабораторная работа. Можно пробовать ряд вещей – полная (как говорят) свобода. Это моя давняя мечта. Балет, танцы – всегда отвратительны на экране. В голове есть ряд идей – все хороших – [3 слова *вымараны*] впрочем, на экране это, может быть, получится дрянью. Там надо рассчитывать величину экрана, работать как живопись.

Дать круг, окрашенный, может быть, желтым



от краев к центру.

* по контексту – одна из технологий цветной съемки в кино.

Движение вниз на одном месте на круглом экране, крутящемся с движением, может быть, умещу движение [нрзб.] до краю круга доверху. Оттуда медленное падение вниз – ряд движений вращающихся в кругу.

Может быть, несколько появлений в цирке. [Не углов – *зачеркнуто*] кусков. Не давать обычной съемки цирка с публикой, а как *tableau**. Видела восхитительные рисунки Toulouse-Lautrec’a**. [Исходя из этих – *зачеркнуто*] В цветной движущейся фотографии – можно сделать, надо добиться – впечатления подлинно драгоценного.

2.

Приехал Ламберт со своим новым балетом⁸⁶. Странно, как сейчас все они настаивают на значительности либретто. Выхватят целиком легенду, целую комедию Мольера или даже старое либретто балета⁸⁷, вместо «Флора и Зефир» – напишут «Зефир и Флора»⁸⁸ и объявляют: «Балет такого-то»⁸⁹. Тот, кто создал музыку, уходит на второй план, а уж тот, кто сделал спектакль, совсем никнет в тени: сценарий и хореография – поэт спектакля балета в самом балетном спектакле.

[Снова гадость, как только мне что – *зачеркнуто*]

Когда делаю что-нибудь для Орéга – почему-то чувствую себя сдавленной, ни когда – свободной, – раздумываю, что там можно сделать. У Дягилева, должна признаться, хотя тоже «заказ» – всегда искренне и [с] увлечением творю.

Вероятно, выбор уже отживших во мне идей – делает это равнодушие в работе в Орéга. Пока еще не начала репетиций. [возможно это до начала – *зачеркнуто*]

3.

Встречаю людей, которые были мне близки, с ними мне было хорошо. Теперь, после Америки – вернее, после моего там полного одиночества, – мне с ними вдруг стало пусто. Боюсь даже, как бы не истолковали «американской важностью» – прямо страдаю, так мне неловко – не могу сделать «увлекающегося тона». Так со всеми. Даже тех, кого так ждала видеть, казалось, мне надо целый мой мир доверить – пусто с ними, и ни к чему [их тревожить – *зачеркнуто*] мое «изливание».

3.

<...>^a

Помню, после Буэнос-Айреса в дороге, [в] океане как трудно мне было. За много лет осталась с собой совсем, и это было самое невыносимое в моей жизни – знать о себе.

* картина, в балетном спектакле – статичная группа, в которую выстраиваются персонажи (фр.).

** Тулуз-Лотрек (фр.).

^a Фрагмент текста повторен Нижинской в расширенном варианте в записи от 16 января 1927 г. См. от слов «Снова мне страшно, когда нет у меня друзей моего мира» и до «Париж – “букет”, составленный из гениев!».

Может быть, начну работать – болезнь моя пройдет, снова уйду от себя. Мыслей о себе нет совсем сейчас – ушла в семью – но отравление организма – муть и необходимость всего, что «живет» – не знаю, как сказать: «не во мне», «не от меня», а то, что [не дописано].

7 января 1927 г.

Сегодня мне предложили [1 слово вымарано] сделать фильму – выбрать сценарий.

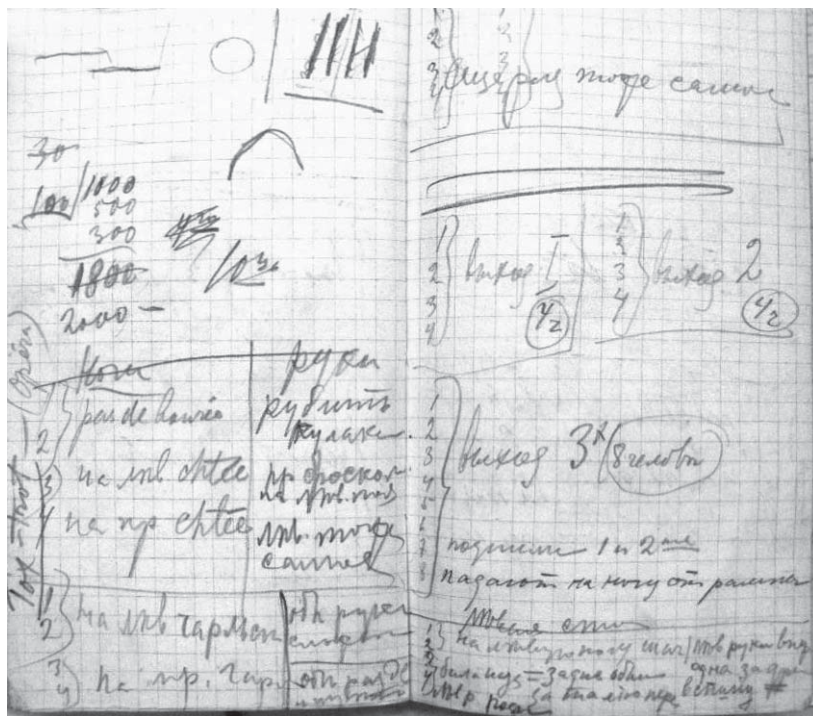
Это новый день – может быть – это новый день для меня. В фильме я maître la scène – все что хочу. Начало большой моей дороги. Ничего не знаю, что надо, увлекает до пьяности.

Начать репетиции в Орéга всегда трудно. Всегда страх перед пылью и духотой.

Надо что-то делать, нельзя молчать. Когда нет денег, трудно держаться и делать то, что надо, – и, может быть, это уже геройство, что малое что-то делал.



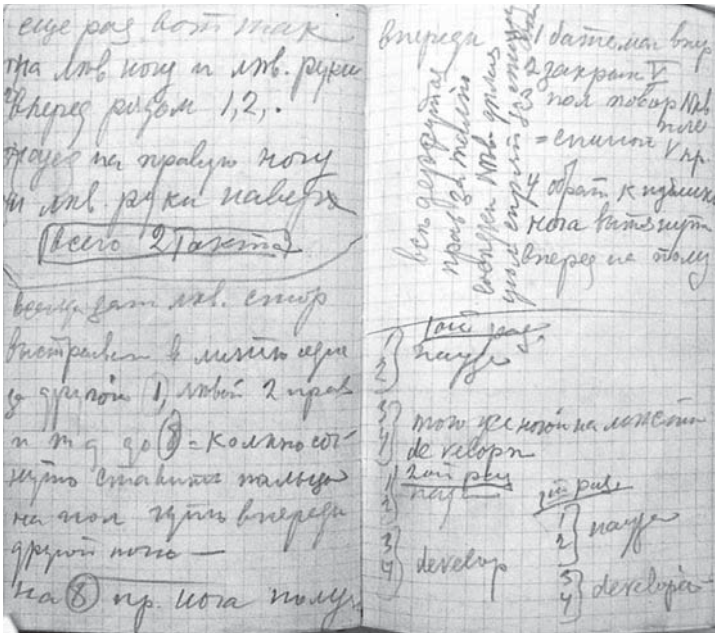
Отчего это так?



Fox-trot (Opéra)⁹⁰

- 1, 2) Ноги: pas de bourée; Руки: рубить кулаки;
 - 3) Ноги: налево[о] chtëe*; Руки: правая броском на лев[ую] [нрзб.];
 - 4) Ноги: направо[о] chtëe; Руки: левая то же самое.
 - 1, 2) Ноги: налево чарльстон; Руки: обе руки сложены;
 - 3, 4) Ноги: направо чарльстон; Руки: обе разделить;
 - 1, 2, 3, 4) Еще раз то же самое;
 - 1, 2, 3, 4) выход 1, 4 человека;
 - 1, 2, 3, 4) выход 2, 4 человека;
 - 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8) – выход 3-х, 8 человек; 7) – поднимаются 1 и 2-е; 8) падают на ногу от рампы.
- Левая сторона
- 1, 2) На левую ногу шаг, левые руки вниз одна за другой в спину;
 - 3, 4) [баланс] назад – задние обнимают за талию передних левой рукой [нрзб.].

* Chtëe – возможно, французская транскрипция слова «штэ». Так на театральном жаргоне начала XX в. называли *jeté*.



Еще раз вот так:

- 1) на левую ногу и левые руки;
- 2) вперед рядом 1, 2;
- 3) назад на правую ногу;
- 4) и левые руки вверх.

Всего 2 такта.

Всегда [нрзб.] лев[ая] стор[она] выстраиваются в линию одна за другой. 1) левой, 2) правой и т. д. до 8: колено согнуто, ставить пальцы на пол чуть впереди другой ноги.

На 8 правая нога полу[чается] впереди;

- 1) батман вперед;
- 2) закрыть V [позицию];
- 3) полповорот[ота на] лев[ое] плечо: спиной, V [позиция] пр[авая нога впереди];
- 4) обратно к публике, нога вытянута вперед на полу.

Все держатся прав[ой] рукой] за талию соседки, левой делая угол, спрят[ав] за спину [соседки].

1-й раз:

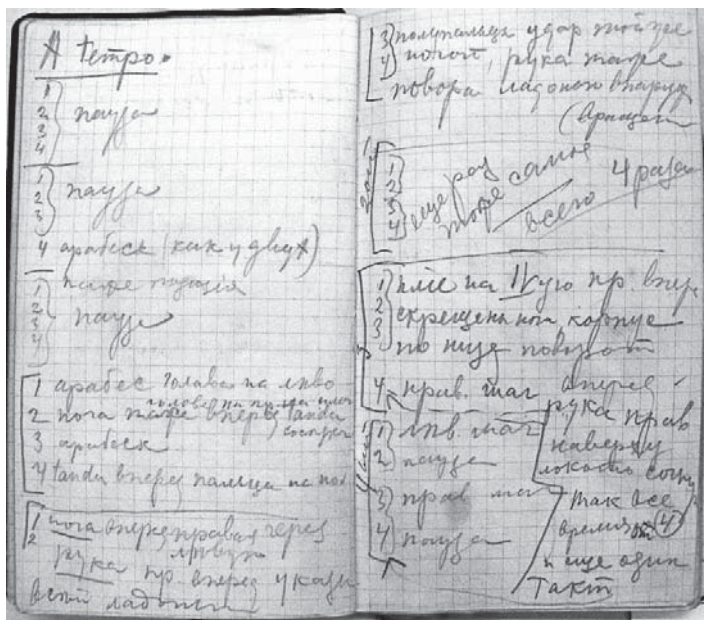
- 1, 2) – пауза;
- 3, 4) – тою же ногой на месте *développé*.

2-й раз:

- 1, 2) – пауза;
- 3, 4) – *développé*.

3-й раз:

- 1, 2) – пауза;
- 3, 4) – *développé*.



A tempo.

1, 2, 3, 4) – пауза;

1, 2, 3) – пауза;

4) – арабеск (как у двух).

1, 2, 3, 4) – та же позиция, пауза;

1) – арабеск, голова налево;

2) нога та же вперед, tendu, голова направо на плечо соседки;

3) арабеск;

4) tendu вперед, пальцы на полу;

1) нога вперед правая через левую;

2) рука правая вперед указывает ладонью;

3, 4) полупальцы, удар той же ногой, рука та же поворачивается ладонью наружу (вращение).

2-й:

1, 2, 3, 4) – еще раз то же самое, всего 4 раза;

3:

1, 2, 3) – плie на IV-ю [позицию], правая впереди скрещена нога, корпус понизу, поворот;

4) – правой шаг вперед, рука правая наверху. Локоть согнут.

4-й:

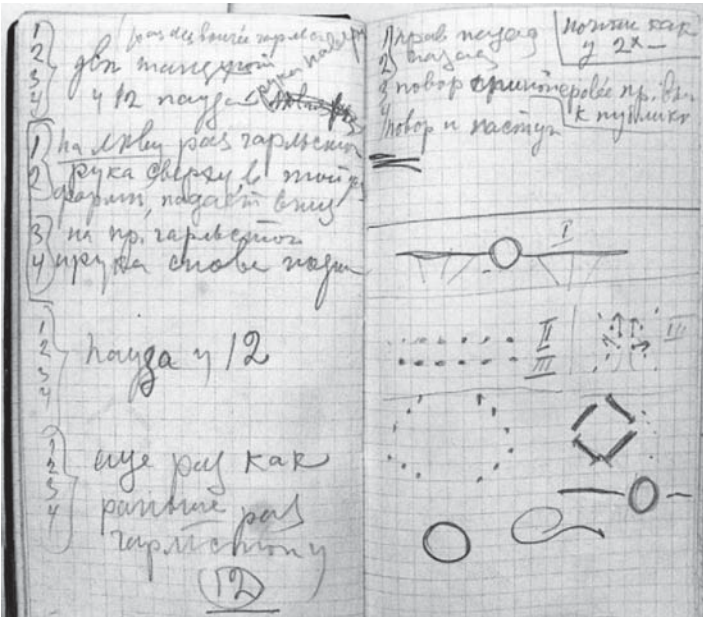
1) левой шаг;

2) пауза;

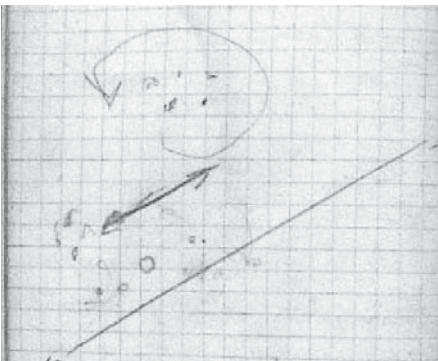
3) правой шаг;

4) пауза.

Так все время от 4 и еще один такт.



- 1, 2, 3, 4) – (pas de bougée чарльстон; две танцуют;
 У 12 пауза [левая рука – *вымарано*] руки наверх;
 1, 2) – на левую [ногу] рас чарльстон, рука сверху, в той же форме, падает вниз;
 3, 4) – на прав[ую] чарльстон, и рука снова падает;
 1, 2, 3, 4) пауза у 12;
 1, 2, 3, 4) еще раз как раньше рас чарльстон у 12;
 1, 2) – правой назад, назад;
 3) поворот спиной, *erolée** правое [выставить] к публике;
 4) поворот и наступить.
 Почти как у 2-х.



[Милые [нрзб.]. Не думайте плохо обо мне, что не отвечаю на Ваши письма.
 Что-то не пишется – *зачеркнуто*.]

* *Erolée* – вероятно, искаженное *épaule* (фр.) – плечо.

Иногда мне кажется, что нашла в П. друга⁹¹ – чувствую близкую душу.

Что ищешь ты в жизни? С чем могла бы ты быть счастлива?

1) [Иногда – *зачеркнуто*] мне кажется, что многое для счастья ты имеешь – всем обладать нельзя.

3) Иногда дурно думаю о тебе, что ищешь признания во что бы то ни стало – все равно в какой области.

Тебя я не знаю. Темна и [1 слово *вымарано*], все твои рассказы о себе мне кажутся не искренними (прости!), редко правдой. Одно, что вижу: ты душевно больна – болезни твоей не знаю.

Нужно тебе, чтобы у ног твоих произнес кто-нибудь, что ты чудная, красавица, королева, и нет в мире ничего прекраснее и драгоценнее тебя? Это, наверно, часто тебе произносили. Друга ищешь? Не может быть. Другей, тебе преданных, [часто – *зачеркнуто*] ты держишь, как мертвую коллекцию. Что «ореол» славы вокруг твоего имени – единственное, что могло бы тебе дать счастье. Тогда думаю, что тщеславие – твоей большой недуг – твое несчастье.

2)^a Иногда совершенно не верю тому, что ты рассказываешь о твоих житейских несчастьях – что тут у тебя все благополучно.

Знаю, что ты умна – не знаю наверно, трезвый ли у тебя ум – фантазерство в человеке для искусства иногда плюс, а в жизни обычно дает горькое [вкус – *зачеркнуто*] разочарование.

Сердце у тебя тоже большое – прочное ли? Сомневаюсь. Любишь одно и другое, глаза у тебя разбегаются, мечешься во все стороны и в финале сжимаешь в кулаке ненужную мелочь.

Говоришь, что одной болезнью со мной хвораешь? Едва ли. Теперь ничего в жизни, кроме как в искусстве, я не ищу, ничего не жду, и о счастье нет у меня мечтаний. Вот моя болезнь. Но счастье, всем моим существом знаю, как оно «выглядит» и что делает оно с человеком. За ним смертельно тоскую – знаю, что прошло мимо меня безвозвратно.

Будущее мне представляется одинаковым как сегодня. В нем могут быть маленькие и большие радости. Ты знаешь, что счастье у каждого существа разное. Возможно, что мои радости кажутся на расстоянии многим большим счастьем. Так кажется и тебе, потому что ты не знаешь меня близко.

Найти друга подлинного – который мог бы добыть из глубины мои «жалобы» – разорвал мое молчание и слушал несколько любимых мною звуков – слов, или сам их произносил – это уже сейчас маленькое счастье для меня. Друга, который лечил бы мою болезнь – усмирал боль и позволил бы мне громко фантазировать, – нет у меня.

Завидую, кто может каждому исповедовать свою душу, говорить о себе свободно. Теперь я понимаю великий смысл церковной исповеди – мне кажется, что я кончу тем, что там найду себе облегчение. Исповедь церковная имеет тенденцию выслушивать наши грехи и не для того создана, чтобы о нашей больной жизни рас-

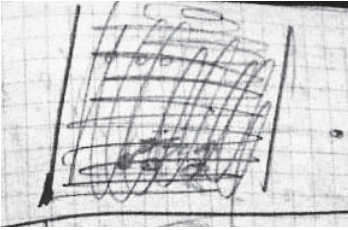
^a Цифры, возможно, говорят о намерении Нижинской перегруппировать фрагменты текста.

сказывать. Церковный пастырь в конфессионале – копилка грехов. А на жизнь мирскую – искать надо другу[ю] на нашем пути.

Но нет никому дела до наших болезней, или все больные ищут сами «врачей» на свои больные души.

Болезни у нас разные, но, может быть, одинаково нам хочется стонать от боли и громко признаться в своем недуге. Может быть, еще мы верим, что друг в друге найдем [жалость – *зачеркнуто*] полное сердце [жалости – *зачеркнуто*] сочувствия и понимания?

Не лгите мне никогда – моя привязанность не складывается ни к кому, [в зависимости от того,] по сколько я получаю и оцениваю. Мне можно даже вредить – я посторонюсь – но могу любить и уродливое.



Кокто – бледный Жак! О ком бы ни писал – всюду блещет на первом плане его собственная персона, и как старательно подыскивается им эффектно-неестественная поза!

Мимо. Пусть «музы» его окружают!



Бронислава Нижинская

Вздохи «болтливого»

тела

4

Хороший хореограф в балете – много – но с артистами слабыми он ничего не стоит. Ищущий балетмейстер ничего не покажет с артистами старого толка – все они «сварят» на свой лад.

Сегодня в Студии у себя показываю, что поставила для «Music-Halla'a» Pierné*– Эксцентрик с балериной⁹². Это вызывает смех, нужный в этой вещи, а я смотрела на репетиции на Avelin'a⁹³ и Замбелли⁹⁴, у нее как будто она танцует Коппелию, может это быть и Сильвией⁹⁵ – целой коллекцией однородных балетов.

5^a

Если бы меня оставили в покое, когда я работаю? Очень возможно, что у них есть свои идеи – (пусть их и вкладывают в свои произведения). То, что делаю, всегда вижу до конца и ничего не могу туда засовывать «по протекции».

Никогда не впускайте «в гости» никого в ваше творчество.

6

14 марта [1927 г.]

<...>

7

<...>^b

Мои уроки записываются каждый день учениками⁹⁶. Обыкновенно каждый урок я даю новые совсем экзерсисы – как бы этюды. Женя Лапицкий⁹⁷ говорит, что записывает «уроки» мои для того, чтобы, если я спрошу, их мне отдать. Жоузе Вергу⁹⁸ – тоже их записывает. Это должен скопиться интересный материал.

8

<...>^b

9 [«рана»]

Писать книгу о танце кажется мне самым трудным делом⁹⁹. Много лет ношусь с этой мыслью, а даже приняться не могу за «первую страницу».

* Габриэль Пьерне.

^a Ошибочно исправлено на «4».

^b Фрагмент текста повторен с минимальными изменениями в записи от 14 марта 1927 г. в следующей тетради. См. от слов: «Искусство стало робким и тихим» до «Но мы увидим еще возрождение».

^b Фрагмент текста повторен с небольшим изменениями в записи от 14 марта 1927 г. в следующей тетради. См. от слов: «Павлова искала в движении нюанса» до «Автомобили, аэропланы, возвращайтесь все к дилижансу!!».

Говорить «около» танца можно сколько угодно, но самого танца не представить в словесном описании. Как не расскажешь словами о мелодии музыки, когда говорят о ней, как пример дают записанную мелодию нотами. Читатель прочтет эту мелодию и слышит ту мелодию, о композиции какой можно рассуждать. В хореографии нет совершенной записи движения тела, и то, что есть у нас от нотной системы записывания танца¹⁰⁰, [бедно и м – *зачеркнуто*] настолько дает мало возможности судить о записанной хореографии [2 строки текста *вымараны*] как [*не дописано*].

Нужно [найти – *зачеркнуто*] создать наши партитуры не только для того, чтобы сохранять наши произведения, но и для того, чтобы дать возможность научить механике танца и его композиции.

10 [«рана»]

Книгу о Вацлаве¹⁰¹, может быть, можно написать в виде письма или писем к нему – без ответов. Знаю, что ты не можешь отвечать мне... – не затрагивать тех идей, тех случаев, в которых я могу думать или сомневаться в его [идеале – *вымарано*] убеждении. Очень осторожно.

Должна была уехать из Парижа снова, не видев в декорациях и костюмах моего нового балета «Music-Hall»¹⁰². Только сдала с одной оркестровой на сцене репетицией. Правда, «Ромео и Джульетту» сдавала в зале¹⁰³. Там были опытные, чтобы это представить хорошо в театре, но на самом деле накрутили без меня много лишнего (как антракт – проходы¹⁰⁴ и, затем, измененный конец 1-ой картины¹⁰⁵). В Опере все подробно записали (танцы и сцены все готовы), думаю, не будут «мудрить». Руше больше верит, и нет у него желания все приписывать себе – даже танцы!!

11

Действительно, жизнь делается возмутительно невыносимой.

Надо остановить, вычеркнуть то, в чем не может быть исцеления. Иначе это кончится несчастьем. У меня нет сил владеть больше собой, и я сама пугаюсь той [2 слова *вымарано*] неменяемости и потери сознания, которые больше и больше овладевают мной. Жизнь потеряла весь запах, и насилие губит меня.



12.

Дягилев был оба раза моим посаженным отцом¹⁰⁶ – как я не догадалась, что он должен приносить несчастье браку!

13

Странное чувство постоянно владеет мной здесь, в Буэнос-Айресе, когда работаю в Colon'е. В других театрах интриги, борьба. Здесь как будто все хорошо, и в то же время – как будто червь где-то точит дерево в здании, и от того, что нельзя осознать, где и в чем он, – мучительно больная, что мешает быть спокойной и сосредоточенной в работе. Все же здесь делается много – столько, сколько не сделаешь в другом театре Европы. Счастливи так составлена труппа, что здесь все молодежь. И все же – что же в ней не так???... Ведь не различие расы??

<...>

13^а

<...>^б



14

<...>^в

15

<...>^г

15 а

<...>^а

^а Нижинская дважды повторила в нумерации число «13» и далее продолжила ошибочную нумерацию фрагментов.

^б Два фрагмента текста под цифрами 13 повторены с небольшими изменениями в записях за лето 1927 г. в следующей тетради. См. от слов: «Для некоторых моих друзей в Южную Америку я упала как камень в воду» до «Хотя публика много аплодировала».

^в Фрагмент текста повторен Нижинской в расширенном варианте в записях за лето 1927 г. в следующей тетради. См. от слов: «Еще в России, когда создавала “школу”, думала, что для тех вещей, что вижу, мне нужны мои артисты – моей школы, мной воспитанные» до «Аромата, очарования этой новой жизни, мною найденной, нет в этой [вещах – *зачеркнуто*] передаче».

^г Фрагмент текста повторен с небольшими изменениями в записи от 16 января 1927 г. в следующей тетради. См. от слов: «Но я боюсь людей, а знаменитых – тем более» до конца записи.

^а Фрагмент текст повторен с изменениями в записи от 26 августа 1927 г. в следующей тетради. См. от слов: «Вероятно, это болезнь – мне невозможно остаться одной с собой» до «Пусть моя “логика” воспринимается сумасшедшим капризом, но моя уверенность в осуществлении моих предвидений уже непобедима».

16

<...>^a

Работаю как машина – только чтобы скорее закончить, чтобы скорее прошло это время и можно было вернуться во Францию. Там начать свое, как это ни есть трудно. Быть рядом с семьей – больше давать детям своего времени, работать с ними – приготовить их к жизни.

Заполненность интригами здесь так велика, что они даже не мыслят артиста в театре, занятого только своей «работой» и только ей увлекающегося.

Репертуар 1927 –

Teatro Colon –

1. «Свадьба» 4 картины Стравинского¹⁰⁷.

2. «Религиозные Этюды» Бах¹⁰⁸.

3. «Орфей» Ducasse – 3 actes¹⁰⁹.

4. «Ала и Лоллий».

«Скифская сюита»

С. Прокофьев¹¹⁰.

5. «Les Rencontres» Jaques Ibert¹¹¹.

6. «Саломея» Флоран Шмидт¹¹².

7. «Music-Hall» Pierné¹¹³.

8 «Петрушка» 4 картины Стравинского¹¹⁴.

9. «Помона» XVII siècle Ламберт¹¹⁵.

10. «Après-midi d'une» Faun Debussy¹¹⁶.

11. Дивертисмент

a) Valse-Fantasia – Глинка¹¹⁷

b) Danse [*нрзб.*] – Черепнин

с) «Трепак» Рубинштейн^б

12. «Деревянный Принц» Béla Bartók¹¹⁸

«Антар»¹¹⁹ –

«Après-midi d'une» Faun

«Орфей» Ducasse

«Скифская сюита» Прокофьева^в

«Саломея» –

«Петрушка»

«Помона» Ламберта

Music-Hall.

^a Фрагмент текста повторен с изменениями в записи от 26 августа 1927 г. в следующей тетради. См. от слов: «Им все равно: “немного лучше, немного хуже”» до «Этой плесенью заражают Америку, пока у нее нет ничего своего».

^б Перечисление номеров дивертисмента тщательно зачеркнуто.

^в Фигурные скобки, по-видимому, обозначают предполагаемую группировку балетов в программы.

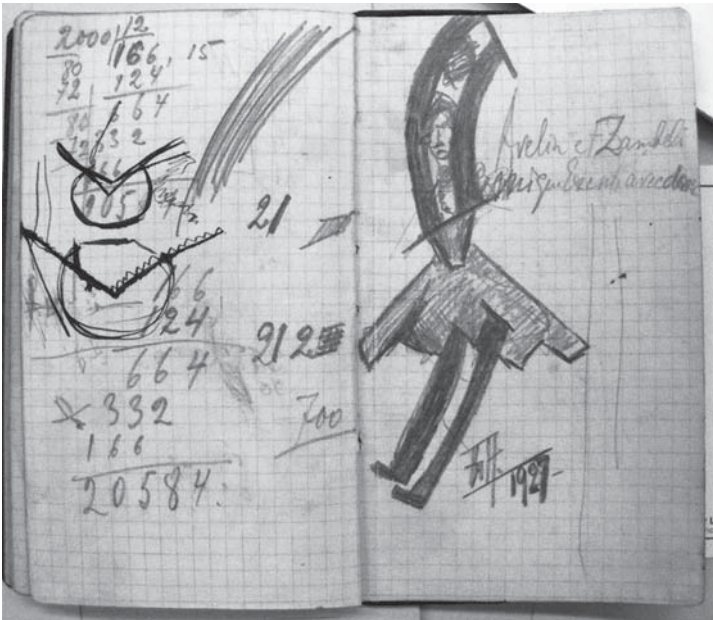
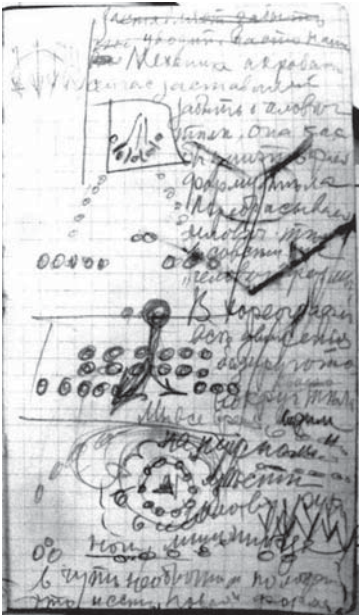
- «Свадьба» Стравинского
«Бах»¹²⁰
«Recontres» –
– Дивертисмент –
1) «Петрушка» Стравинского
2) «Дафнис и Хлоя»¹²¹ –
3) «Music-Hall» –
4) «Ала и Лоллий» Прокофьева
5) «Помона» Ламберт.
– Фалла – испанец¹²²
Рикорди издатель¹²³
6) «Саломея»
[Давние – *зачеркнуто*]
«Les Biches»¹²⁴

Скорее бы прошел оперный сезон, и можно было бы взяться за свои балеты и свои спектакли. Их будет трудно в этом году сделать.

17

Сегодня слово «акробатизм» в танце приобрело противоположное значение^{*125}. [Раньше мы понимали акробатизм как [отражение? отрицание?] – *вписано между строк*]. Танцовщики стараются приобрести в своей механике акробатизм. Сущность в том, что в то время как техника акробата совершенствовалась за все эти года – дошла до изумительных возможностей движений [тела – *зачеркнуто*], легкости, замечательных часто форм, – наш танец в поисках новой формы утратил механику, [развивая механику односто[ронне] – *зачеркнуто*]. Не найду точного определения – это не совсем верно сказать, что танец не развивался [и не стал обладать – *зачеркнуто*] и его механика не стала богаче, но все это развивалось на каком-то коротком «дыхании», на совсем маленьком диапазоне. Механика акробата сейчас заставляет забыть о человеческом теле, она как бы уничтожает форму тела, перебрасывая человеческое тело в совсем не «человеческие» формы. В хореографии все движения базируются [*нрзб.*] вокруг тела. Мы все время видим на «нужном» месте голову, руки, ноги, лишь иногда в чуть необычном положении. Это и есть «новая» форма.

* Здесь сделать вставку о[б] акробат[изме] из другой тетради (*примеч. Нижинской*).



Aveline et Zambelli
[нрзб.] Excentrique avec danseuse*
[число и месяц нрзб.] 1927

* Эксцентрик с танцовщицей (фр.).

Две любви.
Записки^а [тетрадка – *зачеркнуто*]
ненужных «огорчений».
В. Nijinska.
1927–1930

12 января 1927 [г.]

Ты говоришь, что моя любовь есть, как и все во мне, – фантазия.

Тогда, вероятно, я [стеклянное – *зачеркнуто*] существо без чувств.

Но почему тогда ты говоришь мне:

«Твоим искусством и танцем ты волнуешь, как ничто, – растворяешь, уничтожаешь в себе».

Снова ты ошибаешься, друг мой, говоря:

«Если видеть вот так, как ты танцуешь здесь для себя, – это добудет тебе любовь». – Нет, – на искусство ничего не добывается! Но возможно, что любовь родит искусство.

Тогда моя любовь не фантазия^б.

16 января [1927 г.]

Язык у меня косолапый – только движением могу кое-что рассказать. Давно думаю о книге – хочу рассказать о танце – о природе самого танца, об искусстве танца. Не исторические изыскания, не анекдоты житейские и театральные – тема этой книги.

Такая книга может выйти скучной и, может быть, мало кому доступной?

Но надо сделать ее [доступной – *зачеркнуто*] занимательной, поскольку она расскажет о сущности танца – всегда такого прекрасного для глаз, когда он верно найден в движении.

Писать книгу о танце кажется мне самым трудным делом.

Много лет ношусь с этой мыслью, но даже приняться не могу за «первую страницу».

Говорить «около» танца можно сколько угодно, но самого танца не представить в словесном описании, так же как не изобразить в словах мелодию музыки.

Когда пишут о музыке, как пример дают записанную мелодию нотами. Читатель прочтет эти ноты и слышит мелодию, о композиции которой можно судить.

В хореографии нет совершенной записи движения тела, а то, что есть у нас от нотной системы записывания танца, настолько несовершенно, что не дает возможности [судить о – *зачеркнуто*] записать современную хореографию.

Нужно создать наши партитуры не только для того, чтобы сохранить наши произведения, но и для того, чтобы дать возможность [научить механике танца – *зачеркнуто*] читать танец и знать хореографическую композицию.

[выучить хореографию – *вписано под строкой*]

^а Исправлено, первоначально – «записная».

^б В первом варианте дневника далее следует еще одна запись: «13 января. Откуда это навязчивое ощущение? Холодная кровавая роза лежит на сердце, шипом приколосась к нему; зеленым стеблем впиалась в кожу. Морозит мускул сердца. [Татуировкой] лежит на груди».

Раньше чем создать запись хореографической партитуры, надо потрудиться над созданием теории самого танца (теория танца не есть только правила установленных позиций тела).

Странно слушать, как сейчас настаивают на значительности либретто в балете. Выхватят целую общеизвестную легенду, [целую комедию Мольера – *зачеркнуто*] или старое либретто балета – [легенду – *зачеркнуто*], сказку, случается даже, берут целое произведение Шекспира, Мольера и напишут, «опишут» его собственными словами, или из старого либретто балета «Флора и Зефир» сделают «Зефир и Флора» и объявляют: «Балет такого-то».

Тот, кто создал музыку, сохраняет одинаковые права рядом с либреттистом, т. е. первое место в хореографическом произведении, а тот, кто создал спектакль: хореограф-поэт спектакля, присуждается либреттистом и музыкантом «никнуть в тени»^а.

Хореограф в их представлении не автор балета! (??)

На афише против слова «балет» всегда встречается имя музыканта или либреттиста, и нет рядом хореографа.

[Снова мне страшно, когда нет у меня друзей моего мира.

Еще страшнее потому, что есть те, которым я, может быть, дороже всего как художник.

Как будто не может быть недостатка в друзьях моего мира? – *Зачеркнуто*.]

Париж – «букет», составленный из гениев!^б

Но я боюсь людей, а знаменитых – тем более. От них получила ярлык признания: исключительности. Надо и сохранять у них на глазах эту «метку», а у меня совсем нет доверия к моей значительности, и мне неловко играть в «знаменитость». Потому людей не то боюсь, не то стыжусь, и лучше всего мне бывает, когда никого не вижу и только работаю.

26 января [1927 г.]

У меня не осталось права доверять бумаге мои, единственные, мысли^в.

Выбираю слова самого строгого «фасона», чтобы быть одной себе понятной.

Кому-нибудь исповедаться?

Ушло время. И скверной назойливостью кажутся сейчас чужие исповеди^г.

Надолго ли хватит во мне «ящичков» укладывать свои [тайны – *зачеркнуто*] невысказанные [нрзб.] чувства?

^а Во втором варианте: «Тот, кто создал музыку, уходит на второй план, а уж тот, кто сделал спектакль – хореограф [нрзб.], – поэт спектакля, присуждается либреттистом *никнуть в тени*».

^б Во втором варианте: «Букет, составленный из гениев, мое окружение. Я люблю их творчество, но совсем не люблю с ними бывать. [Наверное у меня дичина сидит в крови – *зачеркнуто*] и [1 слово *вымарано*] едва ли это можно объяснить моей застенчивой дикостью».

^в Во втором варианте далее следует еще одно предложение: «Я добровольно отдаюсь в плен».

^г Во втором варианте далее следует еще одно предложение: «Да и нет во мне права на такую исповедь».

Даже сундук к концу путешествия набухает, и летят прочь застёжки при первой встряске^а.

Или мои «тайные» чувства перевариваются во мне, дают жизнь творчеству?

Совість моя упрекает [меня]. Зачем я отдала себя другой любви во владение?.. Теперь даже мои мысли «охраняются» – лишилась свободы, права моего небольшого счастья – думать о «своем».

Ночь уже уходит. Рука все лежит на моей груди, стережет меня даже в полу-смерти, во сне.

Главное, что мучит меня, не ложится исповедью на бумагу – нет сил произнести самой себе^б.

[*Строка текста вымарана*]

[*Вся – зачеркнуто*] «Тайна» моего сердца [весь недозволенный «порок» – *зачеркнуто*] в нем – моя любовь к другому, не к тому, с кем я разделяю дни моей жизни. Девственная «верность» к первой любви, странная своей безыменной силой, – мучит меня постоянно чем-то недосказанным, возможным во мне.

Неизлечимая первая любовь болит во мне не своей неудачей – невыносима невозможность уйти от «наваждения».

Годы жизни ушли, идеи, друзья... все переменялось. Молодость потеряла всю свою радость в бессилии справиться с навязчивым безнадежным чувством. А любовь, как в первые дни встречи с ним, одинаково, все той же болью горит – [*1 слово вымарано*]^в.

Дни, когда мечты умеют жить – [шуршат – *зачеркнуто*] надеждами – это дни счастья, будто подлинных «встреч»^г.

У сердца^а все равно нет надежд!

Почему же душе нельзя участвовать с думами, воображением в одном созданном спектакле?

Отчаяние так хорошо аплодирует созданным иллюзиям, и комедиант утешен!

Назавтра я буду готовить реальный спектакль. Увидишь, сколько забавных вещей я для тебя придумую.

Почему только ты не приходишь посмотреть, что моя душа и жизнь тебе [дарит – *зачеркнуто*] поет?

«Свадебка» была моей душой. «Viches» – телом моим. Все другое, каждый такт – тебе.

3 февраля [1927 г.]^е

Плохо сейчас вокруг.

Жизнь сморщилась, и люди постепенно впадают в отчаяние. Одни льют слезы, другие [грызут – *зачеркнуто*] нападают, рвут все, как волки.

^а Весь текст за 26 января до этого места зачеркнут.

^б Во втором варианте: «нет сил [произнести – *зачеркнуто*] исповедаться так “явно”».

^в В первом варианте: «Молодость ушла, а подлый порок – любовь, все той же болью горит».

^г Во втором варианте далее следует еще одно предложение: «Я никогда не встречаю тебя».

^д Исправлено, первоначально – «глаз».

^е В первом и втором вариантах запись датирована 9 февраля.

Искусство выбрасывает свои умеренные порции творчества.
Может быть, гений тайно готовит нам праздник?

11 февраля [1927 г.]

Хочется уйти – остаться совсем одной. Тесно и душно. Потеря друзей так болезненна. Друзей мало любить, им надо давать «взятки» сочувствия даже в их не-лестностях – иначе мы их не «понимаем» и теряем друзей.

<...>

Где-то я прочла, что большой стиль может создать только крупный мастер^а. Я знаю, что само чувство «вливания» в свой собственный стиль для мастера мучительно и должно быть отрицательным, хотя бы это и определяло совершенство произведения.

Мне говорят сегодня о моей гениальности в изображении хореографических мелодий – «рас». Но я знаю, мне надо найти что-то другое, чтобы уйти от уже определившегося моего стиля^б.

Все, что приобрела, отдам спокойно. Здесь начнется моя вторая молодость в искусстве.

Если только первая не слишком прилипчива.

22 февраля [1927 г.]

Мне всегда кажется, что сегодня я стала другой – пустой.

Жалею утерянное прошлое – в нем было все полно: знание, чего хочу, и неиссякаемые запасы творчества, идей, планов.

Почему же, когда беру свои записи того времени, мне делается мучительно стыдно за написанное? И так всегда с моим прошлым.

24 февраля [1927 г.]

Мне надо вырваться из каменного мешка – из плена моей ежедневной жизни.

Мне не нужна свобода для изживания жизни. Мне нужно видеть мир, чтобы дышать и питаться. Иначе я умру как творец. У меня нет сейчас ни с кем общения, ни с кем дружбы.

Мои глаза наблюдают, но мозг и душа беседуют только сами с собой.

Так нельзя.

Что мне писать здесь? Слова не выражают нужного и складываются другим смыслом во фразах – не тем, чем шумит душа.

Только в танце говорю громко с собой.

3 марта [1927 г.]

Работать, только работать.

^а В первом и втором вариантах текст начиная с этого предложения датирован 12 февраля 1927 г.

^б В первом и втором вариантах следует еще одно предложение: «Это как раз больше других вижу и ненавижу в себе – свой стиль танца».

Потому что все вокруг меня – гибель. Работа перетирает мое горе, работа реализует мои желания-фантазии; работа часто дает мне уверенность, что я имею все, что хочу. Потому что хотеть я давно умею только в искусстве.

Это есть моя страсть, мое «деторождение», мое богатство, все мое [благополучие – *зачеркнуто*] достояние.

[В] день, когда это у меня отнялось бы (без преувеличения), окончилась бы моя жизнь.

Как окончилась жизнь Вацлава, когда он остался без искусства.

В иной жизни, где у других есть желания и мечты, – [все] оставляет меня равнодушной.

Там ничего не жду и не хочу ничего менять.

Дети – единственное, что радует, – в них вся та другая жизнь вне искусства, но дети тоже мое творчество и, может быть, самое большое, самое изумительное^а.

13 марта [1927 г.]

Казалось, что жизнь уже сложилась и что ничто не должно нарушить «спокойствия». Что можно спокойно работать и больше ни на что не оглядываться.

Но жизнь все рвет нелепо, и ничего нельзя объяснить ни потерявшему рассудок, ни человеку, «логично» рассуждающему.

Жизнь делает свои фокусы, повороты так, как ей хочется, и мы боремся безвольны. Никогда, наблюдая чужую жизнь, не судите поступки человека. Можно ли знать, какой отравой напоила его жизнь и что снится ему под этим «наркозом»?

И как после кошмара, изнурившего человека, может быть, не найти ему сил ни желать, ни мыслить реально.

Трудно понять человеку упрек, что эти «кошмары» посещают его.

Если бы друг был около каждой несчастной жизни.

14 марта [1927 г.]

Мою волю сжали – лишили свободы – подчиняюсь ряду обстоятельств (самая большая подлость!).

Творчество вянет – плененная воля не поет и не может изобретать. Террор в моем возрасте пугает меня, как гримаса, карикатура, – это в личной жизни. В искусстве этот испуг дает свой рефлекс.

!Диагноз поставлен!

Но душа болит тяжело.

Когда-то были силы говорить: «знать – это справиться со всем», «принять или отбросить», – сегодня «знать» – увеличивает боль. Как у тяжело больного, нет сил и нет охоты ни к чему.

Смех, как хлороформ, душит меня – не могу слышать смеха, когда смех доносится со стороны. Во время работы [смех – *вписано над строкой*] резко удаляю лицо,

^а В первом варианте: «Дети милые, чудесные цветы – моего сада, мною выращенные – любимые. Они единственные возвращают меня к жизни, и с ними только живу вне искусства, но дети тоже мое творчество, и, может быть, самое большое, самое изумительное».

которое смеется; в жизни смех скрипит по ушам; среди друзей в разговоре резкий смех прямо пугает. А Левка смеется, как соловей на высокой трели, – хорошо.

[Во время работы смех касается моих нервов как разрушение. Смех душит все во мне – я резко удаляю лицо, которое смеется во время моей работы.

Я не люблю пустого смеха. Не только не люблю, но болезненно не переношу.

Но есть смех, который восхищает и веселит душу. Мой Левушка. – *написано на вложенном в тетрадь обрывке листа*]

Искусство стало робким и тихим^а. Нет, оно не анемично и не угодливо, а именно робкое.

Толпа прижала искусство к стене, оно потеряло всю дерзость (дерзать), осторожно посылает только те «слова», что могут быть поняты толпой.

Смотрите внимательно, вы видите, сколько тайной силы накапливается в искусстве за внешней беспечностью.

Оно оседает к земле, но сжимается, и скоро оно взорвется в прыжке, упадет на головы и будет терзать «мозги» и покорять.

Будем терпеливы – искусство, очевидно, имеет тоже свою стратегию.

Зоркие глаза видят то, что кипит под смирением. А пока что клеимо порока горит на искусстве, и точно похоже, что никогда искусство не было столь угодливым и утонченно буржуазным.

Но мы увидим еще возрождение.

Павлова искала в движении нюанса. В ее танце звучала своя мелодия. Может быть, это было лишь выражением бессознательным ее гения; может быть, она считала «это» только своеобразной «грацией», т. к. слышать от нее не приходилось о какой бы то ни было реформе в танце.

Теперь даже эту восхитительную «мелодию», созданную самой Павловой, она утратила в своем сознании. Если возможно принять серьезно подобное заявление в печати от Павловой.

Мы слышим от Павловой заявления о беспрекословной жизненности только старого классического танца, не измененного ничем, и всякие «находки», новшества, как она находит, не нужны и вредны. Павлова пришла к тому, что считает менуэты и гаваты единственно лишь возможными салонными танцами.

!Сегодня!

Сегодня, в дни рекордов на скорости, в движении.

Автомобили, аэропланы, возвращайтесь к дилижансу!¹²⁶

30 марта [1927 г.]

Отъезд в Буэнос-Айрес. Почти год разлуки с семьей^б. Никакая перемена как будто не может прийти в мою жизнь, но мало ли, что идет нам навстречу и что мы, как слепые, не только не видим, но и не чувствуем.

^а Во втором варианте текст начиная с этого предложения имеет подзаголовок: «1927».

^б В первом варианте текст начиная с этого предложения датирован 31 марта 1927 г. Запись начинается со слов: «31 марта. Села на пароход Conte Verde».

6 апреля [1927 г.]
«Conte Verde»¹²⁷, океан.

—
Душно на экваторе, и душно в душе.
Дождь не уменьшает жары, как и слезы – боли сердца.

—
Люди умеют веселиться даже на спине зверя-океана.
Праздник со всякими конкурсами, концертом и танцами – прямо оскорбителен, и кажется, вот-вот океан станет мстить за поругание его силы и мощи, за всеобщую беспечность.

—
Для некоторых моих друзей в Южную Америку я упала, как камень в воду.
Почему считают, что я ушла и не вернусь той же?

—
Как уныло здесь. Нет друзей, хотя бы одного друга.
Вокруг меня все деловые мужчины, причем всегда в войне со мной. В работе толпа детей-девушек – ими надо «командовать».
Как жалко, что у меня нет сестры.

—
Перед отъездом в Париже мне говорил Александр Бенуа:
«Как вам, должно быть, трудно работать в Opéra. Ваши вещи такие всегда содержательные, а что же могут дать эти оперные танцовщицы?» – Так мне и пишут о «Music-Hall'e», что в исполнении балета были намеки на то, что, чувствовалось, я хотела дать. Хотя публика много аплодировала.

—
Еще в России, когда создавала «школу»¹²⁸, думала, что для тех вещей, что вижу, мне нужны мои артисты – моей школы, мной воспитанные.

Теперь, когда мечтаю о своем театре, думаю, где взять этих артистов?
Их надо создать.

Но кто здесь придет ко мне?

В России их было бы человек 200 – можно из них выбрать 40 лучших, а в Париже надо брать что есть. Тогда я чувствую, что театр мой собственный совсем не нужен – это можно делать в любой труппе, мне предоставленной.

—
Когда создаю балет, прежде всего ищу жизнь этой хореографии – новорожденную, еще незнакомую.

Способы «поисков»; чтобы наиболее ярко ощутить и выявить эту жизнь произведения, делают и форму хореографии другой – новой.

До сих пор артисты (и то только некоторые) очень точно передают только мою форму – очень точно вытанцовывают «рас», устанавливаются верно в позы, но жизнь этого танца – движение – не видят (рисунок, силу, дыхание – ритм), и эта жизнь танца не горит в их выполнении.

Может быть, потому моя хореография всегда признается «новой», «moderne», но многих изумляет эта «новизна», и даже падает на меня подозрение, что я стремлюсь во что бы то ни стало дать [только – *зачеркнуто*] «новую» форму танцу.

Как часто вещи мои, которым публика много аплодирует, мне кажутся до стыдного выполненными не точно – только механически – в исполнении даже лучших артистов.

Аромата, очарования этой новой жизни, мною найденной, нет в этой [вещах – *зачеркнуто*] передаче.

В поисках «нового» в балете я хочу движением «уничтожить» человеческое тело в театре. До сих пор уничтожали новаторы принятые школой (прежней) позиции тела для танца, но совсем не стремятся создать новую форму танцующего тела, создать Движение самостоятельным «телом»^а.

26 августа [1927 г.]

Сколько раз мыслями отрицаю все, что делаю. Где же и когда это отрицание войдет в мое искусство?

Контракт на срок и определенную работу все съедает.

Надо найти силы перенести нужду, но остаться до конца собой – работать над тем, что дорого, что должно быть единственным путем.

Но кто накормит моих детей и мать?

(Умею заработать только на сегодня, и то не всегда, ничего у меня нет для будущего в сберегательной кассе!)

Люди [на кофоток и то – *зачеркнуто*] стали меньше бросать денег, а на искусство никто не «выбросит» денег – лучше изопьются шампанским. Картину купят, чтобы перепродать впоследствии дороже, и т. п.

Один торг всюду!

Вероятно, это болезнь – мне невозможно остаться одной с собой. Боюсь думать и видеть: «что есть», и знать, «что должно быть».

Бегу в работу только механическую, свободное время заполняю ненужным чтением, ненужной прогулкой... Боюсь остаться дома, и всюду в другом месте мне не лучше.

Наконец блеснул [сверкнул – *вписано над строкой*] [кончик – *зачеркнуто*] луч смысла, как будто нашлось оправдание всему, и все начинает оформляться, принимать ясность, и будто выскакиваю из душной болезни к здоровью.

Думается мне с верою, – кто может мне закрыть дорогу перед совсем ясным законом искусства – моим творчеством и его абсолютной ясной «логикой».

Пусть моя «логика» воспринимается сумасшедшим капризом, но моя уверенность в осуществлении моих предвидений уже непобедима.

Им все равно: «немного лучше, немного хуже».

^а В первом варианте вместо предыдущих фрагментов читается другой текст:

«Апрель [сбоку приписки: 11/ 12/ на океане, 13 [нрзб.], 17/].

Мне надоело человеческое тело, я хочу движением уничтожить его.

До сих пор уничтожали принятые школой позиции тела для танца, но совсем не стремятся сделать Движение самостоятельным телом».

Для меня в моей работе необходимо всегда «немножко лучше», чем вчера.

Это вопрос жизни моего искусства. Эти же театральные лавочки не оставались даже перед мерзостью предложить «взятку», чтобы успокоить мои «капризы» и не нарушить их равнодушия к театру.

Их репетиции, их работа идет точно так же «аккуратно» и «внимательно», как работа кассира в билетной кассе, а спектакли так же все одинаковы и потерты, как денежные бумажки на каждую ценность с [одинаковым – *зачеркнуто*] разным рисунком и подписями. Невозможно видеть, с какой важностью и уверенностью они производят всю эту театральную чепуху – всегда одно и то же на многие лета и во всех странах.

Несчастные Оперы, как вам не везет!

На их родине, в Италии, в особенности. Этой плесенью заражают Америку, пока у нее нет ничего своего.

25 сентября [1927 г.]

Надо было прийти маленькому напоминанию, и я совсем расхворалась, не могу собрать себя даже в работе.

Мне казалось, что наконец все «успокоилось»^а. Раньше умела спастись в работе – теперь все пусто, и все мне в жизни кажется каторгой и ненужным.

Бывает так: что самая родная тебе Жизнь уходит от тебя в другую «страну» и там крепко зарывается так среди других созданий, – близость тех собратьев делается ей там так нужной, любимой – что надо быть совсем тупой, чтобы не видеть, что эта Жизнь навсегда потеряна для тебя – далекой и чужой.

Человеку всегда хочется счастья. Смертный приговор своей жизни, счастьем не так уж легок.

Впрочем, счастье, может быть, тоже привилегия, как «Роллс-Ройс» и все к нему прилагаемое. И если это («Роллс-Ройс») можно исключить из жизни, считать неважным, почему и счастье не счесть также роскошью для «избранных»^б.

19 декабря [1927 г.]

Возвращаюсь в Европу из Южной Америки. Сошла с парохода.

Холодная в Барселоне зима¹²⁹, мороз после экватора особенно пронзительный. Тоска мечется во мне. Все [предсказания – *зачеркнуто*] говорит в моей душе, будто здесь близко ходит мое незабываемое^{в130}.

1) Брожу всю ночь по городу, но хочется возвратиться в отель с друзьями^г, и дрожит моя душа вместе с телом от холода. 3) Мороз в Барселоне пронзительный! [Наутро – *зачеркнуто*] Только два часа сна в [знакомом – *зачеркнуто*] отеле^а.

^а В первом варианте: «все ушло, умерло...».

^б В первом варианте далее следует еще одно *зачеркнутое* предложение: «Хочу сказать, что счастье, может быть, совсем не в этом счастье».

^в В первом варианте: «мое незабываемое счастье».

^г Положение последних двух слов неясно, фраза восстанавливается по смыслу.

^а Во втором варианте: «в знакомом отеле – с белыми стенами».

Ранним утром сборы в Париж, стремлюсь [2 слова *нрзб.*] отель. Багаж, заказать такси, билеты [на поезд – *зачеркнуто*]. Журнал перелистан в руках. Ну вот, Ф. здесь, в Барселоне. Потому дрожала моя душа всю ночь на улице города, потому металось сердце...

Все-таки я еду в Париж.

Холод все равно не уйдет: в том же журнале пишут, что в Париже еще холоднее!!

Конечно, холоднее.

Судьба моей любви все равно ведет меня в мороз и лед...

25 декабря [1927 г.]

Париж. Рождество.

Свалилась больная.

Тем лучше – в жару все тает в безразличии.

1928

Март [1928 г.]

Хвораю долго, не справиться с физической простудой.

Только сегодня мне чуть лучше. Я начала работать с Рубинштейн.

Апрель [1928 г.]

Объявлен концерт Ф. на 4 мая¹³¹. Семь лет не видела твоего лица. Счастье для «глаз»? Я могу быть в толпе – чужой и зрителем с оплаченным билетом!

По праву!

Мои деньги будут уплочены в кассу за этот «спектакль». Пойду ли?..

1 мая [1928 г.]

Невыносимое горе.

Операция моей матери^а.

Вот оно «4-ое мая».

Как ужасно кричит моя мать все эти дни. Боль ее не помещается во мне, терзает, мучает, разрывает мне душу одинаковой с ней болью.

Мне надо работать – ставить танцы. Что я делаю, не помню и не понимаю^б.

Помню только, что сегодня могу тебя видеть, Ф., но еще это горе я не могу поместить в себе.

Ничего нельзя ждать от жизни. За что она нас изнуряет? Инквизиция была тоже, вероятно, осмысленна и подарена природой? Ждешь радости, но вдруг, взамен, все перевернуто – хаос.

^а Во втором варианте дописано: «ампутировали ногу».

^б В первом варианте: «Как ужасно кричит мама от боли ампутированной ноги эти дни. Мне кажется, что моя душа сливается с этой болью. Не вместить всего горя. Хожу на работу. Что я делала в эти дни, не помню».

Вместо песни, ласковой сердцу, – звериный физический крик душевнобольной. Страданием – искуплением приходят все жизни в мир, – так, может быть, и спасена жизнь моей матери. Чудо, награда от Бога^а.

Июнь [1928 г.]

Надо верить в то, что хочешь. Все, что уходит от нас, – мы сами от этого отказываемся.

Безусловно.

Всегда мои стремления приходили к цели почти достигнутыми. Возможно, как искупление или как возмещение за утрату или, вернее, отказ в самом мне дорогом.

Только отказ ли это? Не боязнь ли или, попросту, знание, что это прийти не может?

Все же, сколько ни скрываю от себя – надежды, как цветы на могиле, ни на что не нужные, благоухают.

7-го июля [1928 г.]

Проклятые лиловые чернила, они служили для ненужного признания¹³² – разорвали целомудренное молчание, и с тех пор как будто пыль и неряшливость мучат мое воспоминание – мучит вид лилового чернила.

Не оправдывает ни причина, почему хотелось послать несколько слов, ни невинность лиловых чернил.

То, что, будь это не революционное время, они могли быть черными, не изготовленными из химического карандаша. Возможно, что могло это письмо не найти и лилового цвета и написано бы в то время во что бы то ни стало даже кровью, если бы это было единственной краской. Уж чего пошлее!!

Но лиловых чернил не выношу, и вид их всегда мучит меня.

Октябрь [1928 г.]

Должно это сбыться. Нет в жизни ничего бессмысленного.

Все руководится каким-то законом. Если этот закон обрекает на страдание и через него приходит мое искусство – пусть будет так, хотя невыносимо мне это.

Писать не надо.

Комок этот не размотать на бумаге. В облегчение себе не найти мыслей. Не разворачиваются надежды – завязли в безнадежности.

Уже белое окно смотрит на меня. Беспокойство изнуряет меня.

Молчит все во мне, совсем молчит. Как будто пара часов жизни осталась. Смерть во всех надеждах.

^а В первом варианте: «Зато Бог наградил: спасена жизнь матери. Пусть будет Воля Твоя, Отец наш Небесный.

Искуплением приходят все жизни в мир. Страданием омывается всякое творчество. Чудо Божье – спасение моей 72-хлетней матери».

7 ноября [1928 г.]

Наверно, если б ты знал, сколько муки льется через мою жизнь, ты пришел бы ко мне помочь.

Мы ведь артисты оба, и ты знаешь, сколько в искусстве сокровищ можно помочь родить, и сколько их гибнет в безнадежности.

Даже свое искусство хочу подsunуть как немочь! – будто это может мне дать участие! Бог с ним, с искусством.

Если я тебе сестра по искусству, ты можешь иметь участие ко мне как [к] человеку. Ненадолго! Ты же говоришь с нудными и не нужными тебе людьми. Ты мог бы прийти пожать мне руку и дать (хотя бы только моим глазам) так много счастья. Или ты ничего не знаешь обо мне и моя тоска никогда не тревожит тебя?

У меня никогда не найдется сил прийти к тебе.

Как это совместимо, возможно – не знаю. Все минуты моей жизни ищут тебя – всегда.

Весь день больна. Всю ночь сны мучили меня, и никогда еще так больно^а горя пробуждения – я не чувствовала.

9 ноября [1928 г.]

Все стало неживым, ненужным. Все мои композиции глупы, пошлы. Потому, верно, и расхваливаются всеми.

Только бы жизнь окончить еще одним ценным мне театром, и тебя бы видеть на этом спектакле.

11 ноября [1928 г.]

Болею. Хворь всю меня одолела. Не могу справиться с собой. Увязла в печали и не могу ее скрыть, смыть с лица.

Придешь ли ты на мои спектакли? Где ты сейчас? Это больше всего мучит меня – я не знаю, где ты. Ждать можно ли? Чего? Просто знать, что смотришь на мои произведения.

Несносно, глупо и стыдно. Не могу уйти от этой привязанности. Наверно, это помешательство – частичное, как мания, и эта болезнь уничтожает меня, все глубже всасывается в меня.

Эти дни мне кажутся последними в моей жизни, так мне скверно.

Меня спрашивают, откуда у меня берутся силы, совсем непонятно, что можно одолеть такую работу – один за другим сделать шесть балетов в два с половиной месяца, да еще один другого лучше^б.

Говорят: «Это только нервами и напряжением-желанием».

[*Строка текста вымарана*]

Мое творчество – любовь.

Разговор это мой с [тобой – *зачеркнуто*].

^а В первом варианте – «близко».

^б Во втором варианте: «(так они думают)».

—
Это была самая горькая неделя, какую я знала. Желание видеть Ф. держало меня в беспамятстве. Эта неделя дала «Voléro»¹³³.

Хорошо ли? Не знаю.

Но возможность «жаловаться» в движении, кричать и неистовствовать – заглушала боль.

—

18 ноября [1928 г.]

Читаю твои слова, как будто о себе.

Ты думаешь о моем искусстве и знаешь, что оставляешь след в нем – вдохновляешь. Может быть, ты думал, Ф., в это время обо мне?

—

19 ноября [1928 г.]

Ты в Париже¹³⁴, и снова все во мне болит.

Ты ведь придешь на нашу премьеру!

—

22 ноября [1928 г.]

Ну вот, сегодня наконец наш первый спектакль¹³⁵.

Хорошо ли, плохо – не понимаю сейчас.

Но тебя сегодня не будет.

—

28 ноября [1928 г.]

Прошло два спектакля – тебя нет.

Сердце мое не выдерживает этого горя. Как мне [передать, рассказать – *зачеркнуто*] выбросить [справиться – *зачеркнуто*] мое отчаяние и беспомощность?

Все мое сверхвозможное напряжение, нечеловеческий вздох творчества не получил ласки.

Чужая нарядная публика, и нет среди них твоего родного лица.

[Тяжко стало – *зачеркнуто*] Нечем дышать.

—

«Сердечный припадок», доктор, обморок, «переработалась»; «в кровать», «ослабление сердечного клапана». Вот так!

—

Смертельная грусть и противная физическая боль в сердце не оставляет меня.

Мутная боль [как морская болезнь – *зачеркнуто*], как непрерываемая морская качка, как морской ветер – треплет мое сердце.

Без помощи.

—

7 декабря [1928 г.]

Все прошло, все спектакли, и не было того счастья, которое так просилось, так ждалось.

Зря украшалась женщина. Гости пришли, но не было среди них того, кто должен был бы сказать:

«Как прекрасны сегодня твои глаза, какие чудные вещи они усмотрели, и как прекрасно ты все сложила в подлинное искусство».

От других все восторги не доходят до сердца.

И будто черный гроб стоит посреди пустого зала – моя любовь.

1929^a

В искусстве можно бороться только тем, что производит художник.

Вижу, что искусство для многих – «хорошо сшитый туалет», «визитная карточка» неизвестно чем известного артиста. Что надо делать? Мешают ли они нам, художникам? – Конечно, нет. Пыли от них только много. Портят здоровье зрителя. И очки у внимательных критиков теряют прозрачность – верное зрение.

Нет «святой земли» у нас, художников. Тоска за «чистым воздухом», за «чистой обителью» – делается болезнью. Искусство сделалось сейчас чековой книжкой. Мы продаем свое творчество – заказами кормимся. Когда же мы будем копить наше достояние для нашего Праздника – Творчества – в нашем чистом Доме.

Мой ответ на письмо. «Танцующей даме»¹³⁶.

Все, что ты пишешь о танце – есть оскорбление.

Все причины твоего отчаяния – есть мечь Творчества.

Творчество – бешеная степная лошадь, а уж чистую расу не впряжешь в телегу для надобностей. Мало ли, что мы переживаем и что нам кажется глубоким и нужным, – это не есть еще материал для выявления в искусстве.

Искусство не исповедь.

Многие обладают духовными ценностями – наверное, ценнее качеством ряда артистов, – но только, кроме «склада» духовных ценностей, надо уметь эти ценности выявить, уметь положить их в самую выразительную форму – вот это-то и есть искусство. Самые большие идеи, ощущения, выраженные не подлинным мастером, – будут бесформенны, будут таять, сыпаться и вызовут недоумение у зрителя в лучшем случае, а в худшем – останутся незамеченными.

Почему танцы для «признания» – блеска в обществе и прочих «благ» – могут казаться тебе самым подходящим искусством?

Возможно, что «визитная карточка» артиста очень многое дает в жизни, – но, наверное, ни один художник не создал себе «имени», ища эту «визитную карточку».

Мало одного решения, что «молчаливое» искусство есть самая подходящая форма для каких бы то ни было «особенных чувств».

Для «молчаливого» искусства танца необходимо иметь очень болтливое тело. Даже гениям эта «болтливость» дается рядом рабочих годов. Художнику в искусстве ничто не приходит «по щучьему велению».

^a В первом варианте записи за 1929 г. начинаются с абзаца:

«1929. Апрель. Моя “хроническая болезнь” дает себя знать, как ревматизм в сырую погоду, когда Фед. в Париже. Несносно ломит сердце и душу».

По-моему, выбор рода искусства для своего творчества не зависит от порядка идей и ощущений.

Выбор падает на ту отрасль в искусстве, к которой ярче выступает возможность – талант овладеть мастерством, – умение реализовать свое творчество. В искусстве художнику случайно «помогают», если же артист ждет чьей-то помощи, то незачем ему братья за какое бы то ни было искусство.

Отказаться от ошибки, перестать действовать на ложном пути не значит впасть в бездействие – наоборот, тут-то и надо жить всей жизнью, чтобы «соскочить с мели»^а.

Март [1929 г.]
Рим.^б

Незабываемые несколько часов в Риме¹³⁷. Вспышка жизни такая сильная. Какая-то детская радость так неистово бушует во мне, как будто я после долгой разлуки попала в родные объятия. Не могу записать ни одного [чувства – *зачеркнуто*] впечатления – сердце [стреляет – *зачеркнуто*] взрывается счастьем, и мозг как будто упал в изнеможении^в.

Я узнаю тебя вдруг всем существом. Рим – это как Ф. – твой образ.

Душа колосса-гения.

Это [твои объятия – *вымарано*] снова тебя я вижу.

Ночь.

Чем ближе подхожу к собору, все большее волнение охватывает меня. Слезы счастливо льются из сердца. Совсем бессознательно целую колонну у входа в собор, как твою живую руку. Рядом с колонной, в ночи, прячется решетка собора и кажется узором твоей одежды на груди.

Это Ф.

Мне трудно оторвать голову от потертого камня – расстаться с тобой!

Медленно поворачиваюсь. Колоннада, как твои руки, заключает меня в объятия.

Стальные звезды, как твои глаза, смотрят в мою душу.

Одна я буду знать и помнить на всю жизнь музыку, которую слышала.

Нищие слова мучают меня.

Если бы тогда, после первой встречи, в первые дни любви, я не попала в Рим¹³⁸, может быть, я «забыла» бы тебя, ты не вошел бы так в кровь мою, во все мое будущее творчество, и сама я сложилась бы иначе.

^а Во втором варианте далее следует еще один абзац текста:

«В искусстве художнику случайно “помогают”, если же артист ждет чьей-то помощи, то нечего, незачем ему братья за какое бы то ни было искусство».

^б В первом варианте запись за март помещена после записей за апрель и за 30 мая 1929 г.

^в В первом варианте далее следуют еще два абзаца текста:

«[Теперь только я узнала тебя, Рим. Как это неожиданно – *зачеркнуто*] – [абзац текста *вымаран*, читаются отдельные слова: Я вижу непередаваемое чудо!

Мощь, подаренная Богом маленькому существу, [несколько слов нрзб.] чуда. Восторг захлестывает [несколько слов нрзб.]]»

Это не страдание неоправданной и рвущейся к тебе любви и не одиночество делало Рим тогда, в прошлом, таким непереносимым и трудным. Рим тайно рассказывал мне и напоминал о тебе.

По странному совпадению сегодня, этот день в Риме, восемнадцатая годовщина моей любви¹³⁹.

Апрель [1929 г.]
Paris.

Моя «хроническая болезнь» дает себя знать, как ревматизм в сырую погоду. Когда Ф. в Париже, несносно ломит сердце и душу^a.

4 июня 1929 г.

После концерта Ф.¹⁴⁰

Пусть судьба будет жестокой – пусть она лучше мучает, но ходит около тебя, смотрит на тебя своими глазами.

Знать, что «не судьба» – «никогда не будет возможным» – хуже смерти.

Моя натура соскочила с позволенного на земле.

Нельзя любить человека чувством, предназначенным быть в вечности, как Бога, больше, чем самого себя. Такое чувство отталкивает все временно-земное.

Восемь лет я не видела твоего родного лица.

Долгожданный день: несколько часов с тобой – на расстоянии. Приклеена к креслу – толпа дышит между мной и тобой.

На оплаченном франками месте нельзя требовать ничего лишнего! Только то, что объявлено в программе! Пустое желание – ждать встреч и взгляда!

Может быть, глаза его скользят по квадрату, через номер моего кресла, но видит Ф. только одно большое лицо толпы.

Кончился «спектакль» – жутко мне жить.

Другая походка – слишком «на рессорах» – приседающая.

Чуть дряхлеющие движения, совсем седая голова, сквозь это – брызги прежней молодости. Широкая грудь, где живет его голос и сердце.

Нежные руки в движении вдруг делаются, беспокойные, мощными. Они мучают и крадываются вместе с его голосом в душу. Буду их помнить долго.

^a В первом варианте далее следует еще одна запись:

«30 мая.

День за днем – (ночь за ночью) – вижу тебя во сне. Так ясно – [совсем – *зачеркнуто*] свой – Ты. Между нами, и мое сердце все в тебе (как то есть всегда). [1 предложение *вымарано*] бы сказать. Сны делают меня бодрой, счастье [в сне – *зачеркнуто*] со мной, в них [Фед. также – *зачеркнуто*] ласков и около [меня – *зачеркнуто*]. “Семейная сцена” не нарушает чувств. Просыпаюсь счастливой, и не все ли мне равно, реальное ли это счастье, я ведь была с тобой...»

Артист? – Гений-Колосс.

В программе много музыкального безвкусыя; в его движениях, в подходах к публике тоже иногда проскакивает вульгарность.

Мне много не нравится в нем мозгом. Но душой я чувствую в нем Бога^а.

Он кончил концерт.

Дородная красивая женщина в парчовом манто с выводком милых девушек уверенно поднимается по лестнице¹⁴¹, на виду у публики, по-хозяйски; к своему «имуществу». Золотое манто с боярскими меховыми опушками^б – эта женщина скажет Ф. первое слово – одобрит его искусство.

Можно подождать еще его выходов на вызовы.

Вот теперь он задержался в кулисах с семейством.

Толпа все больше и больше взывает и так же, как я, стоит неподвижно и хочет еще и еще раз видеть его.

Тушат свет, и на момент пугаются чувства, но, будто вздохнув, все, как буря, начинает вопить и трещать.

Теперь «семейство» гуськом спускается к выходу.

Это, наверно, будет его последний выход. Нет, предпоследний. Рядом, приложив руку ко рту, режут вызовы.

Вот так бы и мне, а не судорожно молчать годами! Сердце рвется – последний его шаг в кулисы.

Медленно поворачиваюсь спиной – разрушаю готовый вырваться крик боли – прощания.

12 июня [1929 г.]

Такими сроками записывается моя жизнь: Восемь лет, как неделя, от одной даже не встречи до другой – в толпе, на расстоянии, не замеченной.

Теперь идут дни казней.

В эти же дни делаю «Aubade»¹⁴², и это спасает, вырывает чувства в работу, и совсем не вижу и не хочу ничего видеть в себе.

Композиция Aubade складывается печально, как слезы.

^а В первом варианте эти абзацы изложены иначе: «Артист? не помню. Руки его не дают покою. Мучают и трогают – буду их помнить долго.

В программе много безвкусыя, в его движениях “на [арене – *зачеркнуто*] эстраде”, в “антрактах” между “номерами” (свою музыку он так и анонсирует: № такой-то), в подходах к публике тоже проскакивает пошлость. Мне совсем ничего не нравится в нем мозгом».

^б В первом варианте: «Большая, дородная, красивая, как пасхальный кулич, женщина в парчовом манто с выводком милых девушек, как те же пасхальные крашеные яйца – [с] плоскими лицами и вздернутыми носиками, уверенно поднимается по лестнице к нему, на виду у публики через эстраду в кулисы, по-хозяйски к своему “имуществу”, золотое манто с боярскими меховыми опушками, как касса купца на промыслах».

Poulenc* говорит: «Так хорошо, что плачут, видя финал Aubad'a».
Слезы мои^а.

Как все остальное, ты этого не увидишь.

3 августа [1929 г.]^б

Мы живем в одном городе.

Я знаю, как смотрят твои окна и как перед ними тянется улица. Серый обыкновенный дом.
На меня он смотрит скучно.

Я не смею остановиться и взглянуться в зрачок окна, место, где прячет тебя эта серая каменная масса.

Не хочу медленно пройти мимо твоего жилища. Довольно я проходила мимо своего счастья.

Сохрани Боже, еще подсмотрит кто-нибудь, как страдают мои шаги.

Изредка проезжаю мимо твоего дома. Меня укрывает «Taxi»^в.

Окна быстро мигают скользкими стеклами или сонными ставнями в сером камне.
Отвратительным сером камне. Что ты там делаешь, в этом плену? Нет, там ты не можешь быть счастливым.

В раннем детстве моей любви я была в твоей комнате. Под окнами цвели померанцы – цветы еще невинных жен.

Как [бешено – *зачеркнуто*] душно они благоухали... До сих пор под теми окнами они растут на фоне белой стены над синим морем.

Мимо этого дома я иду медленнее – там могу остановиться надолго. Улыбнуться счастьем, вздохнуть воспоминанием, не прятать свои шаги^г.

[20-го августа 1929 +++. С.П. Дягилев – *приписано позднее*]

23 сентября [1929 г.]

Три месяца не работаю. Тело как будто покрыла паутина^а.

* Пуленк.

^а В первом и втором вариантах: «Еще одну композицию посвящаю тебе – слезы мои».

^б В первом варианте указано место – Париж.

^в В первом варианте: «Изредка, как вор (*перед собой*), в “резиновых туфлях” и “бесследных перчатках”, меня укрывает taxi, протекающая по твоей улице [2 слова *нрзб.*]».

^г В первом варианте запись продолжается:

«[Дом пуст теперь – *зачеркнуто*]

[4 слова *вымарано*] Отель стоит постоянно, для всяких гостей.

Снова теперь, как тогда, в молодости, люблю я, ни одному существу, ни другу не доверяю твоего имени на плитах своего сердца. [*Строка текста вымарана*] звуком [громко произнесенным – *зачеркнуто*] твоего имени.

Вот только эти странички. Любовь не хочет сохнуть».

^а В первом варианте следует текст:

«Хочу работать – знаю “чудо”, которое должно увидеть свет, теперь и без [*нрзб.*] работа создать возможность это выполнить.

Должна сломить все препятствия и достичь того, что мне надо – с такой же гениальностью, как в танце».

Бездействие в моем искусстве доводит меня до отчаяния, до полной потери сознания – теряю веру в то, что я могу в искусстве^а.

О тебе я больше не думаю – мой разговор с тобой иссяк.
Танцы мои без движения – их нет – нет разговора с тобой.
Не потому ли ты пришел сегодня во сне ко мне?

Сон.

Я живу в домике с большими окнами. В нем пусто и беспорядок.

Вдруг тыходишь через двери из сада. С тобой четверо мужчин^б – их ты отправляешь тотчас в соседнюю комнату, а сам идешь, торопясь, прямо ко мне и целуешь меня в губы продолжительной липкой нежностью.

Странно, я спешу с тобой немедленно расстаться. Дом не убран, и я не хочу, чтобы ты его видел. Ты должен прийти позже – в 4 часа.

И тыходишь вместе с другими. Почему-то я ухожу тоже из дома и брожу где-то в основном лесу в одиночестве.

Твой поцелуй не покидает моих губ, я не могу выйти из этого только одного поглащающего меня ощущения – твоих губ.

Неожиданно меня пробуждает мысль, что, должно быть, уже больше 4 часов, что ты уже пришел в дом и не нашел меня.

Ждешь или ушел?

Я мчусь через лес обратно в дом. Но тебя уже нет, и нет ничего в доме. Все из дома вынесено, и полы в комнатах покрыты сеном. Беспорядок худший, чем был раньше. Но, может быть, ты еще не приходил и придешь?

Невозможно здесь все успеть привести в порядок. Сгибаюсь и руками собираю сено.

Около меня появляется мой муж, и семья моя тоже оказывается в доме. С отчаянием я говорю мужу, что ты ушел и больше тебя я никогда не увижу.

Бросаюсь к окну, может быть, ты идешь ко мне или я еще увижу, как тыходишь.

Будто в ответ, все окна в доме [делаются квадратными от потолка до полу во всю стену – *зачеркнуто*] раздвигаются по стене все шире и шире.

Подхожу вплотную к стеклам, вглядываюсь, ищу тебя^в, но лес и дорога вдруг заволакиваются непроницаемым туманом, и этот жуткий туман все ближе и ближе, угрожающий, надвигается к окнам^г.

^а В первом варианте следует текст: «Жду чуда от Бога – только от Него».

^б В первом варианте: «С тобою 4–5 мужчин – танцовщики».

^в Во втором варианте: «[Через них я хочу увидеть тебя – *зачеркнуто*] Может быть, ты идешь ко мне, или я еще увижу тебя, хотя бы уходящим».

^г Во втором варианте в этом месте сделана вставка на вложенном листе:

«Бросаюсь к окну, я [по мере того, как во мне – *зачеркнуто*] хочу увидеть тебя. Может быть, ты еще опоздал, идешь ко мне, – или я еще увижу тебя хотя бы уходящим. По мере моего возрастающего отчаяния и желания тебя увидеть окно все шире и шире раздвигается [во всю – *зачеркнуто*], и, наконец, вся большая стена комнаты превращается в огромное окно, [тебя нет – *зачеркнуто*] за которым я ничего не вижу».

С непонятым облегчением я догадываюсь, что это ураган, и вижу, как желтый туман идет и идет – наступает на мой дом, на окна, навстречу мне.

Жду разрушения, но ничего не происходит. Буря застывает в неподвижности у самых стен моего дома.

Только сильнее я чувствую оставленную ласку на сжатых моих губах.

Тут я просыпаюсь, чувствуя еще твои губы на моих.

Встает далекое прошлое...

Не должна была терять ни минуты счастья быть рядом с тобой.

Теперь Ф. далек, а сроки для встречи назначаются в жизни судьбой.

{В первом варианте далее следует текст:

«Я имею идею о спектакле настолько прекрасную, extra-ординарную, не похожую на все, что мы видели в спектаклях до сих пор, что если это не разрушит весь “живописный” тряпичный театр, то будет, во всяком случае, попыткой дать всему коллективу, участвующему в создании театрального спектакля: художнику [музыканту – *зачеркнуто*], дирижеру, композитору, хореографам – поистине участвовать в Действии Театра. Я хочу обычно спрятанный оркестр от зрителя вынести на сцену. Расположить его так, чтобы оркестр был не только исполнителем музыкальной партитуры, но в то же время был часть архитектурной композиции на сцене (эстраде, в любом помещении, т. к. в театре-коробке не будет надобности). Рояль, музыкальные инструменты [пульты – *зачеркнуто*] по форме столь совершенны, что видеть их следует в Действии спектакля как танцующие ноги танцовщицы, как весь корпус танцовщика. Музыкант складывается из своего тела, слитого с инструментом, и его движение во время игры на инструментах, его просто движение, как оркестрант берет свой инструмент, большое движение всех скрипок – все это есть хореография – Движение, Действие, и я мыслю, что оно должно быть слито с движением абсолютно музыкальным артистов «движения».

Пока я говорю о хореографии как искусстве, мне более близком, но я вижу и исполнение Оперы, всех видов театра, спаянных с музыкой, также музыкально совершенным в движения делающих музыку в театре, а не только “живописно” разбросанные и музыкально выполнение точно всей парти[туры], не поданных слушателю. Я говорю, что спектакль мой, который я мыслю, надо слушать тоже – глазами. Все в этом Театре должно быть прочно, верно, законно, как звук – [т. е. дви[жение] – *зачеркнуто*]. Не должно быть фальши, ни имитаций – поэтому живописные декорации, имитирующие станковую живопись – картину, или имитирующие природу, архитектуру, не современны. Мягкие, расписанные, болтающиеся после ряда спектаклей, делают[ся] полотна мятыми и пыльными, где живопись теряет свою ценность. Такие декорации не способны в современности создавать театр – т. е. вводить в современные ощущения, которыми должен заражать театр зрителя. Такой театр не вводит в жизнь современную и не уводит от жизни, не есть ни реалистичный даже, ни тем более «неожиданный», который [будит – *зачеркнуто*] выявляет в зрителе какие-то еще неоформленные идеи и чувства [жизни – *зачеркнуто*] идущей нам навстречу жизни. Что [точно – *зачеркнуто*] нужно для театра будущего, нам трудно сказать. Он сам придет и займет свое место, но мы должны [всеми силами – *зачеркнуто*] отказаться от прежних форм и традиционных приемов театра, отлепить от себя, хотя бы такие [*полстроки текста вымарано*] примитивные распорядки театра: оркестр в дырке, [на сцене имитация какой-то окружающей природы, которая нам сегодня совсем не близка; – *зачеркнуто*] висячие тряпки, для каждого действия слепляющие свою живопись –

мертвые, потому что они не служат Действию, освещение, вместе с декорациями, служащее созданию атмосферы действия, но отнюдь не участвующее в Действии.

Мы даем в Театре современных живописцев – гениев в современной живописи, которых мы, безусловно, можем лучше оценить в их работах станковых. Театр ничего не прибавляет к их живописи, наоборот, это вандализм. Увеличенная до размеров театра, переписанная другой рукой колоссальная картина – абсурд – это тряпка, и я предпочитаю видеть в 30 квадратных сантиметрах подлинную руку мастера-живописца.

Теперь Театр оценил качеством и современно тем живописцам, которые в нем работают^а. Но они, кроме [нрзб.] в своих декорациях, ничего не вносят в Театр, остается полотнище с внушающими нам отвращение увеличенными картинами подлинных шедевров в их эскизах.

Как были приняты спускающиеся на веревках «задники» и боковые «пantalоны», так они остались, или же попытка конструкцией – [нрзб.] – это попытка архитектора занять место живописца с теми же результатами. Они вместо того, чтобы сидеть под луной и звездами в «голубой атмосфере», карабкаются по каким-то ни с чем не связанным в идее архитектуры постройкам.

И опять это то же самое, что делали в театре много десятков лет – с той разницей, что лестницы были частью дворца, башни; площади были частью города и т. п., а теперь сняли с них живопись и оставили голую постройку.

Что надо, я еще не знаю, – но первый наш шаг на пути к нашему современному Театру – отказ от того театра, в котором мы жили, – отлепить все привычки и стереть пыль с наших театральных глаз.

Потому я начну без всякой театральной[щины], я хочу начать «концертом» в современной [нрзб.] обстановке, среди материалов, в которых [я привыкла – *зачеркнуто*] я живу сегодня, и я уверена, что мы выйдем на верную дорогу к театру, настолько же не похожему на полотноный театр, как непохож был [на этот театр греческий – *зачеркнуто*] античный театр в своей эпохе на то, что мы имеем сейчас.

Пока вот что я могу представить как проект первого начинания:

Я хочу дать ряд хореографических концертов с артистами движения танца моего ателье и с оркестром. Мы будем для концертов выбирать известные уже партитуры, так же как и новые, специально для этих концертов написанные. Концерты эти не будут обставляться обычными декорациями, но мы хотим найти ту обстановку, в которой могли бы оркестровые артисты вместе с хореографическими слиться в одном Действии.

Хотя не признаем специальных декораций, перемен для каждого произведения, все же мы имеем в виду для каждой вещи найти такую форму и обстановку (в деталях), которая даст возможность [видеть и слышать – *зачеркнуто*] выявить каждое произведение с присущими автору музыки и хореографии индивидуальными особенностями.}

23 октября [1929 г.]

Когда-нибудь я создам то, что хочу? Препятствий пугаться не надо. Да испуга у меня и нет.

Я иду навстречу всему, как в атаку, – даже смерть не кажется мне «новым случаем».

Но препятствия, как камни, все подкатываются мне под ноги.

^а В оригинале нарушено согласование. По-видимому, Нижинская хочет сказать: «Теперь Театр оценивают по качеству и современности тех живописцев, которые в нем работают».

Силы во мне много, – я пройду этот трудный путь.
Как ни был бы длителен переход, ничего нет бесконечного.
Один Бог вечен.
Если нужно, Бог приведет меня к радости создания моего маленького человеческого творчества.

Жаловаться на что-нибудь нудно.

4 ноября [1929 г.]

Мне придется надолго покинуть Париж – мой родной город^а.
Но родина артиста должна быть там, где он может жить в наибольшей продуктивности.
Где его искусство цветет, его творчество оберегается и культивируется.
Меня зовут в Вену. Там мне дают театр и 95^б человек артистов¹⁴³.
Там хотят, чтобы я вернула балет к прежней его славе.
Реорганизовать школу.
Все создание балета!
Тут я не смею даже сомневаться – должна ехать. Хотя нужно расстаться с Парижем, нужно «перевернуть» свой дом, свою семью, образование детей.
Это все детали.
Главное, я буду строить – создавать Балет – Театр.

От твоего дома я не буду дальше, чем сейчас.
Небольшое расстояние нескольких улиц или нескольких границ государств – все одинаково лежит огромным расстоянием между мной и тобой.
Твое полное незнание и равнодушие – мое небытие для тебя.
Пусть моя жизнь вся клонится к тебе, дышит твоим присутствием, однажды тобой позабытым во мне, – все равно моя жизнь не остановит твоего внимания и не даст мне твоей близости.
Ты так далек!
Каждый день уносит тебя все дальше от меня – возможности моей подойти к тебе.
Какая нежизненная пассивность. Пойти к тебе?
Разум сердца знает, что не это побеждает «расстояние».
Сколько лет ты мучишь мою жизнь.
Люблю тебя!^в

Искусство и Федор.
Живут во мне слитые, как в браке, две любви.

^а В первом и втором вариантах следует еще одно предложение: «Как будто приходится хоронить самое дорогое».

^б В первом и втором вариантах – 80.

^в В первом варианте: «О, как я тебя люблю. Сколько лет ты [1 слово вымарано] в моей жизни – мучишь».

В первом и втором вариантах далее следует предложение: «Почему я не верю, что ты сделаешь несколько шагов в мою сторону?»

7 ноября 1929 г.^а

1930.

Встретилась с близким твоим другом-художником^б.

Так он сказал обо мне:

«Какое у вас красивое славянское лицо, – как у древней иконы».

Вот именно! – только перекрестясь, прикладываются к иконе!!

На рельсах поезда иногда идут рядом – ни близость, ни соединение их – невозможно. Только вихрь движения, задыхаясь между ними в тесном промежутке, – бросается от одного к другому поезду – трогает их.

Два поезда идут, озабоченные своим назначением.

Встреча на рельсах – катастрофа, ошибка, разрушение^в.

Рельсы ведут как судьба.

Что ж, теперь моя дружба не может украсить – толпа не шумит моим именем. Посмотрим, как снова вороны будут слетаться, лишь только омерзает воздух трупным запахом моей славы.

В молчании неизвестности творец самое привлекательное, изумительное существо, пропитанное тысячью бродящих в нем ощущений.

Чудо рождения творчества!

Может ли быть большее зрелище для друга?

^а Во втором варианте указано место – Париж.

В первом варианте последние фразы изложены иначе, и запись имеет продолжение:

«Во мне живут две любви [в жизни – *зачеркнуто*]: искусство и Федор.

[слились – *вписано под строкой*]

Я есть патриций искусства

Танцевальной

губернии

Посвящение Невстреченному другу.

или

Ушедшему другу.

Можно назвать “Две любви” или Вздохи болтливого тела (танцовщицы)

[*Полстроки текста вымарано*] Espirations Tristes

[*3 строки текста вымараны*].

^б Во втором варианте приписано: «Коровин».

^в В первом варианте далее следует текст:

«На рельсах поезда идут иногда рядом – но близость ни соединение их невозможно.

Только вихрь движения, задыхаясь в тесном промежутке – бросается друг другу [в объятия – *зачеркнуто*] – трогает.

Два поезда идут, озабоченные своим назначением».

И вот, когда, выбросив произведение, творчество в нас отмирает, пустой душой живем – не к нам, а к нашему произведению (моему прошлому) возвращаются друзья. К отблеску нашего творчества, но не к нам как [к] человеку тянется их любовь-дружба.

Мне хочется послать привет – одно слово – люблю – на цветах. Чтобы это не имело значения, не легло на будущее, ничего не изменило.

{В первом варианте следует большой фрагмент текста:

«Он – Гений и хам! Это как поветрие, пущено кем-то в толпу и бессмысленно повторяет[ся]. Что значит хам?

Не то ли, что [Не хочу – *зачеркнуто*] принижаться к требованиям отдельных личностей, хочу жить своими требованиями. Гений имеет на это право.

Гений должен подчинять себе – иметь свое царство.

Хам – это [свобода и откровенное заявл – *зачеркнуто*] жизнь без запретов. Для гения «извольте быть так, как это мне приемлемо», а на остальных наплевать – объясняют обиженные – [полторы строки текста *вымарано*.] Ну а как же должен быть обижен гений прислуживать вашим восприятиям. Вот так защищала тебя.

[Полстроки текста *вымарано*.]

Но в одиночестве с собой другие мысли. Не боязнь попасть в «коллекцию» или во временное “развлечение” [между строк вписано два варианта продолжения фразы: «отталкивает меня от» и «уводит меня от счастья жить»], какое моим чувствам оскорбление!?

Во всем есть часть правдивого увлечения.

[Две страницы заполнены неясным текстом, из которого можно разобрать только отдельные несвязные обрывки фраз.]

У гения все запрет и недозволенно [конец строки залит чернилами] [всегда неудовлетворенность – *зачеркнуто*].

Болезнь.

Жить чувством, участвовать во всех фокусах природы: больных, [здоровых – *зачеркнуто*], радостных, уничтожающих [1 строка *вымарана*].

Короткое настоящее: правда уносится временем – одеваться [нрзб.] встреча глаз и улыбок.

Непреодолимый страх ко всему ненужному: к встречам, словам, [поступкам – *вымарано*] занятиям, звенит во мне оскорблением чувств.

Все мертвое возмущает живую природу.

Но в одиночестве с собой ходят еще мысли без чувств.

2) Встреча глаз и улыбок...

[Абзац нечитаемого текста, являющегося наброском к следующему фрагменту.]

Никогда не может стать [быть – вписано над предыдущим словом] ложью короткое настоящее. Нельзя измерять ни продолжительностью, ни весом существующее счастье.

Обманом переодевает[ся – *вымарано*] длительное желание [за коротк – *зачеркнуто*].

[Правда – *зачеркнуто*.]

Настоящее – уносится временем.

Правда уходящая одевается обманом.

Обманом переодевает[ся – *вымарано*] слишком длящееся желание, [исчезнувшее – *зачеркнуто*] [умершее – *зачеркнуто*] ушедшее [настоящее – *зачеркнуто*] счастье.

Чем брежу, чего жду?

Не боязнь попасть в “коллекцию” “подруг”, не боязнть стать временным развлечением уводит меня от счастья жить.

Какое моим чувствам здесь оскорбление!?

Во всем есть часть правдивого увлечения. Страх короткого счастья. [короткого настоящего – *зачеркнуто*]

[Жутко – *зачеркнуто*.]

Горе над мертвым счастьем ...

[*1 слово вымарано.*]

Бездетным женщинам – горе.

Как я могу идти к тебе за счастьем? Во мне ходят еще мысли без чувств. [Непреодолимый страх ненужной встречи звенит во мне оскорблением чувств] – *зачеркнуто*.]

Нет, страх у меня ко всему ненужному?

Для меня искусство – религия – не могу я кощунствовать. Не могу видеть надругания над [всем – *зачеркнуто*] святым – надо уничтожить всех торгашей.}

21 января 1930 г.

Я в Вене на несколько дней.

Весь ритуал знаменитости окружает меня: репортеры, фотографы, художники. Тут увидела, как равнодушна ко всякому «гаму» известности.

Хочу остаться в Вене.

Может быть, это будет город моей новой большой работы – это желание во мне остаться в Вене как мания; иначе зачем бы судьба меня сюда привела.

22 января [1930 г.]

Еще раз рядом прошли наши пути. Ф. здесь, в Вене, приехал из Парижа. Сегодня я уезжаю из Вены в Париж.

В газетах сообщения и «шум» обо мне перебивается известиями о приезде Ф. и интервью с ним.

Меня больше не мучит и не изумляет забава судьбы и предназначения. В этом есть тоже что-то значительное – забота судьбы, предопределение – закон для моей или Ф. жизни.

Отели наши были напротив, и окна смотрели на одну улицу, и все же...

Судьба повелевает.

23 января [1930 г.]

Сегодня с ним поезд идет на Бухарест. Меня увозит directe* Бухарест–Париж. Двум людям на большой земле, конечно, невозможно сделать нечаянный шаг навстречу друг другу^a.

* прямой (англ.).

^a В первом варианте следует текст:

«В шахматах много часов большие мастера убивают, трудятся мыслью, пока король королю выйдет навстречу, [войдут в один путь – *зачеркнуто*] откуда нет ходу одно-

Поехала бы несколькими днями позже, и мы попали бы «нечаянно» в один поезд.

И препятствие было против моего поспешного отъезда. Rouché* назначал свидание на 20-е в Орéга. Но дела в Орéга я отложила, и выскользнула судьба в другой путь от встречи с Фед.^a

Мое ясновидение давно рассказывало мне о встрече с Ф. в Вене, но, может быть, мое предчувствие было не на теперь и я еще свижусь в будущем в Вене с тобой так, как предсказывало мое ясновидение [ты был у меня – *зачеркнуто*] [*1 слово вымарано*].

Газетные интервью Федора... о любви, семье...

Все там ложь. И может ли быть иначе? Можно ли в толпу о буйствах сердца сказать правду? Никого ты не уверишь, что в семье за тобой кружит счастье. Ты несешь обязательства похвальные. Но счастья свободного нет с тобой^b.

Милая, родная душа.

Чем брежу, чего же жду?

Не боязнь попасть в «коллекцию» «подруг», тоже не боязнь стать «развлечением» – уводит меня от счастья – жить.

Какое моим чувствам здесь оскорбление?!

Во всем есть часть правдивого увлечения.

Не уступаю «короткому» счастьем? Жалко слез своих?

Горе над мертвым счастьем ...

му, от преследования всех «обстоятельств» другой обстановки – объявят шах и мат – неизбежная встреча «в лоб».

Но бывает, игра выходит вничью, [так] как обе стороны и не стремятся к наступлению.

Клянусь твоей любовью, что я знала – видела несколько месяцев тому назад, что встречу тебя в Вене. Ты жил в Бристолле, я жила – недалеко, но не в том отеле, что теперь выбрала. Ты был у меня, и я видела свою красную книжку в твоих руках.

* Руше.

^a В первом варианте: «Я уехала 19, не захотела отложить отъезд на вторник 21. Руше мне назначал свидание на 20-е в 4½ часа. И очень было неловко не пойти. [Федор выехал из Парижа во вторник 21-го – *зачеркнуто*.] Но я отклонила свидание в Орéга и потеряла встречу с Фед. – он выехал в Вену во вторник 21-го.

Если б я знала».

^b В первом варианте абзац изложен иначе: «Не выношу [когда в интервью Фед. в газетах – *зачеркнуто*] твоих интервью Фед., где говорит он о любви – там все лжешь. И может ли быть иначе? Можно ли в толпу сказать правду? Но никогда ты меня не уверишь [2 слова *вымарано*], что счастье кружит за тобой в семье, слышу в твоих хвастливых словах о семье, как толпе сам себя уверяешь, в [благополучном счастье, но – *зачеркнуто*] счастья свободного нет с тобой. Ты несешь обязательства «похвальные»».

Тоской по тебе, я знала – видела несколько месяцев тому назад, что встречу тебя в Вене.

{Во втором варианте текст продолжается: «[Ты жил в Бристол; я жила недалеко от тебя, но не в том отеле, что теперь выбрала – *зачеркнуто*][две строки *вымараны*]}».

В первом варианте далее следует еще одна запись:

«Опера Тангейзер.

[Сбоку приписано несколько вариантов продолжения текста:

[я буду создавать это с – *зачеркнуто*].

Мне [поручено – *зачеркнуто*] предлагают в Опере возобновить вакханалию¹⁴⁴ с

[Надо – *вымарано*] я

Venusberg – эти танцы, как [хор – *зачеркнуто*] женщины любви Venus, ее соблазнов [2 или 3 слова *вымарано*].

Голова Тангейзера спит на коленях Венеры, и любовь, [любовь богини – *зачеркнуто*] любви – Venus! создает [чары – *вымарано*] [твои – *вымарано*] его сновидения – вакхическая буря, любовь Venus к [1 слово *вымарано*], нежность Граций, наивность Амуров и вечная “жажда” фавнов. Тангейзер и Дионисий [1 слово *вымарано*] [страсть – *зачеркнуто*], огонь счастья и жизни, и к нему, как Ариана в объятиях Дионисия, богиня Venus [станет – *зачеркнуто*] тонет женщиной в страстных объятиях Тангейзера, как Leda, обовьется сладострастьем в теле божественным лебедем в белой чистоте. Пляшет вихрь вакханок [нрзб.] и вечное движение [2 слова *нрзб.*]. Все видение Тангейзера [как яд – *зачеркнуто*] в Venusberg'e как обещание, как тело Venus [как на липкие – *зачеркнуто*], как вино любви, навсегда должно войти в кровь Тангейзера. Сделать землю со всем житейским, с любовью земной девушки ненужной, скучной».]

19 февраля [1930 г.]

Сегодня полгода, как умер Сергей Павлович – и все больше и больше пустеет все без него. Не только умер его театр, но все в Париже не имеет сейчас жизни [2 слова *вымараны*] траурный сезон – [1 слово *вымарано*]

Надо иметь «послушный» материал, чтобы создать гениальное произведение в балете. Каждое мое возвращение в Орéга делает меня все менее и менее воодушевленной верой в результат [к дости[жению] – *зачеркнуто*] работы. [Не имелось возможности сделать то, что – *вымарано*.]

Февраль [1930 г.]

Мечта, что летала в воображении, не могла перевоплотиться в жизнь^a.

Не преодолеть вульгарности и пыльного равнодушия.

Огни убегают в темную неизвестность – они ничего не сожгли и ничего не осветили.

^a В первом варианте: «Та идея, что летала в воображении [нельзя было – *зачеркнуто*] не могла [перешагнуть в вульгарность всю в Орèгом “огороде” на пыльном, засушенном равнодушными садовниками – *зачеркнуто*] перевоплотиться в жизнь».

Март [1930 г.]

Оранжерея моих настойчивых ожиданий – душит меня искусственным жаром.

Тоска по Жизни дышит вздохами, творит свое создание, еще назойливей создает аромат желаний.

Орхидея не зацветет на пашне в реке колосьев.

Оранжерея – ее удушливый мир.

{В первой редакции вместо записи за март – продолжение предыдущей записи:
“Вернула”.

Надо оборвать вздохи и начать жить – на воздухе, [на] земле, под солнцем. Оранжерея моих настойчивых ожиданий – душит меня искусственным жаром. Тоска по [солнцу – *зачеркнуто*] Жизни еще назойливее создает [восхитительный – *зачеркнуто*] аромат ядовитых «желаний» и яды в форме и атмосфере моей жизни.

[К солнцу, к жизни, к – *зачеркнуто*] земному, природному надо возвращаться из коробки оранжереи, [которая] замыкает весь мир. В ней только цветут орхидеи.

Стекло оранжереи загораживает весь мир, и тепло, ласка, «солнце» жизни доходит до меня неестественным увеличенным удушливым жаром. [Дыхание – жизнь – *зачеркнуто*.]}

Чтобы создать что-нибудь, надо хорошо слышать себя – самое тончайшее уловить в глубине и вынести в своем произведении.

Орхидея не зацветет на пашне в реке колосьев. Оранжерея – ее удушливый мир. Там она дышит вздохами. Вздохи – дыхание искусственной жизни.

Искусство. Питание – культуры –

«тыркают» тело

особую форму жизни

Климат нужен свой [*1 слово вымарано*].

равное дыхание жизни вздохи и яды – смерть моих возможностей

[К земному, природному – *вымарано*] надо вырваться из коробки оранжереи – оборвать вздохи и начать жить на Земле. [*Полстроки текста вымарано*.] [Умереть – *зачеркнуто*.] Смерть и [цветы – *зачеркнуто*]. Оранжерея моих настойчивых ожиданий – душит меня искусственным жаром. Тоска по Жизни [назойливо – *вымарано*] творит свое создание, еще назойливей создает аромат желаний. Яды оранжерейной [*1 слово вымарано*] атмосферы ломают дыхание, и вздохами [мешают, дышит жизнь – *зачеркнуто*] – дают.

Название балета

«Dans les gues»

«Улица»¹⁴⁵.

Название балета –

«Цветы зла»¹⁴⁶.

Название балета –

«Поле» – (На земле)¹⁴⁷.

«Серенада» – Рахманинова¹⁴⁸.

Pas de deux –

«Испанское» –

Рояль и скрипка¹⁴⁹ –

Классическая – Симфония Прокофьева¹⁵⁰

Для балета (может быть Комедии)

I-я часть – Allegro [*нрзб.*] (очень хорошо)

II-я часть – Moderato (очень хорошо)

III-я часть – Allegro vivo (очень здорово)

все чудесно – классический балет чистый может быть

3-й концерт, рояль и оркестр – Прокофьев¹⁵¹ – восхитительные 3 части.

Albeniz – op. 232 № 5.

«Cordova»

Seguidillas¹⁵²

Для балета «В поле»

Rue Vivienne 47¹⁵³

«Fête de village» –

№ 7

Vincent d'Indy

«Tableau de voyage» –

для косаря –

там же «Départé matinalé» или «Marche»¹⁵⁴

Паяц – средняя часть

lent¹⁵⁵ – его «репетиция» с ковриком и другими аксессуарами. Может быть

длинный складной стол (козлы)



На нем расставляет, перепрыгивает.

Granados –

«Goyescas» prima parte

№ 4

Andante melancolico¹⁵⁶

Как pas de deux с платком

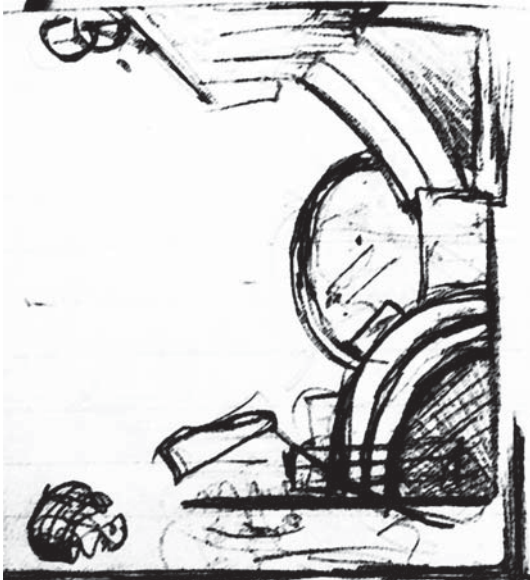
[плащ – *зачеркнуто*] очень хорошо

«Feste Romane»

О. Respighi¹⁵⁷ – (чудно)

название балета:

«Цветы Зла»



Хореографические вариации.

Женя¹⁵⁸ 0

Сережа¹⁵⁹ 0 ?

Коля¹⁶⁰ 0

Ира¹⁶¹ 0 –

Вера¹⁶² 14 –

Нюся¹⁶³ 16 –

Ален¹⁶⁴ – 14 –

Моппа¹⁶⁵ + 15 –

Бартолин¹⁶⁶ – 21-го

Вершинина¹⁶⁷ + 16 –

Тихонова¹⁶⁸ – 18 – ?

Рашель¹⁶⁹ – 22-го –

Меликова¹⁷⁰ + 21-го

[Лучезарская¹⁷¹ – *зачеркнуто*] –

Марта¹⁷² – 15

Виноис¹⁷³ + 14 –

[Давид¹⁷⁴ – 16 – *зачеркнуто*]

Франк¹⁷⁵ – 30

Лесли¹⁷⁶ – 22
Алексеева¹⁷⁷ – 25
Жак – 6
Салтанова – 13
Девочка – 13
Жанна¹⁷⁸ – 10

[нрзб.]
[4800 – зачеркнуто]
3000

Бартолин –
Давид –
Коля –
Сережа –
Женя –
Ясинский¹⁷⁹ –



Я –

Бартолин
Даниэль¹⁸⁰ (надо посмотреть)

3000.

2 дня – нужно взять репетиции в концертном зале.

[Расчет часов и количества репетиций]

$$\begin{array}{r} 232 \text{ часа} / 3 \\ \underline{21} \\ 22 \end{array} \quad \begin{array}{r} 78 \text{ репетиций} \\ \underline{18} \\ 36 \text{ дней} \end{array}$$

1-я неделя –
2 часа – 14

Упражнения: станок, упражнения на середине – 20 минут
остальное время в «полноги» для музыки, мой репертуар

II-я неделя 21

1 час со всей силой и 2 часа в «полноги»

III-я неделя – 21

1½ часа со всей силой и 1 ½ часа в «полноги»
IV [неделя] 28
2 часа со всей силой
2 часа в «полноги»
28 V-ая неделя –
2 часа со всей силой, перерыв и 2 часа со всей силой

всего 232 часа работы

112 часов –

Для постановки

12 часов – «Жертва»¹⁸¹ – 3 репетиции

30 часов для 5 танцев [нрзб.] – 10 репетиций

15 часов. – «Вариации» – 5 репетиций

12 часов для 2-х мужских танцев 4 репетиции

6 часов – «Теннис» – 2 репетиции

12 часов – «Biches» – 4 репетиции

12 часов – «Петрушка» – 4

99 часов [100 часов – зачеркнуто] «и еще 7 дней 21 час» 33 дня

2) Мужчины одни – I Рояль [3 – *вымарано*]

«Вариации» Бетховена¹⁸² и «вальсы»¹⁸³ 12

Мои танцы:

5. Я – «Boléro» – Ravel – 6

2. Я – «Apreum» – Гайто¹⁸⁴ –

3. 4 – «Auvern» – Landon¹⁸⁵

4. Я – Mazurka – ?

Я – Менуэт¹⁸⁶

«Жертва»

I

7

Пауза – музыка скри[пичная]¹⁸⁷

«Петрушка» – Стравинского 15

37

«Жертва» Стравинского – 7

Мужчины – ?

«Чемпион de теннис»¹⁸⁸

Скрипки

«Les Biches» –

100 м[инут] – $\overline{5/5\ 16 + 10}$ 9 1/4 и 11 1/4 .

30 – 1[20 – *зачеркнуто*]

Лев. – 2 =

Свя. – 2 = }
Рулас – 2 = }

[Для мужчин групповые и [нрзб.] – *вписано на полях*]
Ла – 2 =

II отделение –
«Чемпион de Теннис» – 5
Мужчины – ? 5
Мои танцы – 18
Скри[пки]
«Les Biches» –
5/33
«Свадьба» –
[2 слова нрзб.]
«Вариации на тему» –

Глюк – «Весна» – для женщин¹⁸⁹

«Чемпион теннис» –
5 = 5
10
12 60

В вариациях взять вальса все время кружащее движение

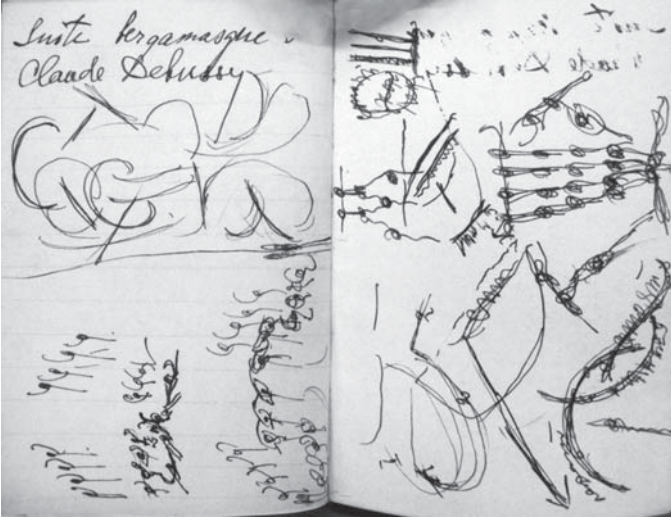
{ «Свадьба» – 10
10
Мои танцы [нрзб.] – 10
Глю[к] – 5
«Петрушка» – 10
Стравинский
Равель
Гайто
Моцарт
Aubert¹⁹⁰
Морева

4) «Les Biches» Rag Mazurka¹⁹¹ – 5
2) Стравинский «Жертва» – 10
3) «Кукла»¹⁹² – 2
I «Вариации на темы» Бетховена 15

«Кукла» и «Половецкие пляски»¹⁹³ на бис =

1120
[10
2240 – *вымарано*]

«Suite bergamasque»
Claude Debussy¹⁹⁴



14 апреля [1930 г.]

Сколько страданий во мне по тебе.

С такой болью слезы [о любви – *зачеркнуто*] падают на сердце мое, что кровью любви моей можно бы унять жажду многих ангелов и демонов скучного мира сего. Сердцу моему мутно.

Все о тебе дышу одними мыслями.

18 апреля [1930 г.]

Долго бродила я по дому, чтобы найти тебя – замучила свое сердце, уже потеряла веру тебя найти. Уходила по длинному коридору, как вдруг в большой стеклянной двери увидела твое лицо и руку, которая звала меня.

Твое утомленное тело лежало больное, светлый пестрый шелк пижамы блестел какими-то цветами на тебе.

«Иди ко мне», – звал ты, и с упреком: «Ты должна была показывать мне свое внимание, – раз ты меня так любишь».

«Ты даже никогда не пришла ко мне повидать меня.

Сядь рядом со мной близко и не смущайся никем...»

«“Все” уйдет, не будет нам мешать – я останусь только с тобой. Ты можешь спрятаться, если не хочешь мучить другое сердце, но мне это не нужно».

В волнении спрашиваю:

«Куда же мне скрыться? У ног твоих будет всего безопасней».

Я прячусь у ног твоих, но в то же время сознаю, что вся на виду, и (что совсем плохо) улыбка на моем лице кричит о счастье – мне никак ее не сломать. Тут я вижу, как из твоего тела вылетает «она», твоя близкая. Огромным шагом в воздухе несется над моей головой и смотрит мне в лицо (с облегчением вижу) – без упрека.

«Подойди, сядь рядом со мной», – снова зовешь ты.....

.....

Ну что ж, что это был только сон!
Греза слепо забылась в моей душе, ничего не видит.
Пусть катится улица, и серые заботы подходят ко мне в дождливый день...
Я не хочу и не могу еще проснуться. [Кровью буря ходит. – *зачеркнуто*.]
Как будто въявь я нашла тебя.

27 апреля [1930 г.]^a

Работаю в Русской опере. Материал балета средний, но искренний. Смогу ли из него создать еще один шедевр для тебя?..

На этот раз ты придешь, наверное: на «свое» – на оперу, и мое маленькое произведение танца в ней, может быть, тронет тебя. Тебя встретить я больше не хочу – ушло «мое время».

Прощание с молодостью и юная любовь в глазах – хороший сюжет для усмешки!
От этого я сумею сохранить себя – это наверно.

3 мая [1930 г.]

Вчера на моей репетиции «Руслана» была дочь Ф. Красивая прозрачная русская девушка – еще по-детски тихая и внимательная.

Такие дети – цветы счастья матери и покоя в семье.

Еще раз я слышу восторги моему искусству – балет в «Руслане» восхищает.

Если бы от тебя одно слово [восхищения – *зачеркнуто*] одобрения!

Когда-то это ты первый оценил меня. «Кто эта маленькая, которая так чудно играет и танцует», – спросил ты у Сергея Павловича. С тех пор и пошло мое счастье в театре, и навсегда ушла истинная радость из сердца.

Кого я могла встретить после – «чудеснее» тебя?

Чудо не приходит два раза в жизни. Естественно, что мое сердце носит тебя все дни с тех пор, как знаю тебя.

Шедевр природы.

Все необычное, совершенное...^b

Потому быть мне перед тобой серой, неудачной^в – невозможно. Как в церковь к большому торжеству влечет быть [украшенной – *зачеркнуто*] празднично одетой.

У меня и во мне нет ничего прекраснее моего искусства.

31 мая [1930 г.]

Была на твоём концерте^г. Смотрела на тебя сквозь туман чужого дыхания, и ты не был мне ничуть ближе от того, что мои глаза видели тебя.

^a Во втором варианте обозначено также место: «Paris».

^б Во втором варианте: «Все необычное [в чувствах, стремлениях – *зачеркнуто*] вижу в тебе».

^в Во втором варианте: «серой, неудачной, некрасивой».

^г Во втором варианте далее следует еще одно предложение: «Как все одинаково с прошлым годом. Настолько, что ты сам казался неживым, будто фотография, будто голос на диске».

Душно было только моему сердцу, и рвалось оно к какому-то буйству.

Возможна же такая симметричная неудача в жизни!!

Ты был в театре на «Руслане»¹⁹⁶, смотрел на «мое», видел меня – на твоём концерте я слушала тебя и каждое твое движение... Но у встречи нашей не было судьбы.

Много лет я ждала тебя в театре на моих спектаклях, созданных для тебя^а.

И вот ты на «Руслане» – было так для меня неудачно.

Мне казалось, что вся моя работа погибла, не дойдет до тебя. А в зале на репетиции ведь так было хорошо!

Всю большую композицию задавило маленькой сценой. Не было воздуха, света^б.

Так ты видел мое произведение, и, кажется, в первый раз.

Отчаяние.

Успех и восторги, много цветов, подарки – все было далеко, не радовало. Только синяя миниатюра Истоминой¹⁹⁷ среди них чуть трогала сердце, сжатое печалью.

Ф. я не видела.

Но, может быть, ты мне аплодировал, когда я вышла на сцену.

Мне рассказали, что Ф. много аплодировал танцам – «Великолепно, очень хорошо» – сопровождал восклицаниями все, что у меня делалось на сцене. Будто ты сказал, что никогда не видел такого необычайного слияния танца с музыкой и пением.

Но, может быть, это сказали, чтобы порадовать меня.

Если уж не «тайна» моя любовь к тебе?

7 июня [1930 г.]

Сегодня премьера «Садко»¹⁹⁸.

Снова репетиции моей постановки танцев покрываются аплодисментами, похвалами и т. п. Но будешь ли ты сегодня в Театре?

Постоянный туман печали подымается от горя моего сердца. Формы жизни, счастья, радости, удовольствий – расплываются в неясные очертания.

Туман печали слепит глаза и чувства.

Нереальной кажется жизнь вокруг. Близоруким мертвым светом мерцают фанари счастья, радости, забвения.

8 июня [1930 г.]

С моим искусством «борются» своеобразно: то нет места на сцене, то, как в «Садко», потушили свет, и танцы шли в полной темноте!

Но самое тяжелое – Ф. не было в театре. Через несколько дней Ф. уезжает в Южную Америку^в. Больше его не увижу¹⁹⁹.

^а Во втором варианте текст начиная с этого предложения и до конца записи датирован: «После 24 мая, премьеры “Руслан и Людмила”» и размещен перед записью о концерте.

^б Во втором варианте: «Не было воздуха, света, в декорациях теснота».

^в Во втором варианте: «18-го июня Ф. уезжает в Южную Америку».

О моей постановке «Подводного Царства» говорят в публике, что это лучшее, что я сделала, такого на сцене еще не видели.

13 июня [1930 г.]

Вчера Ф. приехал в театр на «Садко»²⁰⁰.

Горько.

Разве только теперь я знаю, что надо закрыть мою «книгу» любви?

И то хорошо, что ты присутствовал в театре. Почему я ждала, что ты придешь на сцену сказать мне несколько слов? Ф. был в ложе у Ганны Вальской²⁰¹. То, что она мне рассказала, – это уже счастье. «Обычно Ш. все отрицательно критикует, но Подводным Царством, тем, что Вы сделали, он был искренне восхищен, говорил, что это лучшее, что он видел в театре.

После “Подводного Царства” – уехал домой».

Ко мне ты не пришел пожать мне руку.

14 июня [1930 г.]

Невозможность уйти от любви – бездарность моей жизни.

Нелепость – неосуществление себя.

Отчаянием свирепствует во мне возмущение на себя – мою слабость. Жизнь – без жизни – двадцать убитых лет. Никакое чувство не может этого оправдать.

Стыд травит всю кровь, царапает нервы, скрипит во мне. Но все мое буйное возмущение только рвет мою душу, но ни от чего не уводит, не освобождает.

[2 слова *вымараны*] Все в тебе для меня самое родное, кровное – неотъемлемое мое.

Отсутствие тебя в моей жизни мучает меня недоумением, чем-то неоправданным в законе жизни. Мне невозможно понять кровью, что тебя нет, не было и не может быть никогда со мной.

Это позорное упрямство чувств – уничтожение себя любовью – возмущает мой рассудок, не находит себе оправдания в моей творческой [*1 слово вымарано*] природе.

И все-таки...

Только ты единственно всегда во всем мне необходим для Жизни.

14 июня 1930 г.

Paris.

КОММЕНТАРИИ

Вступительная статья

- 1 См.: «Чернота делает росчерк в душе моей»: Б.Ф. Нижинская. Дневник (1919–1922). Трактат «Школа и Театр Движений» (1918–1919) / Публ. Л. Гарафолы и Е.Я. Суриц при участии С.А. Конаева («Школа и Театр Движений»); Вступит. статья Л. Гарафолы (пер. с англ. И.В. Груздевой); Комментар. Е.Я. Суриц (Дневник) и С.А. Конаева (Трактат); Текстология С.Б. Потемкиной // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века / Ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Индрик, 2014. Вып. 6. С. 297–450.
- 2 «Свадебка» – русские хореографические сцены с пением в четырех частях. Сценарий, текст и музыка И.Ф. Стравинского. Декорации и костюмы Н.С. Гончаровой. Хореография Б.Ф. Нижинской. Премьера состоялась 13 июля 1923 г. в парижском театре «Гетэ-лирик» (см.: Григорьев С.Л. Балет Дягилева, 1909–1929 / Предисл. В.В. Чистяковой; Пер. с англ. Н.А. Чистяковой. М.: АРТ, 1993. С. 330).
- 3 «Лани» – балет в одном акте. Музыка Ф. Пуленка. Хореография Б.Ф. Нижинской. Оформление М. Лорансен. Премьера состоялась в Театре Монте-Карло 6 января 1924 г. (см.: Григорьев С.Л. Балет Дягилева, 1909–1929. С. 330).
- 4 «Голубой экспресс» – балет («танцевальная оперетта») в одном акте. Либретто Ж. Кокто. Музыка Д. Мийо. Хореография Б.Ф. Нижинской. Декорации А. Лорана, сценический занавес – П. Пикассо, костюмы Г. Шанель. Премьера состоялась 20 июня 1924 г. в Парижском Театре Елисейских Полей (см.: Григорьев С.Л. Балет Дягилева, 1909–1929. С. 330).
- 5 См. об этом: Левенков О.Р. Джордж Баланчин. Пермь: Книжный мир, 2007. Ч. 1. С. 70–71.
- 6 Григорьев С.Л. Балет Дягилева, 1909–1929. С. 158.
- 7 Гарафоло Л. Русский балет Дягилева / Пер. М. Ивониной, О. Левенкова; Науч. ред. О. Левенков. Пермь: Книжный мир, 2009. С. 149.
- 8 «Искушение пастушки, или Любовь-победительница» – балет в одном акте. Музыка М.П. де Монтеклера в переработке и оркестровке А. Казадезюса. Хореография Б.Ф. Нижинской. Оформление Х. Гри. Премьера состоялась 3 января 1924 г. в Театре Монте-Карло (см.: Григорьев С.Л. Балет Дягилева, 1909–1929. С. 330).
- 9 «Докучные» – балет в одном акте. Либретто Б.Е. Кохно по мотивам комедии-балета Ж.-Б. Мольера. Музыка Ж. Орика. Хореография Б.Ф. Нижинской. Оформление Ж. Брака. Премьера состоялась 19 января 1924 г. в Театре Монте-Карло (см.: Григорьев С.Л. Балет Дягилева, 1909–1929. С. 330).
- 10 Baer Van Norman N. Bronislava Nijinska: A Dancer's Legacy, exhibition catalogue. Fine Arts Museums. San Francisco, 1986. P. 82.
- 11 «На дороге» (On the Road) – балет в одном акте. Музыка А. Люкаса. Хореография Б.Ф. Нижинской. Оформление А.А. Экстер. Премьера состоялась 3 августа 1925 г., в спектакле Хореографического театра Нижинской на сцене Театра Зимних садов в Маррейте (см.: Baer Van Norman N. Bronislava Nijinska: A Dancer's Legacy, exhibition catalogue. P. 75).

Прообразом этой постановки послужила традиционная сцена «Даммари» из репертуара театра Кабуки. «Местом действия многих даммари являются горы. На сцене один за другим появляются бандит, самурай, женщина с наброшенной на голову накидкой, женщина-грабитель, юноша, самурайские слуги и т. п. Под аккомпанемент гротескной

- музыки, исполняемой большей частью на ударных инструментах, они наощупь бродят в сумерках по сцене. В заключение из какой-либо расположенной на перекрестке часовни или небольшого храма появляется предводитель бандитов <...>» (*Гундзи М.* Японский театр Кабуки / Пер. и коммент. Б.В. Раскина; Ред. и предисл. Б.В. Поспелова. М.: Прогресс, 1969. С. 184).
- 12 «Чернота делает росчерк в душе моей»... С. 325.
 - 13 «*Священные этюды*» (Holy Etudes) – балет в одном акте. Музыка И.С. Баха. Хореография Нижинской. Оформление А.А. Экстер. Премьера состоялась 3 августа 1925 г. в спектакле Хореографического театра Нижинской на сцене Театра Зимних садов в Маргейте (см.: *Baer Van Norman N. Bronislava Nijinska: A Dancer's Legacy, exhibition catalogue.* P. 75).
 - 14 «*Встречи*» (Les Rencontres) – балет в одном действии. Музыка Ж. Ибера. Хореография Б.Ф. Нижинской. Декорации и костюмы М. Детома. Премьера состоялась на сцене Парижской оперы 19 ноября 1925 г. (см.: *Baer Van Norman N. Bronislava Nijinska: A Dancer's Legacy, exhibition catalogue.* P. 76).
 - 15 «*Ромео и Джульетта*» – балет («репетиция без декораций») в двух частях. Музыка К. Ламберта. Хореография Б.Ф. Нижинской и Ж. Баланчина (танец ног в «антракте»). Занавесы и сценические аксессуары М. Эрнста и Х. Миро. Премьера состоялась 4 мая 1926 г. в Театре Монте-Карло (см.: *Григорьев С.А.* Балет Дягилева, 1909–1929. С. 331).
 - 16 См. об этом подробно в статье Л. Гарафолы в наст. изд.
 - 17 «*Впечатления Мюзик-холла*» (Les Impressions de Music-Hall) – балет в одном акте. Музыка Г. Пьерне. Хореография Нижинской. Оформление М. Детома. Премьера состоялась 6 апреля 1927 г. на сцене Парижской оперы (см.: *Baer Van Norman N. Bronislava Nijinska: A Dancer's Legacy, exhibition catalogue.* P. 76).
 - 18 *Baer Van Norman N. Bronislava Nijinska: A Dancer's Legacy, exhibition catalogue.* P. 83.
 - 19 *Тихонова Н.А.* Девушка в синем / Послесл. и коммент. В.В. Чистяковой. М.: АРТ, 1992. С. 123.
 - 20 Там же.
 - 21 «*Болеро*» – балет в одном акте. Музыка М. Равеля. Хореография Б.Ф. Нижинской. Декорации и костюмы А.Н. Бенуа. Премьера состоялась 22 ноября 1928 г. в спектакле «Балета Иды Рубинштейн» на сцене Парижской оперы (см.: *Baer Van Norman N. Bronislava Nijinska: A Dancer's Legacy, exhibition catalogue.* P. 77).
 - 22 *Бек Михаил.* Бронислава Нижинская: (Опыт характеристики) // Театр и жизнь. 1931. № 1. С. 1.
 - 23 Нижинская поставила «*Байку про Лису*» (под названием «Лиса») у Дягилева, премьера состоялась 18 мая 1922 г. (см.: *Григорьев С.А.* Балет Дягилева, 1903–1929. С. 329). Лопухов – в ГАТОБ, премьера – 2 января 1927 г. (см.: *Лопухов Ф.В.* Шестьдесят лет в балете / Лит. ред. и вступит. статья Ю.И. Слонимского. М.: Искусство, 1966. С. 349).
 - 24 «*Ночь на Лысой горе*» в постановке Нижинской была впервые показана «Русскими балетами» 13 апреля 1924 г. в Театре Монте-Карло (см.: *Григорьев С.А.* Балет Дягилева, 1909–1929. С. 330). Премьера постановки Лопухова состоялась 26 марта 1924 г., на сцене ГАТОБ (см.: *Лопухов Ф.В.* Шестьдесят лет в балете. С. 348).
 - 25 «*Величие мироздания*» – танцсимфония. Музыка Л. ван Бетховена. Сценарий и постановка Ф.В. Лопухова. Сценография П.И. Гончарова. Премьера состоялась 7 марта 1923 г., в ГАТОБ (см.: *Лопухов Ф.В.* Шестьдесят лет в балете. С. 348).

- 26 «*Гиньоль*» (Le Guignol) – балет («кукольное представление») в одном акте. Музыка Й. Ландера. Хореография Б.Ф. Нижинской. Оформление А.А. Экстер. Премьера состоялась 3 августа 1925 г. в спектакле Хореографического театра Нижинской на сцене Театра Зимних садов в Маргейте (см.: *Baer Van Norman N. Bronislava Nijinska: A Dancer's Legacy, exhibition catalogue*. P. 75).
- 27 «*Пульчинелла*» – балет с пением в одном акте. Музыка И.Ф. Стравинского по Д. Перголези. Лопухов поставил этот балет по собственному сценарию в ГАТОБ. Премьера состоялась 16 мая 1926 г. (см.: *Лопухов Ф.В. Шестьдесят лет в балете*. С. 349).
- 28 «*Японский балет*» – пантомима. Постановка К.Я. Голейзовского. Москва. Театр-кабаре «Летучая мышь». 1923 г. (см.: Касьян Голейзовский. Жизнь и творчество: Статьи. Воспоминания. Документы / Вступит. статья Н.Ю. Черновой. М.: ВТО, 1984. С. 549).
- 29 *Baer Van Norman N. Bronislava Nijinska: A Dancer's Legacy, exhibition catalogue*. P. 56.
- 30 «*Белая месса*» – постановка К.Я. Голейзовского на музыку Сонаты № 10 А.Н. Скрябина. Москва. Камерный балет. 1922 г. (см.: Касьян Голейзовский. Жизнь и творчество: Статьи. Воспоминания. Документы. С. 541).
- 31 «*Красный вихрь*» («Большевики») – балет («синтетическая поэма») в двух процессах с прологом и эпилогом. Музыка В.М. Дешевова. Сценарий и постановка Ф.В. Лопухова. Оформление А.Т. Чупятова. Премьера состоялась 29 октября 1924 г. в ГАТОБ (см.: *Лопухов Ф.В. Шестьдесят лет в балете*. С. 349).
- 32 «*Болт*» – балет в трех актах. Музыка Д.Д. Шостаковича. Либретто и хореография Ф.В. Лопухова. Оформление Т.Г. Бруни. Премьера состоялась 8 апреля 1931 г. в ГАТОБ (см.: *Лопухов Ф.В. Шестьдесят лет в балете*. С. 349).
- 33 «*Хореофрагменты*» – сюита на музыку И.О. Дунаевского. Хореография К.Я. Голейзовского. Оформление К. Савицкого. Большой театр, 1929 г. (см.: Касьян Голейзовский. Жизнь и творчество: Статьи. Воспоминания. Документы. С. 543).
- 34 «*Смерч*» – балет в трех картинах. Музыка Б.Б. Бера. Хореография К.Я. Голейзовского. Оформление Н.А. Мусатова. Большой театр. 1927 г. (см.: Касьян Голейзовский. Жизнь и творчество: Статьи. Воспоминания. Документы. С. 538).
- 35 Премьера «*Щелкунчика*» П.И. Чайковского в постановке Ф.В. Лопухова (по собственному либретто и в оформлении В.В. Дмитриева) состоялась 27 октября 1929 г. в ГАТОБ (см.: *Лопухов Ф.В. Шестьдесят лет в балете*. С. 349).
- 36 *Лопухов Ф.В. Пути балетмейстера*. Берлин: Петрополис, 1925. С. 93–94.
- 37 *Голейзовский К.Я. Некоторые размышления // Касьян Голейзовский. Жизнь и творчество: Статьи. Воспоминания. Документы*. С. 73–74.
- 38 *Нижинская Б.Ф. Ранние воспоминания: В 2 ч. / Пер. с англ. И.В. Груздевой; Предисл. М.Ю. Ратановой; Комментар. Е.Я. Суриц*. М.: АРТ, 1999. Ч. 1. С. 298.
- 39 *Нижинская Б.Ф. Ранние воспоминания*. Ч. 2. С. 228.
- 40 См. об этом в статье А. Гарафолы в наст. изд.
- 41 *Васильева Т.В. Особняк в Ржевском // Касьян Голейзовский. Жизнь и творчество: Статьи. Воспоминания. Документы*. С. 35.
- 42 Там же.
- 43 Воспоминания ученицы Нижинской по киевской Школе Движений Е.Я. Кривинской. Цит. по: *Коваленко Г.Ф. Бронислава Нижинская и Александра Экстер // Вопросы театра / Prosaenium*. 2014. № 3–4. С. 297.

- 44 Тихонова Н.А. Девушка в синем. С. 123.
- 45 Там же.
- 46 «Теолинда» – балет в трех действиях. Музыка Фр. Шуберта (оркестровка Д.Р. Рогаль-Левицкого). Хореография К.Я. Голейзовского. Оформление Б.Р. Эрдмана. Экспериментальный театр (филиал Большого театра), 1925 г. (Касьян Голейзовский. Жизнь и творчество. Статьи. Воспоминания. Документы. С. 538).
- 47 Голейзовский К.Я. Из дневниковых записей. Цит. по: Чернова Н.Ю. Касьян Голейзовский // Касьян Голейзовский. Жизнь и творчество: Статьи. Воспоминания. Документы. С. 16–17.
- 48 Нижинская Б.Ф. Ранние воспоминания. Ч. 2. С. 203.
- 49 Лопухов Ф.В. Шестьдесят лет в балете. С. 103.
- 50 Голейзовский К.Я. Некоторые размышления // Касьян Голейзовский. Жизнь и творчество: Статьи. Воспоминания. Документы. С. 72.
- 51 Лопухов Ф.В. Шестьдесят лет в балете. С. 171.
- 52 «Чернота делает росчерк в душе моей». С. 373.
- 53 Там же.
- 54 Там же. С. 390.
- 55 Там же. С. 395.
- 56 «Послеполуденный отдых фавна» – балет (хореографическая картина) в одном действии. Музыка К. Дебюсси. Хореография В.Ф. Нижинского. Оформление Л.С. Бакста. Премьера состоялась 29 мая 1912 г. в парижском театре «Шатле» (см.: Григорьев С.А. Балет Дягилева, 1909–1929. С. 326).
- 57 «Игры» – балет (хореографическая поэма) в одном акте. Музыка К. Дебюсси. Хореография В.Ф. Нижинского. Оформление Л.С. Бакста. Премьера состоялась 15 мая 1913 г. в Театре Елисейских Полей (см.: Григорьев С.А. Балет Дягилева, 1909–1929. С. 326).
- 58 «Весна священная» – картины языческой Руси в двух актах. Либретто И.Ф. Стравинского и Н.К. Рериха. Музыка И.Ф. Стравинского. Хореография В.Ф. Нижинского. Оформление Н.К. Рериха. Премьера состоялась 29 мая 1913 г. в Театре Елисейских Полей (см.: Григорьев С.А. Балет Дягилева, 1909–1929. С. 326).
- 59 См. статью Л. Гарафолы в наст. изд.
- 60 Levinson A. Les Grandes Premières. Trois poèmes à l'Opéra. La chorégraphie // Comœdia. 1925. 21 Nov. P. 2.
- 61 «Парад» – балет в одном акте. Сценарий Ж. Кокто. Музыка Э. Сати. Хореография Л.Ф. Мясина. Декорации и костюмы П. Пикассо. Премьера – 18 мая 1917 г. в парижском театре «Шатле» (см.: Григорьев С.А. Балет Дягилева, 1909–1929. С. 328).
- 62 Тихонова Н.А. Девушка в синем. С. 130.
- 63 Levinson A. Les Grandes Premières. Trois poèmes à l'Opéra. La chorégraphie. P. 2.
- 64 «Царевна-лебедь» – балет в одном акте на музыку Н.А. Римского-Корсакова. Хореография Нижинской. Оформление А.Н. Бенуа. Премьера состоялась 29 ноября 1928 г. на сцене Парижской оперы, в спектакле антрепризы Иды Рубинштейн (Baer Van Norman N. Bronislava Nijinska: A Dancer's Legacy, exhibition catalogue. P. 77).
- 65 Тихонова Н.А. Девушка в синем. С. 123.
- 66 См.: Театр и жизнь. 1930. № 27. С. 34.
- 67 Тихонова Н.А. Девушка в синем. С. 137–138.
- 68 «Вальс» (*La Valse*) – балет в одном акте. Музыка М. Равеля. Хореография Нижинской. Оформление А.Н. Бенуа. Премьера состоялась 15 января 1929 г. в спектакле антрепризы

Иды Рубинштейн на сцене Театра Монте-Карло (*Baer Van Norman N. Bronislava Nijinska: A Dancer's Legacy, exhibition catalogue. P. 78*).

69 *Тихонова Н.А.* Девушка в синем. С. 126–127.

70 Предисловие редакторов американского издания // Нижинская Б.Ф. Ранние воспоминания. Ч. 1. С. 64.

Дневники

71 *Мне дадут две вещи – «Моряки» и «Зефир и Флора»...* – «Моряки» («Матросы», «Les matelots») – балет в пяти картинах. Сценарий Б.Е. Кохно, музыка Ж. Орика. «Зефир и Флора» (*Zéphyre et Flore*) – балет в трех картинах. Сценарий Б.Е. Кохно, музыка Вл. Дукельского. Оба спектакля были поставлены у С.П. Дягилева в 1925 г. А.Ф. Мясиным, первый – в декорациях и костюмах П. Прюны, второй – Ж. Брака. Премьера «Зефира и Флоры» состоялась 28 апреля 1925 г. в Театре Монте-Карло. Премьера «Матросов» – 17 июня 1925 г. в парижском театре «Гетэ-лирик» (см.: *Григорьев С.А.* Балет Дягилева, 1909–1929. С. 329–330).

72 *...пользоваться кино как действующей декорацией...* – Эта идея Нижинской была реализована у Дягилева, кинопроекции использовались в оформлении балета «Ода» (1928) (см.: *Суриц Е.Я.* Артист и балетмейстер Леонид Мясин. Пермь: Книжный мир, 2012. С. 111–119).

73 *Все время, 3 года, у него...* – Нижинская вернулась в труппу Дягилева в середине сентября 1921 г. и, таким образом, провела в ней три с половиной года (см.: «Чернота делает росчерк в душе моей». С. 365).

74 *Мейерхольдовские лазейки из коробки сцены в ложу...* – Ложы и другие части зрительного зала использовались для игры в ряде спектаклей В.Э. Мейерхольда первой половины 1920-х гг. (вторая редакция «Мистерии-буфф», «Смерть Тарелкина», «Лес»). Фразу Нижинской по ее точному смыслу и по хронологии естественнее всего было бы соотносить с оформлением «Леса», показанного 19 января 1924 г. Вход в усадьбу Гурмыжской был сооружен на месте одной из прилегающих к сцене лож (фотографию макета игровой установки см.: *Щербаков В.А.* «Лес» В.Э. Мейерхольда: Театр олицетворения // Вопросы театра / Proscenium. 2013. № 3–4. С. 289). Возможно также, что Нижинская, сама не видевшая мейерхольдовских постановок, знала прием как таковой и писала о нем безотносительно к конкретным работам режиссера.

75 *Мы думали, что для нас Вы навсегда потеряны.* – То есть что Нижинская останется на постоянной работе в Буэнос-Айресе и не вернется в Европу.

76 *К моему сыну Левушке...* – Лев Александрович Кочетовский (1919–1935), сын Нижинской от брака с А.В. Кочетовским. Погиб в автокатастрофе во Франции 4 сентября 1935 г. (см.: «Чернота делает росчерк в душе моей». С. 424).

77 *Гончарова что-то делает для Дягилева.* – В августе 1926 г. Дягилев заказал Н.С. Гончаровой новые декорации и костюмы для балета «Жар-птица». В обновленном оформлении спектакль был показан 25 ноября 1926 г. в лондонском театре «Лицеум» (см.: «Довольно тебе наслаждаться “Спящей красавицей”»: Письма Н.С. Гончаровой и М.Ф. Ларионова С.П. Дягилеву (1918–1926) / Публ., вступит. статья и коммент. Е.А. Илюхиной // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 6. С. 521, 533).

78 *Говорят, Стас уезжал в Северную Америку.* – Возможно, так Нижинская записала фамилию Лео Стаатса (*Léo Staats*) (1887–1952) – французского танцовщика, педагога

- и хореографа, работавшего в Опере, а в 1926–1928 гг. служившего в театре Рокси в Нью-Йорке. Приглашение Нижинской в Оперу могло быть связано с его отъездом. Благодаря за помощь в расшифровке имени Н.Э. Звенигородскую.
- 79 *Руше очень якобы ждет меня.* – Руше Жак (Rouché Jacques) (1862–1957) – французский режиссер и театральный деятель, директор Парижской оперы (1913–1945). Его усилиями было во многом преодолено состояние творческого кризиса, в котором Опера пребывала в конце XIX – начале XX в. Репертуар пополнился произведениями европейской оперной классики, ставились сочинения современных композиторов, была сделана попытка вернуть в репертуар барочную оперу XVIII в. По инициативе Руше на сцене Пале-Гарнье выступали «Русские балеты» Дягилева, труппа Анны Павловой, антреприза Иды Рубинштейн, а в 1929 г. балет Оперы возглавил Серж Лифарь. О сотрудничестве Руше с Нижинской см. подробно в статье Л. Гарафолы в наст. изд. Слухи о намерениях Руше не обманули Нижинскую. Вскоре она получила от него предложение поставить балет «Впечатления Мюзик-холла».
- 80 *Нувель Вальтер Федорович* (1871–1949) – друг Дягилева со студенческих лет и участник всех дягилевских проектов. В России служил чиновником по особым поручениям канцелярии Министерства Императорского двора. Имел отношение к изданию журнала «Мир искусства», исполнял административные функции в «Русских балетах» (см.: *Григорьев С.Л.* Балет Дягилева, 1909–1929. С. 335–336).
- 81 *Мясин вернулся снова к Дягилеву.* – Мясин был вновь ангажирован Дягилевым в качестве танцовщика и балетмейстера на срок с 15 декабря 1926 по 1 июля 1927 г., его первое выступление с труппой состоялось 24 декабря в Турине. За полгода работы в «Русских балетах» Мясин заново отрепетировал с артистами свои прежние постановки, перенес к Дягилеву балет («пластические позы») «Меркурий», сочиненный им на музыку Э. Сати по либретто Ж. Кокто в 1924 г. для «Парижских вечеров» графа Этьена де Бомона, полностью переработал хореографию «Докучных» Ж. Орика, ранее исполнявшихся в версии Нижинской, а также поставил новый балет С.С. Прокофьева «Стальной скок» (премьеры – 7 июня 1927 г.). Подробнее об обстоятельствах работы Мясина у Дягилева см.: *Суриц Е.Я.* Артист и балетмейстер Леонид Мясин. С. 99–111; «С островами у меня много хлопот»: Л.Ф. Мясин. Письма брату (1926–1937) / Публ., вступит. статья и коммент. Е.Я. Суриц // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 6. С. 245–246, 260–264.
- 82 *Теперь «Парад» с 3 газетами при нем...* – К зимнему сезону 1926 г. Мясин заново отрепетировал «Парад». Что имеет в виду Нижинская, говоря о «трех газетах», неясно.
- 83 *Приехал Вольгейм, агент мой и представитель Дягилева.* – Вольгейм (Вольхейм) Эрик – лондонский импресарио, сотрудничавший с Дягилевым с 1918 г. до последнего сезона антрепризы. Лифарь называет его другом Дягилева (см.: *Лифарь С.М.* С Дягилевым. СПб.: Композитор, 1994. С. 68). Судя по определению «агент мой», Вольгейм вел также и какие-то дела Нижинской, возможно, связанные с гастрольями ее Хореографического театра по английским городам в августе–октябре 1925 г.
- 84 *Триумф «Ромео и Джульетты» и «Noces» в Лондоне.* – Спектакль «Ромео и Джульетта» был показан в Лондоне в зимний сезон 1926 г., непосредственно после мировой (4 мая, Театр Монте-Карло) и парижской (18 мая) премьер. Григорьев описывает прием, оказанный балету англичанами, более сдержанно: «здесь вызвали определенный интерес ассоциация с Шекспиром, а также принадлежность партитуры английскому

- композитору» (см.: *Григорьев С.Л.* Балет Дягилева. С. 181). «Noces» – «Свадебка». Весной 1926 г. Нижинская заново отрепетировала свой балет с дягилевскими артистами (см.: *Нижинская Б.Ф.* Воспоминания о Сергее Дягилеве. [1960-е]. Машинопись // ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Ф. 666. № 396. Л. 7). В зимний сезон 1926 г. лондонские зрители впервые увидели эту постановку. По словам Григорьева, «балет приняли очень хорошо» (см.: *Григорьев С.Л.* Балет Дягилева, 1909–1929. С. 181).
- 85 *Мы в Лондоне не давали ничего нового – публики прошло 100 тысяч.* – Осенью 1926 г. Дягилев наконец освободился от финансовых обязательств перед Э. Столлем, возникших после краха постановки «Спящей принцессы» в 1922 г. «Русские балеты» теперь вновь могли свободно выступать в Лондоне. В связи с этим сезон 1926 г. был организован с особым размахом: спектакли проходили в Театре Его Высочества, репертуар включал 20 названий (см.: *Григорьев С.Л.* Балет Дягилева, 1909–1929. С. 180–185). Смысл фразы «...не давали ничего нового» в контексте записанного Нижинской диалога совершенно неясен. В предыдущей реплике Вольгейма упомянуты два новых для Лондона спектакля – «Ромео и Джульетта» и «Свадебка». Кроме них, Дягилев в 1926 г. впервые привез в Англию «Пастораль» Ж. Орика в постановке Ж. Баланчина, а 3 декабря в театре «Лицеум» состоялась премьера «Триумфа Нептуна» – английской пантомимы» в 12 картинах (либретто С. Ситуэлла, музыка Д. Бернерса, хореография Ж. Баланчина, оформление А. Шервашидзе) (см.: *Григорьев С.Л.* Балет Дягилева, 1909–1929. С. 331).
- 86 *Приехал Ламберт со своим новым балетом.* – Вероятно, с балетом «Помона», который Нижинская поставила в 1927 г. в аргентинском театре «Колон».
- 87 *Выхватят целиком легенду, целую комедию Мольера или даже старое либретто балета...* – Намек на спектакли, поставленные у Дягилева, и на выдвижение нового дягилевского фаворита Б. Кохно, ставшего с 1925 г. практически единственным сценаристом антрепризы. Из подразумеваемых Нижинской балетов однозначной разгадке поддаются два: «Докучные» по комедии Ж.-Б. Мольера и «Зефир и Флора». Что имеется в виду под балетом по мотивам легенды, неясно – может быть, Нижинская считает легендарным сюжет «Кошечки», заимствованный Кохно из басни Эзопа.
- 88 *...вместо «Флора и Зефир» – напишут «Зефир и Флора»...* – Основой сценария «Зефира и Флоры» послужил одноименный балет Ш.Л. Дидло. На протяжении 1795–1818 гг. Дидло неоднократно возвращался к своему произведению и создавал его версии с различными названиями для русской и европейских сцен (полный список см.: *Красовская В.М.* Западноевропейский балетный театр: Очерки истории. Преромантизм. Л.: Искусство, 1983. С. 298–299). Вариант названия «Зефир и Флора» использовался в обеих петербургских редакциях (1804 г., с муз. К.А. Кавоса, и 1818 г., с музыкой Ф.М.А. Венюа) и в парижской постановке 1815 г. (музыка Венюа). Через какое-то время после премьеры французские программки начали помещать на первое место имя героини, а не героя (см., например: *Journal des théâtres, de la littérature et des arts.* 1820. № 214. 2 Nov. P. 1). Нижинская по какой-то причине считает историческим именно этот позднейший вариант.
- 89 *...объявляют – «Балет такого-то».* – Действительно, в программках дягилевской антрепризы «Докучные» и «Зефир и Флора» анонсировались как «балеты Бориса Кохно» (см., например: *Théâtre de Monte-Carlo. Représentations de Ballets Russes. Sous le haut patronage de S.A.S. La Princesse Héréditaire de Monaco. Programme de la soirée du 28 avril*

1925). Ради справедливости следует отметить, что подобным образом иногда обозначалось и авторство других постановок: «Нарцисс» назывался «античным балетом в I акте Леона Бакста», «Петрушка» – «четырьмя хореографическими картинами И. Стравинского и А. Бенуа» (см.: Programme officiel des Ballets Russes, Théâtre du Châtelet, juin 1911: [deuxième spectacle, 13 et 15–17 juin 1911]). В целом же раз и навсегда принятых принципов оформления программки не существовало, информация об одном и том же спектакле могла даваться в разные сезоны по-разному.

- 90 *Fox-trot (Opéra)* – балет или номер с таким названием среди работ Нижинской отсутствует. Зарисовки и записи, вероятно, относятся к «Кордебалету герлаз» – первому номеру «Впечатлений Мюзик-холла».
- 91 *Иногда мне кажется, что нашла в П. друга...* – Имеется в виду Паскар (в замужестве – Либерман) Генриетта Романовна (Мионовна) (1888–1974) – драматург, артистка, танцовщица, режиссер, меценат. После 1903 г. уехала в Париж, слушала лекции в Сорбонне. В 1911 г. возвратилась в Россию. Брала уроки актерского мастерства, занималась в студии Мейерхольда. С 1919 г. в Москве член совета директоров и руководитель первого Государственного детского театра. В 1924 г. поселилась в Лондоне, затем переехала в Париж. Выступала на парижской сцене с танцами-пантомимами в постановке Нижинской (см.: Российское зарубежье во Франции. 1919–2000: Биографический словарь: В 3 т. / Под общ. ред. Л. Мнухина, М. Авриль, В. Лосской. М.: Наука; Дом-музей Марины Цветаевой, 2010. Т. 2. С. 405). Благодарю А. Гарафолу за помощь в расшифровке инициала.

Следующий фрагмент дневника, по-видимому, обращен к Паскар.

- 92 *Эксцентрик с балериной* – «Эксцентрик» – второй номер балета «Впечатления Мюзик-холла». В постановке Нижинской представлял собой дуэт мюзик-холльной танцовщицы и клоуна.
- 93 *Aveline* – Авелин Альбер (1883–1968) – французский танцовщик, артист Оперы (1905–1934). В балете «Впечатления Мюзик-холла» исполнял партию клоуна-эксцентрика (см.: *Schneider L. Opéra // La Gaulois. 1927. 8 Avr. P. 3*).
- 94 *Замбелли Карлотта* (1875, по др. данным 1877–1968) – итальянская балерина, в 1894–1930 гг. служила в Опере. В балете «Впечатления Мюзик-холла» исполняла роль мюзик-холльной примы, выступала в дуэте с клоуном (Авелином).
- 95 *...как будто она танцует Коппелию, может это быть и Сильвией...* – «Коппелия, или Девушка с голубыми глазами» – балет в двух актах и трех картинах. Либретто Ш.-Л.-Э. Нюиттера, музыка Л. Делиба. Хореография А. Сен-Леона. Премьера: 25 мая 1871 г., Парижская опера. «Сильвия, или Нимфа Дианы» – балет в трех актах и четырех картинах. Либретто Ж. Барбье и Р. Рейнаха. Хореография Л. Меранта. Премьера: 14 июня 1876 г., Парижская опера. Новая постановка Л. Стаатса – 1919 г. Центральные партии обоих балетов входили в репертуар Замбелли.

Что касается оценки Замбелли во «Впечатлениях Мюзик-холла», французская критика оказалась более благожелательной, чем Нижинская. После премьеры, наряду с привычными похвалами ее виртуозности, грации и благородству, отмечалось, что балерине удалось перевоплотиться в мюзик-холльную артистку (*Schneider L. Opéra // La Gaulois. 1927. 8 Avr. P. 3*). Разумеется, не исключено и то, что по ходу репетиций Замбелли овладела новым и поначалу трудно дававшимся ей стилем хореографии.

- 96 *Мои уроки записываются каждый день учениками.* – Записи уроков Нижинской не обнаружены. Благодарю за справку Л. Гарафолу.
- 97 *Женя Лапицкий* – Лапицкий Евгений Яковлевич (1903–1931) – танцовщик. Ученик Нижинской по киевской Школе Движений. В 1923 г. был вызван Нижинской во Францию и принят по ее протекции в труппу Дягилева. В 1928–1929 гг. танцевал в антрепризе Иды Рубинштейн, в 1930–1931 гг. – в составе «Русской оперы в Париже». Утонул в Ницце 23 августа 1931 г. (см.: Российское зарубежье во Франции. Т. 2. С. 27).
- 98 *Joyce Berry* – Джойс Берри – танцовщица английского происхождения. Училась танцу у себя на родине. Как видно из комментируемой записи, в 1927 г. посещала уроки Нижинской. Работала в «Русской опере в Париже» (1929–1931), «Балетах Нижинской» (1930–1931) и Театре танца Нижинской (1932–1935). Прекратила сценическую деятельность с распадом последней труппы (см.: *Тихонова Н.А.* Девушка в синем. С. 344).
- 99 *Писать книгу о танце кажется мне самым трудным делом.* – Этот замысел так и остался нереализованным.
- 100 *...то, что есть у нас от нотной системы записывания танца...* – Нижинская имеет в виду систему хореографической нотации, разработанную артистом петербургского балета В.И. Степановым (см. об этом подробнее: *Красовская В.М.* Русский балетный театр второй половины XIX в. Л.; М.: Искусство, 1963. С. 446–447). Запись танца входила в программу балетного отделения Петербургского театрального училища, где ее преподавал сначала сам Степанов, после его смерти в 1894 г. – А.А. Горский, затем – Н.Г. Сергеев, обучавший Нижинскую.
- Танец по системе Степанова записывался на трехстрочном девятилинейном нотном стане при помощи нот и специально придуманных знаков. На особой строке выписывалась мелодия номера. В своем оригинальном виде система была чрезвычайно подробной и громоздкой, поэтому в практике петербургского театра сложился ее упрощенный вариант: из всех элементов движения фиксировались лишь те немногие, которые были необходимы для опознавания классического па. На практике часто не заполнялись строки для рук и корпуса, опускалась музыкальная строка. Критикуя степановскую нотацию, Нижинская, по-видимому, говорит об этом упрощенном варианте.
- 101 *Книгу о Вацлаве...* – Идею книги о своем брате – танцовщике и балетмейстере Вацлаве Фомиче Нижинском (1889–1950) Нижинская вынашивала несколько десятилетий и принялась за ее осуществление в 1960-х гг. К этому времени первоначальный замысел разросся: помимо драматичной судьбы Вацлава Нижинская решила рассказать о собственной исполнительской и балетмейстерской карьере. Мемуары не были ею завершены. Пользуясь сохранившимся планом и черновыми рукописями, дочь Нижинской Ирина и английская писательница Джин Роулинсон подготовили к печати первую часть (до 1914 г.). (см.: *Nijinska B.* Early memoirs. New York: Holt Rinehart Winston, 1981. Русское издание: *Нижинская Б.В.* Ранние воспоминания: В 2 ч. / Пер. с англ. И.В. Груздевой; Вступит. статья М.Ю. Ратановой; Коммент. Е.Я. Суриц. М.: АРТ, 1999). Вторая часть мемуаров никогда не публиковалась.
- 102 *Должна была уехать из Парижа снова, не видев в декорациях и костюмах моего нового балета «Music-Hall».* – Нижинская отбыла из Парижа в Буэнос-Айрес 30 марта 1927 г. Премьера «Впечатлений Мюзик-холла» состоялась 6 апреля.

- 103 ...«Ромео и Джульетту» сдавала в зале. – Последний контракт Нижинской с Дягилевым закончился 2 апреля 1926 г. Тогда же или одним-двумя днями позже она покинула труппу, базировавшуюся в Монте-Карло (см.: «...Всегда была преданным другом Вашим и Вашего дела»: Письма Б.Ф. Нижинской С.П. Дягилеву и дягилевцам (1921–1926). Приложение: Письмо В.Ф. Нувеля С.П. Дягилеву (1921) / Публ., вступит. статья и коммент. Е.Я. Суриц; Текстол. С.Б. Потемкиной // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 6. С. 463–464). Премьера «Ромео и Джульетты» состоялась через месяц, 4 мая. Спектакль выпускали без Нижинской.
- 104 ...антракт-проходы... – Во время «антракта», разделявшего две части «Ромео и Джульетты», занавес опускался не до конца. Из-под него зрителям были видны ноги ходивших по сцене артистов. Хореография этого фрагмента принадлежала Дж. Баланчину.
- 105 ...измененный конец 1-й картины... – После отъезда Нижинской Дягилев отменил в «Ромео и Джульетте» часть поставленных ею танцев (см.: «...Всегда была преданным другом Вашим и Вашего дела». С. 456). Подробнее о переделках «Ромео и Джульетты» см. статью Л. Гарафолы в наст. издании.
- 106 Дягилев был оба раза моим посаженным отцом ... – В первый раз Нижинская вышла замуж в 1912 г. за Александра Владимировича Кочетовского (1889–1952) – московского характерного танцовщика, работавшего в «Русских балетах». Этот брак фактически распался к 1919 г. и был официально расторгнут в 1922 г. Вторым мужем Нижинской стал Николай Николаевич Сынгаевский (1895–1968) – ее ученик по киевской Школе Движений. Брак с ним был заключен в 1924 г. и продолжался до самой его смерти. Так что, говоря о несчастье, Нижинская имеет в виду какие-то семейные неурядицы.
- 107 «Свадьба» 4 картины Стравинского – «Свадьбой» Нижинская в большинстве своих русскоязычных записях называет «Свадебку». Балет входил в репертуар театра «Колон» в 1926 и в 1927 гг. (см.: *Baer Van Norman N. Bronislava Nijinska: A Dancer's Legacy, exhibition catalogue*. P. 58).
- 108 «Религиозные Этюды» Бах – «Религиозные этюды» (*Un Estudio Religioso*) – новая версия балета «Священные этюды», сочиненного Нижинской на музыку И.С. Баха в 1925 г. для Хореографического театра Нижинской. Премьера состоялась 29 августа 1926 г. в театре «Колон». Оформление Р. Франко по мотивам эскизов А. Экстер (см.: *Baer Van Norman N. Bronislava Nijinska: A Dancer's Legacy, exhibition catalogue*. P. 76).
- 109 «Орфей» *Ducasse – 3 actes.* – «Орфей» (*Orfée*), мимодрама Ж.-Ж. Роже-Дюкаса (1913). Среди постановок Нижинской не значится.
- 110 «Ала и Лоллий». *Скифская сюита С. Прокофьева.* – Балет «Ала и Лоллий» на музыку «Скифской сюиты» С.С. Прокофьева, составленной композитором из фрагментов заказанного Дягилевым и забракованного им балета «Ала и Лоллий». Хореография Нижинской, декорации и костюмы Р. Франко. Премьера состоялась 11 октября 1927 г. в театре «Колон» (см.: *Baer Van Norman N. Bronislava Nijinska: A Dancer's Legacy, exhibition catalogue*. P. 76).
- 111 «*Les Rencontres*» *Jaques Ibert* – «Встречи». Нижинская перенесла свою постановку в театр «Колон» (см.: *Baer Van Norman N. Bronislava Nijinska: A Dancer's Legacy, exhibition catalogue*. P. 58).
- 112 «Саломея» *Флоран Шмидт* – «Трагедия Саломеи» (*La tragédie de Salomé*), мимодрама в шести картинах Фл. Шмидта (1907). Среди постановок Нижинской не значится.

- 113 «*Music-Hall*» *Pierné* – «Впечатления Мюзик-холла». Сведения о переносе балета в театр «Колон» отсутствуют.
- 114 «*Петрушка*» 4 картины *Стравинского*. – «Петрушка», потешные сцены в четырех картинах. Либретто А.Н. Бенуа и И.Ф. Стравинского. Музыка Стравинского. Хореография М.М. Фокина. Оформление Бенуа. Премьера прошла 13 июня 1911 г. в парижском театре «Шатле» (см.: *Григорьев С.А.* Балет Дягилева, 1909–1929. С. 325). В театре «Колон» Нижинская показала собственную редакцию фокинского спектакля. Первое представление состоялось 9 сентября 1927 г., балет шел в декорациях и костюмах Р. Франко по мотивам Бенуа (см.: *Baer Van Norman N.* Bronislava Nijinska: A Dancer's Legacy, exhibition catalogue. P. 76).
- 115 «*Помона*» *XVII siècle Ламберт*. – «Помона» (Pomona), балет в одном акте. Музыка Ламберта. Хореография Нижинской. Декорации и костюмы Франко. Премьера состоялась 15 ноября 1927 г. в театре «Колон» (см.: *Baer Van Norman N.* Bronislava Nijinska: A Dancer's Legacy, exhibition catalogue. P. 77). Партитура «Помоны» выстроена по образцу старинных сюит и включает номера: Интрата, Пастораль, Менуэт, Пассакалия, Ригодон, Сицилиана, Марш (Финал). По-видимому, именно на это указывает приписка «XVII век».
- 116 «*Après-midi d'une Faun Debussy*. – «Послеполуденный отдых фавна». Нижинская перенесла постановку своего брата в театр «Колон» (см.: *Baer Van Norman N.* Bronislava Nijinska: A Dancer's Legacy, exhibition catalogue. P. 58).
- 117 *Valse-Fantasia – Глинка* – «Вальс-фантазия» М.И. Глинки (фортепианная версия – 1839, оркестровая – 1856). Среди работ Нижинской постановка на эту музыку не значится.
- 118 «*Деревянный Принц*» *Béla Bartók*. – «Деревянный принц» (A fából faragott királyfi), балет в одном действии. Либретто Б. Белаша. Музыка Б. Бартока (1914–1917). Среди постановок Нижинской не значится.
- 119 «*Антар*» – симфоническая сюита Н.А. Римского-Корсакова (1868, оконч. ред. – 1897). Среди работ Нижинской балет на эту музыку не значится.
- 120 «*Бах*» – вероятнее всего, так для краткости Нижинская называет «Священные этюды».
- 121 «*Дафнис и Хлоя*» – балет в одном акте и трех картинах. Либретто М.М. Фокина. Музыка М. Равеля. Нижинская показала в театре «Колон» собственную версию спектакля в декорациях и костюмах Р. Франко. Премьера состоялась 28 октября 1927 г. (см.: *Baer Van Norman N.* Bronislava Nijinska: A Dancer's Legacy, exhibition catalogue. P. 77).
- 122 *Фалла – испанец...* – По-видимому, имеется в виду испанский композитор Мануэль де Фалья (Manuel de Falla) (1876–1946). Среди работ Нижинской постановки на его музыку отсутствуют.
- 123 *Рикорди издатель...* – Имеется в виду крупнейшее итальянское издательство «Рикорди», основанное в 1808 г. и существующее по сей день.
- 124 «*Les Biches*» – «Лани» («Лоретки», «Милочки») – балет в одном действии. Музыка Ф. Пуленка. Хореография Б.Ф. Нижинской. Оформление М. Лорансен. Премьера состоялась 6 января 1924 г., в Театре Монте-Карло (см.: *Григорьев С.А.* Балет Дягилева, 1909–1929. С. 330). Сведений о переносе балета в театр «Колон» нет.
- 125 На тему акробатизма Нижинская подробно высказалась в набросках к своему трактату «Школа и Театр Движений» (см.: «Чернота делает росчерк в душе моей». С. 385–387, 395). Авторское примечание «Здесь сделать вставку о[б] акробат[изме] из другой тетради» относится, по-видимому, к одному из фрагментов трактата.

- 126 Судя по тексту, поводом для рассуждений Нижинской послужили печатные или устные высказывания А.П. Павловой. Выявить их источник и точный смысл не удалось.
- Связи искусства Павловой с современностью имели более сложный характер, чем это вытекает из слов Нижинской. Павлова действительно избегала участия в радикальных экспериментах современной сцены. У Дягилева она выступала в ранних постановках Фокина («Павильон Армиды», «Сильфиды», «Клеопатра») и в «Жизели». Репертуар ее собственной труппы включал отрывки из классики, адаптированные версии петербургских спектаклей, балеты и концертные миниатюры, выдержанные либо в рамках академической эстетики, либо в духе исканий балетной сцены начала XX века. Однако стиль эпохи все равно сказывался на исполнительской манере артистки. Разбирая концерт Павловой в петербургском Народном доме 31 мая 1914 г., А.А. Волынский отметил, что станцованный ею гавот представлял собой «не что иное, как замаскированное танго» (см.: *Волынский А.А. А.П. Павлова // Волынский А.А. Статьи о балете. СПб.: Гиперион, 2002. С. 128*).
- 127 «*Conte Verde*» – итальянский лайнер, совершавший в 1923–1931 гг. трансатлантические рейсы по маршруту Генуя–Буэнос-Айрес и Генуя–Нью-Йорк.
- 128 *Еще в России, когда создавала школу...* – Школа Движений была открыта Нижинской в Киеве 10 февраля 1919 г. Просуществовала до 22 марта 1921 г. (см.: «Чернота делает росчерк в душе моей». С. 297–450). Позже, работая в Вене и в Париже, Нижинская думала создать там школу подобного типа, но все ограничилось занятиями с танцовщиками тех трупп, для которых она ставила спектакли.
- 129 *Холодная в Барселоне зима...* – Сведения о работе Нижинской в Барселоне отсутствуют, но в Барселоне лайнер «Конте Верде» совершал одну из остановок по пути в Геную. Судя по тексту записи, Нижинская сошла на берег в Барселоне и далее отправилась в Париж сухопутным транспортом.
- 130 *...будто здесь близко ходит мое незабываемое.* – В декабре 1927 г. Ф.И. Шаляпин пел в Барселоне (см.: *Летопись жизни и творчества Ф.И. Шаляпина: В 2 кн. / Сост. Ю. Котляров, В. Гармаш. Л.: Музыка, 1985. Кн. 2. С. 212–213*).
- 131 *Объявлен концерт Ф. на 4 мая* – Ф. (далее Фед.) – Ф.И. Шаляпин.
4 мая 1928 г. Шаляпин пел в парижском зале «Плейель» (см.: *Летопись жизни и творчества Ф.И. Шаляпина. Кн. 2. С. 214*).
- 132 *Проклятые лиловые чернила, они служили для ненужного признания...* – Нижинская имеет в виду письмо Шаляпину, написанное ею в Киеве и увезенное одной из ее учениц (Эстезией) в Москву 14 марта 1921 г. (см.: «Чернота делает росчерк в душе моей». С. 349).
- 133 «*Boléro*» – «Болеро». См. коммент. 21.
- 134 *Ты в Париже...* – Нижинская ошибается. В октябре–ноябре 1928 г. Шаляпин гастролировал по Великобритании, откуда выехал в Швейцарию (см.: *Летопись жизни и творчества Ф.И. Шаляпина. Кн. 2. С. 216–218*). Следовательно, он никак не мог присутствовать на спектаклях труппы Иды Рубинштейн.
- 135 *Ну вот, сегодня наконец наш первый спектакль.* – Труппа «Балеты Иды Рубинштейн» выступала на сцене Парижской оперы 22, 27, 29 ноября и 4 декабря 1928 г. За эти дни было показано шесть новых постановок Нижинской: «Свадьба Амура и Психеи» (*Les Noces de Psyshé et de l'Amour*, музыка И.С. Баха в оркестровке А. Онеггера), «Возлюбленная» (*La Bien-amée*, музыка Фр. Шуберта и Ф. Листа в оркестровке Д. Мийо и «Болеро», музыка М. Равеля) – 22 ноября, «Поцелуй феи», музыка И.Ф. Стравинского) –

- 27 ноября, «Ноктюрн», музыка А.П. Бородина в оркестровке Н.Н. Черепнина, «Принцесса Лебедь», музыка Н.А. Римского-Корсакова. Декорации и костюмы для всех спектаклей выполнил А.Н. Бенуа (см.: *Baer Van Norman N. Bronislava Nijinska: A Dancer's Legacy, exhibition catalogue.* P. 77).
- 136 *Мой ответ на письмо. «Танцующей даме».* – Адресат письма не установлен. Возможно, им является Генриетта Паскар. См. коммент. 91.
- 137 *Незабываемые несколько часов в Риме.* – Весной 1929 г. труппа Иды Рубинштейн гастролировала в Милане и Неаполе, причем по окончании спектаклей труппа задержалась в Неаполе еще на три дня (см.: *Тихонова Н.А.* Девушка в синем. С. 134–137). По-видимому, Нижинская воспользовалась этими днями, чтобы посетить Рим.
- 138 *Если бы тогда, после первой встречи, в первые дни любви, я не попала в Рим...* – Весной 1911 г. труппа Дягилева гастролировала в Риме (см.: *Григорьев С.Л.* Балет Дягилева, 1909–1929. С. 55).
- 139 *...сегодня, этот день в Риме, восемнадцатая годовщина моей любви.* – Нижинская познакомилась с Шаляпиным весной 1911 г., во время сезона дягилевского балета в Монте-Карло (см. об этом: *Нижинская Б.Ф.* Ранние воспоминания. Ч. 2. С. 93–124).
- 140 *После концерта Ф. Шаляпина* – 4 июня 1929 г. Шаляпин пел концерт в парижском зале «Плейель» (см.: *Летопись жизни и творчества Ф.И. Шаляпина.* Кн. 2. С. 221).
- 141 *Дородная красивая женщина в парчовом манти с выводком милых девушек уверенно поднимается по лестнице ...* – Имеются в виду вторая жена Шаляпина – Шаляпина (Петцольд, урожд. Элухен) Мария Валентиновна (1882–1964) и кто-то из четырех его дочерей: Лидия Федоровна (1901–1975), Шаляпина (в замужестве – Либерати) Татьяна Федоровна (1905–1993), Шаляпина-Фредди Марина Федоровна (1912–2009), Шувалова (Шаляпина-Шувалова, урожд. Шаляпина) Дасия (Даисия, Дарья) Федоровна (1921–1977).
- 142 *«Aubade»* – «Обад» («Утренняя серенада»), балет в одном акте. Либретто и музыка Ф. Пуленка. Хореография Нижинской. Оформление Ж.М. Франка. Премьера состоялась 19 июня 1929 г., на вечере в доме виконта де Ноайя, в Париже (см.: *Baer Van Norman N. Bronislava Nijinska: A Dancer's Legacy, exhibition catalogue.* P. 78).
- 143 О работе Нижинской в Вене см. в комментариях к автобиографии.
- 144 *Мне [поручено – зачеркнуто] предлагают в Опере возобновить вакханалию...* – «Вакханалия» (далее – «Venusberg») – большая танцевальная сцена в первом акте оперы Р. Вагнера «Тангейзер». В 1930 г. Нижинская сочинила новую хореографию для этой сцены, заменившую шедшую с 1925 г. постановку Лео Стаатса (Wagner et la France: [exposition, Paris, Théâtre national de l'Opéra, 26 octobre 1983 – 26 janvier 1984] / [Org. par la] Bibliothèque nationale, Théâtre national de l'Opéra de Paris; [Cat. par] M. Kahane et N. Wild. P. 168). Ранее Нижинская ставила танцы в «Тангейзере» в театре «Колон» (премьера – в июле 1926 г.) (см.: *Baer Van Norman N. Bronislava Nijinska: A Dancer's Legacy, exhibition catalogue.* P. 83).
- 145 *Название балета «Dans les rues» «Улицы».* – Балета с таким названием среди работ Нижинской нет.
- 146 *Название балета – «Цветы зла».* – Балета с таким названием среди работ Нижинской нет.
- 147 *Название балета – «Поле» – (На земле).* – Балета с таким названием среди работ Нижинской нет, однако десятилетием позже Нижинская поставила в руководимом ею «Польском балете» спектакль «Песня земли» с музыкой Романа Палестера и в

- оформлении Вацлава Боровски. Премьера состоялась 20 ноября 1937 г. в парижском театре «Могадор» (см.: *Baer Van Norman N. Bronislava Nijinska: A Dancer's Legacy*, exhibition catalogue. P. 80).
- 148 «Серенада» – Рахманинова. – «Серенада», фортепианная пьеса С.В. Рахманинова, входящая в цикл «Пьесы-фантазии» (1892). Среди работ Нижинской номер на эту музыку не значится.
- 149 *Pas de deux*, «Испанское», *Рояль и скрипка...* – Названия, не поддающиеся расшифровке. Возможно, характеристики предыдущего номера на музыку Рахманинова.
- 150 *Классическая – Симфония Прокофьева...* – Балета на музыку «Классической симфонии» С.С. Прокофьева (1917) среди работ Нижинской нет.
- 151 *3-й концерт, рояль и оркестр – Прокофьев...* – Балета на музыку Третьего концерта для фортепиано с оркестром С.С. Прокофьева (1921) среди работ Нижинской нет.
- 152 *Albeniz – op. 232 № 5. «Cordova» Seguidillas...* – Четвертая («Кордова») и пятая («Сегидилья») части сюиты «Испанские напевы» («Chants d'Espagne», 1897) И.М.Фр. Альбениса. Нижинская предполагала использовать их для неосуществленного балета «В поле».
- 153 *Rue Vivienne 47* – Адрес в Париже. Его связь с записями неясна.
- 154 «*Fête de village*» – № 7 – *Vincent d'Indy* – «*Tableau de voyage*» – для *косаря – там же «Départ matinalé» или «Marche»...* – «*Tableau de voyage*» («Путевые картины», 1889) – цикл фортепианных пьес французского композитора Венсана д'Энди (*Vincent d'Indy*). Седьмую пьесу цикла («*Fête de village*», «Праздник в деревне») Нижинская предполагала использовать для танца косаря, по-видимому, в неосуществленном балете «В поле». Другие две пьесы из этого цикла – «*Départ matinalé*» («Утреннее отбытие») и «*Marche*» («*En Marche (Causerie)*», «На ходу (Непринужденный разговор)»), вероятно, также предназначались для этого замысла.
- 155 *Паяц – средняя часть... lent...* – Пометки, относящиеся к музыке. Не поддаются расшифровке.
- 156 *Granados – «Goyescas» prima parte № 4 Andante melancolico.* – «Жалобы, или Маха и Соловей» (*Quejas o La Maja y el Ruiseñor*) – пьеса № 4 из первого фортепианного цикла «Гойески» испанского композитора Э. Гранадоса (1911). *Andante melancolico* – авторское обозначение темпа.
- Возможно, этот же номер фигурирует выше под названиями «*Pas de deux*» и «Испанское». Среди работ Нижинской постановок на музыку Гранадоса не значится.
- 157 «*Feste Romane*» *O. Respighi...* – «Римские празднества» (1928) – заключительная часть «Римской трилогии» для оркестра итальянского композитора О. Респиги. Нижинская предполагала использовать ее для неосуществленного балета «Цветы зла».
- 158 *Женя* – Е.Я. Лапицкий. См. коммент. 97.
- 159 *Сереза* – Унгер Сергей А. (1901–1969) – танцовщик. Ученик Нижинской по киевской Школе Движений. В 1923 г. вместе с Лапицким устроился в труппу Дягилева. В 1928 г. танцевал у Иды Рубинштейн, в 1930–1931 гг. – в составе «Русской оперы в Париже», в 1936–1941 гг. – в труппе полковника де Базиля (см.: *Российское зарубежье во Франции*. Т. 3. С. 383).
- 160 Коля – вероятно, Сынгаевский (Сингаевский) Николай Николаевич (1895–1968) – второй муж Нижинской. Прошел сложный и причудливый жизненный путь. До революции 1917 г. был банковским служащим, участвовал в Первой мировой и Гражданской войнах (см.: *Российское зарубежье во Франции*. Т. 3. С. 112). В 1919 г. стал учеником

- Нижинской в киевской Школе Движений. В 1920 г. покинул Киев. Служил танцовщиком в антрепризе Дягилева в 1921–1924 гг., в 1924 г. женился на Нижинской и с этого времени танцевал, а также исполнял обязанности администратора и антрепренера в компаниях, с которыми она сотрудничала (см.: «...Всегда была преданным другом Вашим и Вашего дела». С. 476).
- 161 *Ира* – вероятно, Ирина Александровна Нижинская-Кочетовская (1913–1991), дочь Нижинской от первого мужа, танцовщица и балетмейстер. Училась танцу у матери и у Е.Я. Лапицкого. Танцевала в труппе Иды Рубинштейн. С 1939 г. жила в США. В 1940 г. открыла в Голливуде балетную школу. После смерти матери занималась восстановлением ее балетов, участвовала в подготовке к изданию «Ранних воспоминаний» (см.: Российское зарубежье во Франции. Т. 2. С. 279).
- 162 *Вера* – Вера Липская, биографические данные отсутствуют (*Тихонова Н.А.* Девушка в синем. С. 120).
- 163 *Нюся* – вероятно, Воробьева Анна (1809–?), танцовщица, педагог, театральный деятель. Ученица Нижинской по киевской Школе Движений. После отъезда Нижинской за рубеж вела студийные занятия с ее бывшими учениками. С 1924 г. – в эмиграции. Посещала уроки Л.Н. Егоровой, О.И. Преображенской, М.Ф. Кшесинской. Танцевала в Римской опере, в труппе Иды Рубинштейн в «Русской опере в Париже», Софийской опере. Работала балетмейстером в Болгарии (см.: *Тихонова Н.А.* Девушка в синем. С. 344).
- 164 *Ален* – неуст. лицо.
- 165 *Монна* – Мона Сталь, танцовщица. Училась танцу в Риге, служила в труппах Иды Рубинштейн и Нижинской. После распада Театра танца Нижинской (1935) прекратила исполнительскую деятельность (см.: *Тихонова Н.А.* Девушка в синем. С. 343).
- 166 *Бартолин Биргер (Билли)* (1900–1991) – артист балета, балетмейстер, педагог. Учился танцу у датских педагогов, а также у Н.Г. Легата, М.М. Фокина, А.Е. Волинина. Танцевал в различных зарубежных труппах, в том числе у Иды Рубинштейн и в «Русском балете Монте-Карло», работал балетмейстером в Париже, Дании, Норвегии, Финляндии. С 1963 г. руководил школой Датского королевского балета.
- 167 *Вершинина Нина* (1912–1995) – танцовщица, ученица Преображенской, танцевала в труппах Иды Рубинштейн, Нижинской, полковника де Базиля, в «Русских балетах Монте-Карло». Преподавала танец-модерн в Рио-де-Жанейро (см.: *Тихонова Н.А.* Девушка в синем. С. 342).
- 168 *Тихонова Нина Александровна* (1910–1985) – танцовщица, педагог. Ученица О.И. Преображенской, позднее брала уроки у Н.Г. Легата. Работала в различных зарубежных труппах, в том числе в возглавляемых Нижинской антрепризе Иды Рубинштейн, «Русской опере в Париже», «Балете Нижинской» и Театре танца Нижинской. Имела собственную школу в Париже. Автор воспоминаний «Девушка в синем» (М.: АРТ, 1992).
- 169 *Рашель* – Познер (Соколова) Рашель – танцовщица. В конце 1920-х гг. работала у Дягилева, затем у Нижинской. Оставила сцену после распада «Балета Нижинской» (см.: *Тихонова Н.А.* Девушка в синем. С. 347).
- 170 *Меликова* – неуст. лицо.
- 171 *Лучезарская (в замуж. – Ле Венсан) Ирина Петровна* (1909–1979) – танцовщица, педагог. Училась танцу в Румынии и Югославии, затем в эмиграции у Н.Г. Легата. Работала в труппе Иды Рубинштейн, в Балете Нижинской, потом в Румынии. В 1954 г. открыла

- собственную школу в Сен-Жермен-ан-Ле под Парижем (см.: Российское зарубежье во Франции. Т. 1. С. 265).
- 172 *Марта* – Лебхерц Марта, танцовщица. Не получила солидной профессиональной подготовки. Служила в кордебалете трупп Иды Рубинштейн и Нижинской, позже преподавала в Женеве (см.: *Тихонова Н.А.* Девушка в синем. С. 342).
- 173 *Vinois* – вероятно, Бинуа Симон, французская танцовщица. В 1920-х гг. служила в Опере, участвовала во «Впечатлениях Мюзик-холла». Подробные биографические данные отсутствуют.
- 174 *Давид* – Лишин (Лихтенштейн) Давид (1910–1972) – танцовщик и балетмейстер, ученик Л.Н. Егоровой и Б.Ф. Нижинской. Работал в труппах Иды Рубинштейн, Анны Павловой, в «Русском балете Монте-Карло», в американском «Балле Тиэтр» (см.: *Тихонова Н.А.* Девушка в синем. С. 341).
- 175 *Франк* – возможно, Франк Ивонн (см. статью Линн Гарафолы в наст. изд.).
- 176 *Лесли* – настоящая фамилия балерины Натальи В. Красовской, которой, однако, в 1930 г. было всего 12 лет. Нижинская, вероятно, имеет в виду ее мать – Лидию Леонидовну Красовскую (?–1956) – танцовщицу, учившуюся в Москве, в школе М.М. Мордкина, и танцевавшую в труппах Дягилева, Иды Рубинштейн и самой Нижинской (см.: Российское зарубежье во Франции. Т. 1. С. 751).
- 177 *Алексеева* – возможно, Алексеева Мариамна (Марианна) Доросевна (Дорофеевна) (1891–1972), танцовщица. Жила в Париже, в 1920-х гг. выступала на вечерах в военных и молодежных организациях (см.: Российское зарубежье во Франции. Т. 1. С. 39).
- 178 *Жак, Салтанова, девочка, Жанна* – неуст. лица.
- 179 *Ясинский Роман* (1907–1991) – польский танцовщик, педагог и балетмейстер. Учился танцу в Варшаве. В 1928 г. по приглашению Нижинской был принят в труппу Иды Рубинштейн, где оставался до 1932 г. В 1930–1950-х гг. участвовал в различных европейских и американских труппах. С 1956 г. жил в США, имел собственную школу в Тульсе (см.: Российское зарубежье во Франции. Т. 3. С. 655).
- 180 *Даниэль* – неуст. лицо.
- 181 «*Жертва*» – танец Избранницы из балета Стравинского «Весна священная», поставленный Нижинским на свою сестру и возобновленный ею.
- 182 «*Вариации*» *Бетховена* – балет «Вариации» на музыку фортепианных вариаций Л. ван Бетховена в оркестровке Вл. Поля был поставлен Нижинской два года спустя для руководимого ею Театра танца Нижинской. Премьера состоялась 10 июня 1932 г. на сцене парижской «Опера Комик». Оформление делал Ю.П. Анненков (см.: *Baer Van Norman N. Bronislava Nijinska: A Dancer's Legacy, exhibition catalogue.* P. 79). Вероятно, этот же замысел упомянут выше под названием «Вариации» и ниже под названием «Вариации на тему».
- 183 «*вальсы*» – неуст. произведение.
- 184 ...«*Апреют*» – *Гайто*... – Вероятно, Нижинская имеет в виду какой-то номер из балета «Сельская картина» (*Cuadro campestre*) К. Гайто, поставленного ею в 1926 г. в театре «Колон» (см.: *Baer Van Norman N. Bronislava Nijinska: A Dancer's Legacy, exhibition catalogue.* P. 75), или из его же оперы «Ольянтай», танцы для которой она сочинила тогда же (*Ibid.*, P. 82).
- 185 «*Auvern*» – *Landon*... – Нижинская имеет в виду какое-то произведение английского композитора и дирижера Р. Лэндона (1873–1938). Среди ее работ постановок на его музыку не значится.

- 186 *Менуэт* – неуст. произведение.
- 187 *Пауза – музыка скри[пичная]...* – Нижинская планирует программу концерта и отмечает, где в перерыве между танцевальными номерами должны исполняться музыкальные антракты.
- 188 *«Чемпион de теннис»...* – Вероятно, имеется в виду соло Чемпионки по теннису – героини балета «Голубой экспресс», партию которой Нижинская поставила для самой себя.
- 189 *Глюк – «Весна» – для женщин...* – Возможно, Нижинская имеет в виду какой-то номер из оперы «Альцеста», танцы для которой она ставила в 1926 г. (см.: *Baer Van Norman N. Bronislava Nijinska: A Dancer's Legacy, exhibition catalogue*. P. 82). Других постановок на музыку К.В. Глюка в списке ее работ не значится.
- 190 *Моцарт... Aubert...* – Работы на музыку В.А. Моцарта и Д.-Ф.-Э. Обера не значатся среди постановок Нижинской.
- 191 *«Les Biches» Rag Mazurka...* – Танец Хозяйки и двух кавалеров из балета «Лани», поставленный Нижинской для себя и исполнявшийся ею с большим успехом. Возможно, этот же номер упоминается выше под названием «Mazurka».
- 192 *«Кукла»* – Концертный номер на музыку А.К. Лядова («Музыкальная табакерка»), сочиненный Нижинской для себя в 1915 г. и долгие годы сохранявшийся в ее репертуаре (см.: *Baer Van Norman N. Bronislava Nijinska: A Dancer's Legacy, exhibition catalogue*. P. 73).
- 193 *...«Половецкие пляски»...* – Судя по тому, что «Половецкие пляски» упоминаются наряду с «Куклой», речь идет не о развернутой массовой сцене из оперы, а о концертном дуэте, сочиненном Нижинской для себя и Кочетовского в 1914 г. и входившем в ее зарубежный репертуар (см.: «Чернота делает росчерк в душе моей». С. 302).
- 194 *...«Suite bergamasque» Claude Debussy...* – «Бергамасская сюита» К. Дебюсси (1890–1895). Среди работ Нижинской постановки на эту музыку не значится.
- 195 *Была на твоём концерте.* – 31 мая 1930 г. Шаляпин пел концерт в парижском зале «Плейель» (см.: *Летопись жизни и творчества Ф.И. Шаляпина*. Кн. 2. С. 227).
- 196 *Ты был в театре на «Руслане»...* – Премьера «Руслана и Людмилы» с танцами Нижинской состоялась 24 мая 1930 г. на сцене парижского Театра Елисейских Полей. Шаляпин присутствовал на спектакле (*Летопись жизни и творчества Ф.И. Шаляпина*. Кн. 2. С. 227).
- 197 *...синяя миниатюра Истоминой...* – Портрет русской балерины Авдотьи Ильиничны Истоминой работы художника Ф.К. Винтергальтера. 4 июля 1963 г. Нижинская передала его в дар Всесоюзному музею А.С. Пушкина, «решив, что Истомина должна вернуться домой, в свой Петербург–Ленинград» (см.: *Нижинская Б.Ф. Письмо Эляшу Н.И. с благодарностью за пластинку и книгу и с ответами на вопросы Эляша о ее творчестве*. 25–28 июня 1996 г. // ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Ф. 666. № 119. Л. 1).
- 198 *Сегодня премьера «Садко».* – Премьера «Садко» с танцами Нижинской состоялась 7 июня 1930 г. на сцене парижского Театра Елисейских Полей (см.: *Baer Van Norman N. Bronislava Nijinska: A Dancer's Legacy, exhibition catalogue*. P. 83).
- 199 *Через несколько дней Ф. уезжает в Южную Америку. Больше его не увижу.* – Шаляпин выехал из Парижа в Геную 19 июня 1930 г. и 21 июня отплыл в Буэнос-Айрес на пароходе «Конте Верде» (см.: *Летопись жизни и творчества Ф.И. Шаляпина*. Кн. 2. С. 228). Нижинская с осени должна была отбыть в Вену, как она считала, для постоянной работы. Поэтому ей казалось, что больше никогда его не увидит. В действительности

их следующая встреча состоялась осенью того же года. 15 ноября, на открытии сезона «Русской оперы в Париже», Шаляпин пел Владимира Галицкого в «Князе Игоре». Танцы для этого спектакля ставила Нижинская. После второго акта оперы состоялось чествование певца товарищами по сцене. Нижинская поднесла Шаляпину венок от труппы (см.: Там же. С. 231).

- 200 *Вчера Ф. приехал в театр на «Садко».* – Согласно «Летописи жизни и творчества...», Шаляпин приехал в Париж после 5 июня 1930 г. и пробыл в городе до 19 июня (см.: Летопись жизни и творчества Ф.И. Шаляпина. Кн. 2. С. 227–228).
- 201 *Вальска Ганна* (1887–1984) – польская оперная певица и парковый дизайнер. С 1922 г. владела Театром Елисейских Полей в Париже.

БРОНИСЛАВА НИЖИНСКАЯ, ПАРИЖСКАЯ ОПЕРА И ПОПЫТКА СОЗДАТЬ СОБСТВЕННУЮ ТРУППУ

А. Гарафола

Фрагмент жизни Брониславы Нижинской, охватывающий период между двумя уходами от С.П. Дягилева (начало 1925 г. – первая половина 1926 г.), недостаточно освещен в литературе по истории балета. А между тем он был насыщен драматическими событиями: попытками создать собственную труппу, опытом сотрудничества с Парижской оперой, возвращением в труппу Дягилева, которое привело к окончательному разрыву и отъезду в Буэнос-Айрос.

Покинув Дягилева, Нижинская осталась жить в Лондоне и начала преподавать. Она сняла помещение в доме 77 на Нью-Оксфорд-стрит, к востоку от Тоттенхэм-Корт-роуд. Она поместила в журнале «The Dancing Times» объявление, приглашавшее «подготовленных» учеников, «которые хотят учиться, чтобы заняться искусством Танца»¹. Нам мало известно об этой затее помимо того, что плата за обучение была очень высока. Педагогом Бронислава Нижинская была «прекрасным»². Среди тех, кто потянулся в новую студию, оказались английские танцовщицы Джойси Берри и Дорис Сонне³, выступавшие в комической опере Ричарда Шеридана «Дуэнья» в Лирик Тиэтр в Хаммерсмите; бывшая дягилевская артистка Лидия Красовская (вероятно, ее уволили из «Русских балетов», чтобы дать место тем, кто приехал с Джорджем Баланчинным) и Николай Сынгаевский, второй муж Нижинской. Все они, кроме Красовской, стали участниками задуманного Нижинской хореографического предприятия. Евгений Лапицкий, Сергей Унгер, Ян и Чеслав Хойеры – четверо из пяти юношей, вывезенных Нижинской из Киева, – оставались работать в труппе «Русские балеты», но обещали, что перейдут к ней, когда к 1 августа закончится дягилевский сезон в «Колизее».

Нижинская готовилась к созданию своей студии на протяжении многих месяцев. В ее архиве имеется запись, сделанная в 1924 г., где упомянута «Первая консерватория театрального танца Нижинской»⁴. Написано: «Город» и «Адрес», но обе графы не заполнены; тогда она еще не знала, где ей удастся обосноваться и начать учить. В лондонскую зиму 1925 г. Нижинская уже кое-что предпринимала. 17 января она послала телеграмму И.Ф. Стравинскому, на адрес Филармонического оркестра в Карнеги-Холл (там начиналось его американское турне): сообщала, что ушла из «Русских балетов» Сергея Дягилева, и спрашивала, не сможет ли Стравинский организовать показ нескольких балетов в Америке⁵. В качестве обратного адреса Нижинская указывает: 19, Great Russell Street, на расстоянии всего нескольких кварталов от ее студии.

Тремя днями позднее она написала Моррису Гесту, американскому продюсеру, привозившему в США «Летучую мышь» и Московский Художест-

венный театр. Предварительно представившись, она объясняла, что «ей очень надоела и ее тяготит работа в Европе». В России до 1921 г. она «имела свою собственную студию и Театр Балета». Теперь она пытается заинтересовать Геста проектом «создания балетной труппы в Америке». Она писала: «Я могла бы предоставить репертуар из новых 12–15 балетов, которые еще не были показаны в Европе. Помимо исполнявшихся в Лондоне и Париже балетов, я могу еще немедленно собрать труппу из 40 человек, где будут и ведущие артисты с известными именами. Если нужно иметь бóльшую труппу, я тоже могла бы ее предоставить в нужное время»⁶. Однако если бы Гест предложил ей подходящую работу в качестве артистки или балетмейстера, она бы тоже с удовольствием это предложение приняла.

В первой половине января Нижинская связалась с Габриель Пикабия⁷, через которую можно было обратиться к Стравинскому. В начале 1924 г. Пикабия добивалась особых прав на «Историю солдата» Стравинского, с тем чтобы в дальнейшем «продавать» (как говорил сам Стравинский) это произведение различным антрепризам. Пикабия приветствовала предложение Нижинской поставить эту сказку с танцами. «Большое Вам спасибо за Ваше письмо, – ответила она Нижинской 23 января 1925 г. – Я, к великому сожалению, вынуждена была отказаться от поездки в Лондон, так как заболела. Но сразу хочу Вам сказать, что была бы счастлива, если бы Вы поставили “Историю солдата” со своей труппой. Я уверена, что получится так же хорошо, как получилось с “Байкой про Лису”: и эти две вещи прекрасно сочетаются. Это будет великолепный вечер; и Стравинский тоже этого хочет»⁸.

Она добавляет, что хотела бы поделиться с Нижинской и более «грандиозными» планами, которые, однако, еще слишком «неопределенны и деликатны», чтобы о них писать в письме. Спрашивает, как скоро та сможет приехать в Париж.

Из этого связанного со Стравинским проекта так ничего и не получилось, хотя позднее, в том же году, Нижинская поставила небольшой номер «Дикий джаз» (Savage Jazz) на музыку «Рэгтайма». В другой записке Пикабия упоминает еще о проектах, в которых обе женщины могли бы участвовать. Один из них связан с Метрополитен-опера и с американским композитором Джоном Алденом Карпентером, чей балет «Небоскребы» (Skyscrapers) в какой-то момент привлек внимание Дягилева, но это название исчезло из всех его постановочных планов, как только стало ясно, что поездка в Америку не состоится⁹. Другой проект был связан с Международной выставкой современных индустриальных и декоративных искусств (Выставка Ардеко), привлекшей в Париж летом 1925 г. тысячи туристов. Золотую медаль получил здесь работавший с Нижинской в Киеве художник Вадим Меллер. Но все задуманное Нижинской осуществить не удалось.

К этому времени свою помощь Нижинской предложила жена ее брата. Ромола направлялась в Америку в поисках денег, и 18 февраля, отвечая на письмо Нижинской, написала, что хотела бы стать ее «импресарио как в Северной, так и в Южной Америке». Она заявляла: «Я делала бы для Вас все, как это было, когда у Вацлава были контракты. Но, чтобы я могла действовать от Вашего имени, Вам надо, прежде всего, послать мне письмо, где было бы сказано, что Вы назначаете меня своей представительницей в этих странах. Затем Вы должны сообщить мне свою программу, сказать, танцуете ли Вы одна или со своими учениками или какими-то артистами, а также сообщить Ваши условия: сколько Вы хотели бы получать и на какую

минимальную сумму Вы согласны. <...> Также какое количество представлений Вы предполагаете давать каждую неделю. Имея Ваше разрешение, я немедленно свяжусь с компетентными людьми, а контракты, естественно, буду предъявлять Вам на одобрение. Что же касается финансовых договоренностей между нами двоими, то мы с Вами все обсудим при встрече»¹⁰.

Ромола, как всегда, нуждалась в деньгах. Они были нужны, чтобы заботиться о Вацлаве, но у нее были и свои мечты и амбиции. Письма она писала на почтовой бумаге с заглавиями самых дорогих гостиниц (таких как «Крильон» или «Ритц»), корреспонденцию свою получала в Banker's Trust на площади Вандом, и ей казалось, что в Америке доллары прольются дождем на ее голову. «Если я заработаю для Вас несколько тысяч долларов, – писала она Нижинской, – то, без сомнения, Вы дадите мне не меньше заработать. Это все для Вацлава, как Вы знаете <...>, чтобы у него был покой и за ним был уход. Что же касается здоровья Вацы, то, к сожалению, изменений нет. Как только у меня появятся деньги, я займусь его зубами. Возможно, как говорят врачи, его болезнь вызвана нарывом у корня зуба. К несчастью, сейчас у меня нет денег, и я совершенно беспомощна»¹¹.

Несколько дней спустя Ромола уже впрямую пытается подключить Нижинскую к своему финансовому плану. «Я прошу Вас оказать мне важную услугу, – пишет она. – Я вынуждена занимать деньги, потому что мне надо еще многое оплатить и т. д. Я обратилась к Британской финансовой компании в Лондоне, – пойдите туда и выясните, дадут ли они мне по чеку на один год сумму в 50.000 франков. Я сказала им, что я артистка. И я также им писала. Вы помните, вероятно, как Ваца пытался отсудить у театра Палас в Лондоне 7000 фунтов стерлингов. Нашим адвокатом был сэр Жорж (так!) Льюис – я говорила с ним. Но поскольку я не собираюсь ехать в Лондон, то хотела бы знать, сможете ли Вы обратиться к нему от меня. Если сможете, то я напишу Вам, что надо ему говорить. Очень важно для будущего Вацы, чтобы эти 7.000 фунтов не были потеряны»¹².

Совершенно очевидно, что надежда на получение этих 7000 фунтов – еще одно заблуждение Ромолы. Тем не менее мысль о том, что труппу можно финансировать в кредит, в сознании Нижинской сохранилась. От такого рискованного предприятия ее отговаривал Габриель Астрюк, давнишний импресарио Дягилева. Обратившись к нему, Ромола объяснила, что сестра ее мужа ищет спонсора для труппы, о создании которой она мечтает с тех самых пор, как покинула Россию. Есть ли у него предложения? Астрюк ответил без обиняков:

«Я не вижу в Париже сейчас, когда бизнес переживает кризис, да и вообще ситуация такая сложная, никого из своих знакомых, кого заинтересовало [бы] предложение госпожи Нижинской. Ваша невестка знает, как глубоко я уважаю ее талант <...>, но, как уже было сказано, времена сейчас весьма дурные и все меньше и меньше тех, кто готов помочь. Найти человека, который проявил бы деловой интерес к этому проекту и предоставил бы деньги, по-моему, совершенно невозможно. Я могу только посоветовать ничего в этом направлении даже и не предпринимать»¹³.

Б.Ф. Нижинской стоило бы прислушаться к совету Астрюка.

Этой зимой в Лондоне она иногда обращалась к своему дневнику. 10 января 1925 г. Нижинская записывает: «Оставила труппу Дягилева, – пишет она. – Что Бог мне поможет?»¹⁴ Ей доставляли удовольствие эти первые недели, когда она была одна и свободна,

но с самого начала ее беспокоило, что надо как можно скорее начинать зарабатывать. «Трудно с начала начинать, – записывает она 17 января. – Волнует, как будет дальше – не с делом, работой, здесь я сильна, но материальная сторона – дети и мать. Дягилев, как обычно, уехал из Лондона заблаговременно, все здесь приготовив в свою “пользу”»¹⁵.

3 апреля она снова жалуется, что до сих пор не зарабатывает. «Ловлю себя, что оттягиваю каждую неделю, позволяю себе забывать, что туда, в театр, надо прийти зарабатывать деньги на жизнь мою и детей»¹⁶.

Ее также беспокоило, не опустошил ли ее Дягилев, не лишил ли творческой энергии. Не становится ли она слабее, как все ушедшие от Дягилева? Нет, отвечает она себе. В те годы, когда она была с Дягилевым, она была только хореографом, очень мало занималась «театром». Затем она критикует дягилевское использование сценической коробки для демонстрации сценических эффектов, когда задники становятся не более как обоями на стене. «Радуюсь омерзению во мне к такому театру»¹⁷. Но что сейчас есть правда? Ее пугает, что она не может уверенно на это ответить, как будто годы с Дягилевым «заслонили» от нее прежние мечты о новом типе театра, сотворенном Мейерхольдом. Хоть она и жила активной жизнью, подготавливая художественную и организационную основу для своей новой труппы, для Хореографического театра, который начнет выступать в Англии в августе 1925 г., хотя рядом был Николай Сингаевский, главное, что прочитывается в ее дневнике, – чувство одиночества, нехватка человеческого общения.

Нижинская оставалась в Лондоне до середины марта, затем вернулась в Париж. 16-го марта она написала матери – по-польски, как они всегда общались, – что выслала ей 700 франков на дорогу из Монте-Карло. «Квартиру оставь, как она есть, – пишет она, – и приезжай». Она поселилась в Париже, в Нёйи-сюр-Сен, этом удобном районе, где семья будет жить следующие несколько лет. В этом письме Нижинская предстает погруженным в работу профессионалом, заботливой дочерью. «Пожалуйста, не нервничай, – пишет она матери, – будь спокойна. Главное, не пускай детей на платформу во время вашей поездки. Если кошка вдруг убежит, не дай Ире (Ирине) кинуться за ней на рельсы. А то может произойти несчастье. Может быть, и лучше было бы оставить кошку у кого-нибудь в Монте-Карло, но мне бы очень ее не хватало. Мы с нетерпением ждем вас. Чем скорее вы приедете, тем лучше... Не берите с собой много в вагон, правильнее сдать багаж, чтобы вам было с ним проще. Лучше возьмите с собой еду, потому что не всегда в этих поездках есть вагон-ресторан. Да благословит Господь вашу поездку. Я жду вас, мои любимые»¹⁸.

Теперь, когда «Мамуся» с детьми должны вот-вот прибыть в Париж, Нижинская начинает искать более выгодную работу. 6 марта Ромола написала от ее имени письмо Жаку Руше, директору Парижской оперы: «Я являюсь агентом моей невестки, как когда-то была агентом моего мужа. Мне нужно узнать, не хотели бы Вы поручить моей невестке какую-нибудь постановку в Опере. Она взялась бы за постановку нового балета или могла бы поставить балеты моего мужа, такие как “Послеполуденный отдых фавна”, “Игры” или “Мефисто-вальс”, балет, который в Париже еще не известен и на который я имею права. Мне принадлежат еще два балета моего мужа, но их можно поставить не раньше осени»¹⁹.

3 апреля 1925 г., когда Б. Нижинская уже находилась в Париже, Ромола вторично написала Руше: «Я говорила со своей невесткой, м-ль Нижинской, о том, что Вы

мне написали, – начинает Ромола, – м-ль Нижинская согласилась бы давать класс в Опере, имея учениками балетных артистов. По мнению м-ль Нижинской, только с профессиональными артистами, а не со студентами, которые занимаются “ритмической гимнастикой”, можно добиться серьезных результатов. Необходимо иметь два занятия в неделю, каждое от полутора до двух часов»²⁰.

Как Ромола писала Руше 3 апреля, Нижинской было все равно, будет ли ее класс называться «классом характерного или экспрессивного танца», ее интересовал только «художественный результат». Она хотела обучать и женщин и мужчин и просила четыре тысячи франков в месяц за свои труды. Поскольку Нижинская собиралась оставаться в Париже только до конца июля, начинать она желала немедленно. Что же касается новых работ, то она могла бы поставить два балета в сезоне 1925/1926 г. Одним таким балетом могли бы стать танцы из «Тангейзера» или из «Князя Игоря». А получить за все это она хотела 15000 франков²¹. Две недели спустя Ромола написала, что говорила с Нижинской о балете для «мадемуазель Спесивцевой», которая теперь окончательно покинула Россию и которой предлагает контракт Дягилев. Да, Нижинская готова ставить балет, который танцевался бы в пачках, балет того типа, как предлагает Руше (Спесивцева признавала только традиционное), но он должен понять, что балет на 30 минут – это «уже grand ballet, во всяком случае по длительности». Она предлагала использовать музыку Равеля, но, если Руше хочет, то можно взять и произведение другого композитора. Конечно, когда удастся обо всем договориться, она уточнит свои пожелания²². Из замысла балета на музыку Равеля так ничего и не вышло.

30 июня Нижинская дебютировала в Парижской опере в качестве хореографа, показав «Рождение лиры» (*La Naissance de la Lyre*), одноактную оперу в трех картинах, где рассказывалось ни больше ни меньше как о рождении музыки. Партитура Альбера Русселя, текст «ученого эллиниста» Теодора Райнаха (старинная идиллия, вдохновленная Софоклом), диалоги, пение и движение хоров, – все свидетельствовало об изысканном вкусе и об эрудиции Руше. Рецензии были весьма уважительными, но большинство авторов соглашалось с Анри Малербом, написавшим в «*Le Temps*», что либретто Райнаха – это «бледная и холодная археология». Тогда как музыка Русселя несет то благородство, что достигается через аполлоническую простоту»²³. Малерб, как всегда, почти ничего не говорил о хореографии, Левинсон же почти половину колонки своей статьи посвятил именно ей. Он указал, что «имя Нижинской вспоминается в связи с некоторыми наиболее агрессивными и в то же время наименее удачными постановками “Русских балетов”». К счастью, получив первый заказ от Парижской оперы, она на этот раз «не грешит излишней оригинальностью. Она осторожно вспоминает некоторые прошлые находки, а также и многие ошибки, которые были в “Дафнисе” Фокина и в “Фавне”, сочиненном Нижинским». Левинсону нравились, в частности, ее «группировки» и «живые картины», ряд которых отличался «подлинной красотой». Он выделил как «грациозный и обращенный к античности» эпизод, когда нимфы держат друг друга за локоть, и другой, когда четыре нимфы позируют на ступенях грота: «Их поднятые руки обрамляют голову, и этот изгиб повторяется четырежды, их колени согнуты, потому что они спускаются». И, наконец, Левинсон хвалил выбор исполнительниц – Югетт де Крампон, танцовщицы, обладающей большим прыжком, танцевавшей Мирту в возобновленной «Жизели», и «целый батальон нимф, набранный из числа моло-

дых талантливых артисток труппы»²⁴. Филипп Дж. С. Ричардсон, редактор «The Dancing Times», тоже выразил восхищение работой Нижинской в массовых танцах: «ее замысловатыми и обворожительными рисунками, которые, оставаясь декоративными, воспринимаются как нечто реальное». Он восхищался и тем, как хореограф пользовалась *épaulement* и какую мягкость она сумела придать движениям²⁵. Что же касается Альбера Русселя и Теодора Райнаха, авторов этого произведения, то они на другой день после премьеры написали Руше, что благодарят его за «преlestную, поэтичную постановку» их работы, упоминая Нижинскую в числе тех, кто создал нечто близкое к идеалу, тем самым способствуя успеху спектакля. «Старый Сократ, – писали они, – пребывая во славе, приветствует их улыбкой». Письмо это было напечатано в «Figaro»²⁶.

Когда Нижинская покинула «Русские балеты», ее целью стало создание собственной труппы, а вовсе не пребывание в труппе, которая привержена традициям. Она хотела ставить свои балеты, а не то, что от нее будут требовать другие, хотела работать с артистами, разделяющими ее пристрастия, которым близок ее стиль, ее технический подход. На протяжении зимы 1925 г. она набросала для себя проект репертуара, долго и упорно размышляла над тем, какую бы труппу ей хотелось создать. Очевидно, что это могла быть только очень маленькая труппа. Не имея финансовой поддержки, она вынуждена была довольствоваться теми артистами, которые сами шли к ней. Труппу составили десять танцовщиков – сама Нижинская, Хелен Вуйциховская (Антонова), Джойси Берри и Дорис Сонне, мужская часть была представлена Евгением Лапицким, Сергеем Унгером, Яном и Чеславом Хойерами и Сынгаевским. Группа артистов, следовавших за ней на протяжении дальнейших десяти лет, учившихся у нее, «несших ее репертуар и ее стиль в своих телах». В большинстве своем все они были ей чем-то обязаны. Никто из них не мог сравниться с ней самой, не мог претендовать на статус «звезды», но все они были профессионалами. К тому же «звезды» никогда не прельщали Нижинскую, даже когда она высоко ценила их как артистов. В противоположность своему брату, который был на недостижимой высоте над всеми прочими танцовщиками, она ощущала себя одной из равных в труппе, которая должна была представить ее хореографию, а не ее саму. Хореографический театр Нижинской²⁷ был коллективной антрепризой, а не средством прославления одной личности.

Хотя Нижинской в это время было 34 года, она и не помышляла бросать танцевать, и даже после перерыва в семь месяцев ее радовала мысль о возвращении на сцену, о выступлении в ярких характерных партиях, которые ей так удавались. Ведь в Парижской опере она много чем занималась, но не танцевала.

Нижинская рассчитывала на выступления в Лондоне, но при этом задумала свое турне как поездку сначала по английским курортным городам на протяжении десяти недель. Репертуар, который она начала готовить, задумывался одновременно как отвечающий изощренному вкусу и развлекательный²⁸. За годы, проведенные у Дягилева, Нижинская узнала, что нравится публике и как составить разнообразную и профессионально грамотную программу. Это было время всеобщей распущенности, мигающих киноэкранов и чарльстона, и хотя не за горами был фашизм и протестное рабочее движение, большинство людей предпочитало этого не замечать. Нижинская отказалась от большинства своих старых танцев и сформировала репертуар из танцев изысканно остроумных, использующих неоклассическую

музыку в духе новейших постановок Дягилева. Для номера «В турне» (Touring), другое название «Спортивный и туристический балет» (The Sports and Touring Ballet), она обратилась к Пуленку, чьи «Прогулки» (Promenades), серия коротких пьес для фортепиано о разных способах передвижения, позволили создать балет про велосипедистов, наездников, авиаторов, носильщиков и про «французскую модистку» (роль Нижинской), которая «пытается сесть в омнибус»²⁹. «Джаз» (или «Дикий джаз» (Savage Jazz)) был поставлен на музыку другой пьесы для фортепиано – «Рэгтайма» Стравинского. Нижинская хотела воспользоваться тем успехом, который имели в это время афроамериканские эстрадные артисты, джаз и выступления загримированных неграми артистов, исполнявших негритянские песни, как это в прошлом делали сами завезенные в Америку черные рабы. Она поставила «негритянский» дуэт для себя (Негритянка) и Лапицкого (Negр)³⁰. Другой ее номер назывался «На дороге» (On the Road) и основывался на японских мотивах (здесь влюбленных подкарауливали бандиты), а новая музыка была написана Лейтоном Люкасом, двадцатидвухлетним танцовщиком, ставшим дирижером и композитором³¹. Нижинской давно хотелось поставить балет, используя фрагменты Бранденбургских концертов Баха, но только сейчас это стало возможным: работу, над которой она так давно размышляла, хореограф назвала «Священные этюды» (Holy Etudes). Она также переработала свою «Ночь на Лысой горе» (Night on a Bald Mountain), теперь названную «Ночью на Голой горе» (Night on a Bare Mountain). И в качестве дивертисментного номера включила в программу свое старое соло «Кукла» (The Doll), теперь озаглавленное «Музыкальная табакерка» (The Musical Snuff Box), известную сольную мазурку из «Шопенианы» (исполнявшуюся у Нижинской двумя танцовщицами – Любовью Сумароковой и Дорис Сонне)³², свою редакцию «Половецких плясок» и своих «Трех Иванов» (танец из «Спящей принцессы» теперь называвшийся «Трепак»). Был еще новый номер, по мнению местной газеты, «лучший из всего показанного в программе»³³, – «Юмористический гиньоль» (Le Guignol Humoresque), комедийная виньетка в стиле «Панч-энд-Джуди» (Punch-and-Judy), стиле петрушечных представлений, на музыку венского композитора XIX века Йозефа Ланнера. Как и Дягилев, Нижинская старалась, чтобы в представлении было соблюдено равновесие между композиторами русскими и западноевропейскими, между музыкой современной и XIX века. Стоит отметить, что она первая, раньше, чем Баланчин и Дорис Хамфри, обратилась к музыке Баха.

Поскольку во время турне постоянно приходилось подстраиваться под новые условия, все должно было быть максимально легким. Балеты длились не более десяти минут, а номера дивертисмента всего пять³⁴. Реквизит и бутафория были очень простыми: сложные декорации и аксессуары отсутствовали, а для музыкального сопровождения нередко обходились одним фортепиано. С труппой путешествовал дирижер и композитор голландец У.Дж. Хеккер³⁵, набравший небольшой оркестр там, куда они приезжали, или сам садившийся играть. Вероятно, Нижинская предвидела, что так будет, и подчас именно этим руководствовалась при выборе музыки. Чтобы представление шло без пауз и артисты успевали переодеваться, Артур Рассел, числившийся директором гастролей, выступал с вокальными номерами или рассказами, всячески развлекая публику. Джойси Берри считала, что делал он это весьма «банально»³⁶. Сопрано Дороти Бейтман присоединилась к труппе во время турне

и выступала со своим репертуаром. Концерты в антрактах подчас оказывались не слишком высокого вкуса. В Харрогейт-Роял-холл (Harrogate's Royal Hall), например, на сцене появилась Лилли, белая арабская кобыла, и группа «английских сеттеров» (все вместе названо «художественной новинкой»)³⁷. А вслед за этим Нижинская должна была танцевать свой «Дикий джаз».

Для организации выступлений в Лондоне Нижинская пригласила Фаустина Зенона. Артистка уже обращалась к нему в 1921 г. по поводу декораций и костюмов, которые он сдал на хранение, когда закрылся сезон в театре «Палас»³⁸. Теперь она снова пригласила его стать в Лондоне менеджером ее новой антрепризы³⁹, и он был одним из многих русских эмигрантов, кто помогал ей продолжать выступать в 1920-е гг. «Письмо Ваше получил, – писал он ей, – 28 мая, но до сих пор не отвечал, все имел в виду, что выйдет дело сегодня или завтра. Я старался и уговаривал людей, чтобы на Ваше дело положили деньги, но все не выходит, а у меня лично таких денег нет. Теперь, если Вы нуждаетесь на Ваши личные расходы, то черкните мне обратной почтой, и я Вам сейчас же вышлю. <...> Кроме того, я все дальше хлопочу для Лондона».

Он добавляет, что Людмила Шоллар⁴⁰ посетила его со своим мужем Анатолием Вильтзаком⁴¹ и просила дать им декорации «Розы» – очевидно, разговор велся о балете «Призрак розы», – но неизвестно, идет ли речь о новой декорации, написанной этой зимой, или о старой, оставшейся от сезона в театре «Палас». «Не знаю, как выкрутиться. Я им говорю, что уже договорился с Вами, что все декорации и костюмы пойдут для Вашего дела»⁴².

Тремя неделями позднее он смог сказать ей много больше. «Может быть, придется начать в июле, то есть – в Лондоне 2 или 3 недели и в провинции в августе и сентябре». Она получит «кругом одну треть с полного сбора», и он даст «все необходимые декорации и костюмы». Имеющихся у него костюмов может не хватить: «Вам нужно позаботиться в Париже». Например, у него нет костюма Фавна. «Если можете получить у Долина, то было бы очень хорошо». Зенон не советует ей приглашать Тадеуша Славинского, потому что он «большой болтун и вообще беспокойный». Он напоминает ей о музыке: надо иметь «оркестровку на 20 музыкантов». И, наконец, «самое главное, – говорит он ей, – танцовщицы должны быть красивые»⁴³. 25 июня Нижинская подписала «Меморандум о соглашении» с Доналдом Артуром, «единственным владельцем» Стар Атрекшенс (Star Attractions) в Суде св. Мартина (St. Martin's Court) в отношении «представлений, каждое не менее ПОЛУТОРАЧАСОВОЙ длительности», которые начинались бы 4 августа и продолжались до 24 октября»⁴⁴.

Ясно, что «сезон», который Нижинская планировала, совсем не похож на то, что в действительности получилось. Должно было быть два балета, непосредственно связанных с ее братом, – «Послеполуденный отдых фавна» и «Призрак розы», и танцевать должен был Антон Долин, намеревавшийся покинуть Дягилева и предполагавший выступать в ролях Нижинского и в его костюмах из театра «Палас». Группа должна была начать с выступлений в Лондоне, что было выгодно для рекламы, но обязывало сдвинуть дату премьеры, так как все мужчины, кроме одного, имели контракт с «Русскими балетами» до конца сезона в «Колизее», то есть до 1 августа. И, наконец, Зенон всячески убеждал Нижинскую, что невозможно обойтись без шика и без звезд, как будто даже догадываясь, насколько это противоречит ее намерениям.

В письме от 3 июля напоминает о молодом английском танцовщике, который был любимцем Лондона и владельцем последнего костюма Нижинского для «Видения розы»: «Очень важно получить Долина». Благодарит ее за фотографии и рекламу, но просит 15 июля привезти в Лондон фото в новых костюмах и газетные отзывы на английском языке. Сообщает ей, что вначале будут выступления по три дня в Маргейте и Харрогейте, один день в Скарборо и одна неделя в Глазго. Добавляет, что занял для нее сто фунтов, больше ему не удалось, а вернуть эти деньги надо через два месяца. Также задал вопрос, касающийся разрешений на работу в Англии. Нижинская просила его о визах для себя и для Сынгаевского, но как быть с другими артистами? Визовая проблема будет преследовать ее и дальше⁴⁵.

Зенон снял студию, где было пианино, с 15 июля, когда Нижинская предполагала приехать. Но история с визой затягивалась, а от нее зависел и заем.

«Что касается Permit для Вас и Вашего мужа, то тоже так тянется медленно и неуверенно. Я, чтобы поспешить, как Вы мне даже писали в первом или втором письме, чтобы обратиться к Гамбсу, и я так и сделал. Пошел к нему и передал, что Вы просите, чтобы он похлопотал ускорить. Конечно, он взял с меня более ненужные сведения и обещал делать все возможное. После чего я захожу к нему два раза в день и каждый раз получаю ответ, что ничего еще нет. Я думаю, то есть подозреваю, что он сошелся с Дягилевым, и я думаю, что Вам не нужно много объяснять. Вы очень хорошо знаете трюки Дягилева. Господин Гамбс, вместо того чтобы ускорять, это нарочно задерживает»⁴⁶.

Позднее Гамбс⁴⁷ сказал репортеру, что «тесно сотрудничал» с министерством внутренних дел Великобритании (Home Office), и это позволяет думать, что подозрения Зенона имели основания. Наконец, 22 июля Зенон получил «эти проклятые визы». Сейчас, когда все хлопоты позади, он просит Нижинскую немедленно приехать. Он встретит ее на вокзале Виктория. «Торопитесь, – пишет он, – зала для репетиций ждет Вас»⁴⁸.

Все эти месяцы в ожидании пребывали также Сергей Унгер и Евгений Лапицкий, два самых верных киевских ученика Нижинской. Оба танцевали в труппе «Русские балеты», которая начала выступать в «Колизее» 18 марта и должна была закончить показы 1 августа. В середине июня они побывали в Париже и наверняка виделись там с Нижинской. Теперь Лондон должен был увидеть балет «Лани» (Les Biches), который труппа «очень тщательно» репетировала.

Когда Нижинская приехала в Лондон с Сынгаевским, у нее оставалось всего десять дней, чтобы провести репетиции перед началом первого выступления в Маргейте 3 августа. Дягилевский сезон закончился всего двумя днями раньше, что оставляло мало времени для репетиций, притом что артистам предстояло освоить колоссальный танцевальный материал.

Первый этап гастролей проходил на Кентском побережье и начинался в городе Маргейт, к западу от большого курорта Борнмут.

После второго представления в Борнмуте труппу настигла беда. Министерство внутренних дел распорядилось, чтобы пять танцовщиков – Ян и Чеслав Хойеры, Евгений Лапицкий, Сергей Унгер и Любовь Сумарокова – покинули в течение 48 часов Великобританию, согласно Закону об иностранцах (Aliens Order) 1920 г., гласившему, что иностранцы, которые намерены здесь работать, обязаны регистрироваться или будут депортированы⁴⁹. Эти пятеро были членами труппы Дягилева,

и когда закончился сезон в «Колизее», они просто остались в Англии, не продлив разрешений на работу и не обратившись за новыми. Случившееся обсуждалось в основном провинциальной прессой, но было отмечено и некоторыми лондонскими газетами. Например, Morning Post написала: «Г-н Дягилев <...> заявил в министерстве внутренних дел, что разрешения давались его труппе и были выданы на его имя. Госпожа Лежинская (так в тексте. – Л.Г.) через своего агента высказывала возражения, но не добилась успеха»⁵⁰. Ясно, что кто-то донес в министерство внутренних дел, и хотя Дягилев был в это время в Италии, он мог действовать через своих лондонских компаньонов. Нижинская во всяком случае была уверена, что это его рук дело. «Дягилев борется с конкурентами любыми средствами», – констатировала она в своем автобиографическом наброске⁵¹. Позднее был достигнут компромисс: министерство внутренних дел разрешило артистам оставаться на британской территории еще пять недель. Хотя это была радостная новость и это спасло турне, но все же на пять недель уменьшило его продолжительность – ведь оно было рассчитано на одиннадцать недель. Как пишет Лори Каден: «Первоначально предполагалось, что труппа будет выступать по несколько дней в каждом из многих городов, теперь они вынуждены были появляться там мимоходом, иногда давая всего одно представление»⁵². Свои действия власти объясняли защитой прав британцев на работу, но, как совершенно справедливо написала «Weston-super-Mare Gazette», «этот довод совершенно несостоятелен, потому что очень мало англичан имеют профессию балетного артиста, ее целиком монополизировали русские»⁵³.

Провал турне и то, что труппа так и не выступила в Лондоне, стало, по видимому, огромным разочарованием для Нижинской. Все ее надежды возлагались на успех этого предприятия. Казалось, ничего из того, что она пыталась делать, ей не удавалось. Она рассчитывала на труппу из тридцати человек, а в итоге их было всего десять, и большого впечатления они не могли произвести. Такая знаменитость, как Долин (которому она немало помогала и который покинул Дягилева), предпочел выступить в Ревю Панч Боул (Punch Bowl Revue), а не в ролях ее брата в «Видении розы» и «Послеполуденном отдыхе фавна» с ней в качестве партнерши. Она надеялась, что британская сцена, охотно приютившая многих русских, станет и ее вторым домом, но места для нее, как выяснилось, не оказалось. Никто не хотел вкладывать деньги в нее и ее танцовщиков и особо не интересовался новыми формами танца (даже не претендующими ни на какие крайности). Хотя отзывы были в основном положительные и коллектив принимали хорошо, Джойси Берри считает, что труппа была слишком мала, чтобы «привлечь внимание публики». Берри вспоминает, что Нижинская «ворчала», не будучи удовлетворена: ее разочаровали эти маленькие города, все эти «захолустные» сооружения, где приходилось выступать, вроде театра «Павильон» в Плезансе, всего на 250 мест, или Винтер Гарденс Тиэтр в Хойлейке, вмещающего 480 зрителей. Танцовщики тоже ворчали, но они «старались все дурное не замечать, потому что могли работать с Нижинской»⁵⁴.

Александра Экстер создала простые, но очень выразительные костюмы всех шести новых постановок Нижинской⁵⁵. В номере «В турне» наездницы были одеты в жакеты, напоминающие смокинги, узкие юбки с турнюрами, на головах были цилиндры, а в руках кнуты. Все выглядело модно и одновременно забавно – тут и сексуальность, и озорство. Велосипедисты выступали в спортивной одежде; на носильщиках были

надеты свободные подпоясанные рабочие комбинезоны и кепки, а платье, в котором Нижинская играла модистку, по окончании гастролей обогатило ее личный гардероб. Костюмы бандитов в номере «На дороге» напоминали японские. В них были использованы проволока и мягкие толщинки, чтобы совершенно изменить силуэт. А Джойси Берри, изображавшая японку, надевала устрашающий черный парик из синели и кимоно с большими белыми и черными квадратами. В «Джазе» тоже преобладала геометрия: эти свободные платья-рубашки в духе Корреджо с полосами или огромными кругами подчеркивали угловатость движений танцовщиков, их эксцентричность. Как видно из эскизов Экстер, Нижинская и Лапицкий выступали с черными лицами, на них выделялись огромные красные губы, а глаза были обведены белым. «Негры-менестрели» долго продолжали занимать воображение людей в Европе⁵⁶.

Наиболее оригинальны костюмы самой абстрактной постановки⁵⁷. В «Ночи на Голой горе» танцовщики одеты в длинные развевающиеся костюмы с капюшонами, к рукам пришиты длинные полоски ткани. В «Священных этюдах» были схожие костюмы: серые плиссированные туники и розовые и оранжевые шелковые накидки, висевшие на горизонтально протянутых сзади танцовщиков веревках. Головные уборы, изображающие нимб, очень напоминали те, что надеты на марсиан Экстер в фантастическом фильме Я.А. Протазанова «Аэлита» (1924). Костюмы должны были усилить впечатление, производимое танцем. В «Ночи на Голой горе» костюмы подчеркивали скульптурность групп в танце, а в «Священных этюдах», когда танцовщики поворачивались спиной к зрителям, их накидки образовывали контрастный по цвету задний план, на фоне которого танцевали солисты. В обеих постановках костюмы были одинаковые у женщин и мужчин. Дочь Нижинской Ирина, которой в 1925 г. было 13 лет, вспоминала, что «танцовщики говорили со смехом, что не могут разобрать, где женщина, а где мужчина»⁵⁸. В «Священных этюдах» это были бесполое небесные существа, а в «Ночи на Лысой горе» – масса буйных, не знающих покоя душ. В этих спектаклях Нижинская не использовала пальцевую технику.

Сохранился эскиз декораций к «Священным этюдам», и есть основание предполагать, что Нижинская еще надеялась провести лондонский сезон и собиралась создать на имеющейся основе гораздо более серьезную работу. (В ее архиве есть записка, где о показанном в 1925 г. говорится как о «наброске», «эскизе» к балету, который в следующем году будет поставлен в Буэнос-Айресе⁵⁹.) Асимметричные линии, пересекающие планы на зарисовках Экстер, должны были придавать пространству большую протяженность, простор и направлять вверх движение⁶⁰. Хотя эскиз Экстер почти наверняка никогда не использовался, о «Священных этюдах» Нижинская, по-видимому, размышляла дольше, чем обо всех других своих работах. Они напоминали ей тот момент в Киеве, когда ей открылось, что можно создавать движения не только выразительные, но и абстрактные. Она ставила «Этюд» (как он в дальнейшем назывался) еще несколько раз.

Последнее выступление Хореографического театра состоялось 19 сентября в Ньюкее, портовом и рыбацком городке на Атлантическом побережье Корнуолла⁶¹. Нижинскую, однако, работа держала в Англии до 28 сентября, так что еще неделю она пробыла здесь. Шестого октября она написала из Парижа другу (и дальнему родственнику) Дягилеву – П.Е.[Г]. Корибут-Кубитовичу, утверждая, что «только что» получила его письмо, где он «упрекает» ее в том, что она «крадет» у Дягилева танцовщиков.

Она пишет, что это обвинение «не имеет основания»: «Артисты, которые работали со мной, находятся в Париже. Вернутся ли Лапицкий и Унгер, я не знаю (они к Дягилеву не вернулись. – Л.Г.), хотя неоднократно советовала им это»⁶².

В это же время Нижинская пыталась вызвать интерес к своей работе во французской столице. Ее группа выступила 30 октября в «Гран Пале» (Grand Palais), вскоре после того как закрылась Выставка Ар-деко. Второе представление вошло в состав большого благотворительного спектакля 3 декабря, названного «Танец сквозь века» (La danse à travers les âges). В нем участвовали Лазарь Гальперин, актер и танцовщик, который учился у Голейзовского, а здесь заменил одного из братьев Хойер, а также Ивонна Франк из недавно закрытого ритмопластического отделения Оперы, которая заменила Дорис Сонне. Группа Нижинской выступила в «Половецких плясках» и «Танцах итальянского Возрождения» – «Holy Sketches» («Священные наброски», скорее всего другое название «Священных этюдов») рядом с артистами всех главных парижских театров, включая «звезду» Фоли-Бержер в танце наездницы. В этом спектакле были представлены все века от Греции через Индию, Испанию, Венгрию, Италию эпохи Возрождения и революционную Францию, заканчивая Америкой: Жозефина Бейкер (Baker), Луи Дуглас (Douglas), Сидней Беше (Bechet), «Восемь бебе из Чарлстона» (Les 8 Charleston Babies) и «Чарлстонский джаз-бэнд Хопкина» (Le Hopkin's Charleston Jazz-band) из «Негритянского ревю» (Revue Nègre)⁶³. Тем не менее труппу, на которую Нижинская возлагала большие надежды, пришлось распустить.

В то время как Нижинская вела переговоры с английским министерством внутренних дел, Ромола пыталась найти что-то для нее в Париже. 26 августа она сообщила своей невестке: «Я только что получила предложение из Берлина о постановке (возможно, и при участии Вашей труппы) балета “Тиль Уленшпигель” (или какого-нибудь другого), чтобы потом с ним отправиться в турне по Германии. Я думаю, это можно устроить. У меня есть рукопись, так что Вы легко сможете поставить “Тиль Уленшпигеля”. Там у Вацлава была великолепная роль, и Вы прекрасно это сделаете. Артисты Вашей труппы могут исполнять главные роли – их восемь, остальных <...> можно взять в берлинском театре. <...> Они предлагают ноябрь, но мы можем выбрать другой месяц, если хотим. Пожалуйста, напишите мне сразу»⁶⁴.

Директор Парижской оперы Жак Руше тем временем строил планы на следующий сезон. 4 сентября он обратился к Ромоле, чтобы она спросила Нижинскую, не согласится ли та поставить балет на музыку Ибера «Встречи» («Rencontres»), который должен быть показан в конце ноября. «Я обещала ему, – писала Ромола, – что Вы поставите его, когда вернетесь в Париж в начале ноября, и что на это Вам понадобится две недели». Ромоле казалось важным «время от времени ставить что-то в Опере», и она утверждала, что Метрополитен «хочет, чтобы <...> (Нижинская. – Л.Г.) поставила балет Карпентера для них». «Сколько мне с них просить? Мне кажется, что надо просить пригласить всю Вашу труппу для участия в балете, а потом организовать поездку по стране. С момента как ты получил работу в “Метрополитен”, ты уже принят в Америке. Пожалуйста, дайте немедленно ответ на все мои вопросы, которые есть в этом и двух предыдущих письмах. Дорогая моя Броня, пожалуйста, отвечайте, а то ведь никогда не добьешься результата»⁶⁵.

Как выяснилось, у Руше были значительно более серьезные планы. Речь шла не только о постановке «Встреч», но также о преподавании, о том, чтобы его консуль-

тировать, давать советы (как это делал недавно скончавшийся Бакст) по всем вопросам, связанным с танцем в Опере⁶⁶. И кроме того, Руше хотел, чтобы Нижинская сама изучила, что происходит здесь с танцем, наблюдала бы за происходящим на протяжении нескольких месяцев. И, как он объяснил Ромоле Нижинской в отдельном письме, посоветовала бы, что надо менять «в школе, в танце, в музыке»⁶⁷ и даже как «слить французскую классическую школу с русской школой». Ромола нашла, что это «блестящая идея», которая «произведет революцию в искусстве танца»⁶⁸. Она то льстила Руше, то вела себя так, точно пытается от него избавиться. Ромола объясняла ему, что Бронислава работает сейчас со своей собственной труппой и «ей пока трудно что-нибудь решить». Конечно, она, Ромола, попробует все «устроить», и если Руше будет более сговорчив в вопросе отпусков, тогда можно на что-то надеяться. На какой срок он хотел бы получить Нижинскую? Сколько балетов должна она будет поставить? Те занятия, которые ей предстоит вести, они предназначены «только для артистов или также для детей?»⁶⁹. В тот же день она написала Нижинской о переговорах, которые ведет с Берлинской оперой и с Метрополитен. В обоих случаях особого успеха не было. С балетом Карпентера тоже окончательного решения добиться не удавалось. «Я все время работаю на Вас», – уверяла Ромола Брониславу. Одновременно она поясняла, как идут дела с Руше: «Как Вам известно, господин Руше предлагал Вам ставить балет этой осенью. Через два дня он написал, чтобы выдвинуть другое предложение. Он хотел бы пригласить Вас в Оперу, чтобы Вы ставили тем балеты, а также вели занятия так, как Вам это представляется желательным, <...> создать центр по искусству танца. Короче говоря, превратить Оперу в своего рода “Академию танца”. Он согласен каждый год отпускать Вас, чтобы Вы могли поехать в Америку или куда захотите. Что Вы об этом думаете? Мне кажется, что быть 6 месяцев в Париже и 6 месяцев путешествовать – это совсем неплохо. И Вы вправе, находясь в Париже, давать спектакли своей труппы во Франции, например в Монте-Карло. Сколько Вы хотели бы получить за эти 6 месяцев? Руше хотел одиннадцать лет назад пригласить Вацлава на таких же условиях. Вацлав соглашался на такой контракт, но тогда война помешала. Не отказывайтесь сразу. Подумайте – ведь у Вас будет дом, и в то же время Вы сможете путешествовать»⁷⁰.

Несмотря на то что английское турне окончилось фиаско, Нижинская хотела сохранить свою труппу. Она была почти уверена, что в ноябре ей удастся выступить в Лондоне, и поэтому не хотела занимать этот месяц, а зимой надеялась повезти труппу в США. Руше хоть и с неохотой, но соглашался отпустить ее в ноябре, однако дать ей еще два месяца в середине сезона, когда надо работать над новыми постановками и по-новому наладить преподавание, он считал невозможным. Ромола пока упоминала только о зимних поездках в Германию и Скандинавию, уверяя, что Нижинская все наверстает весной и летом⁷¹. Ей очень хотелось, чтобы Бронислава подписала контракт с Парижской оперой, поэтому она упорно не сдавалась. 29 сентября, когда Нижинская еще находилась в Лондоне, Ромола продолжала настаивать, чтобы контракт был составлен на сумму в 60000 франков за шесть месяцев работы. «Вопрос об отпуске обсуждается, – написала она. – Даже если моя невестка отказалась бы от “Метрополитен” и отложила поездки со своей труппой в Америку на будущий сезон, она должна выполнить свои обязательства относительно Германии, Скандинавии и Лондона. Таким образом, в январе и феврале она должна

быть свободна для этой работы <...> с первого октября до 1 января и с 1 марта до 1 июня»⁷². Ни одна из этих работ не осуществилась. Очевидно, Ромола в качестве агента была не слишком убедительна.

К началу октября Нижинская вернулась в Париж. Она начала работать над балетом «Встречи» и надеялась, что ей предложат поставить и второй балет на протяжении тех двух месяцев, что она будет служить в Опере. И, как часто уже ранее случалось, попросила аванс в 5000 франков: Ромола объяснила, что она в них нуждается, «потому что как раз сейчас ей необходимо очень много заплатить»⁷³. Нижинская также начала регулярно давать классы четыре раза в неделю: в понедельник и пятницу для «grands sujets» (первых солисток), во вторник и субботу для «petits sujets» (вторых солисток и корифеек).

Нижинская очень обрадовалась предложению Руше изучить, как в Опере ведутся занятия, и 1 декабря, после того как в течение двух месяцев сама преподавала и одновременно посещала другие классы, она представила ему свой отчет. Он написал от руки на французском языке, которым она владела не очень хорошо, и это, вероятно, первое ее собственное письмо Руше. В этом отчете она долго рассуждала о том, что ей удалось увидеть за эти месяцы. По ее словам, рабочая этика, техническая подготовка танцовщиц, их энергия – все это прекрасно. Однако учили их только технике, и их представление о том, что есть сама суть Танца, очень ограничено. Они танцуют, говорила она, «только ногами, а руки и корпус используют только для “грации”, и им неизвестно, что такое “форма” тех па, которые они тщательно разучивают.

Они не знают, что форма может быть бесконечно разнообразна. Поэтому так трудно говорить с ними о стиле, выразительности, характере. Школа не учит их понимать форму и все тонкие различия, которые несут в себе движения Танца.

Моих еженедельных занятий в каждом классе было недостаточно, чтобы научить их этому. С ними надо работать методически и проводить занятия чаще.

Я считаю, что совершенно невозможно иметь в Опере две разные Школы. Надо иметь один класс, и чтобы серьезное образование в области Танца давалось бы в нем.

Этот Танцевальный класс должен включать все: движение, выражение, стиль, характер, ритм и всю механику – короче говоря, ту технику, которой пользуется танцовщик, являющийся “артистом”.

Школа – это Школа классического танца (и другой не существует), но преподавать надо, учитывая все, что этой Школе дали в прошлом и что дают ей сейчас.

Балеты современных Мастеров и соревновательные экзамены <...> несомненно много дают, ускоряя прогресс, но пока Школа не реорганизована полностью, трудно надеяться на появление танцовщиков-артистов и хореографов»⁷⁴.

Написанное Нижинской, несомненно, основывалось на том трактате «Школа и Театр Движений», который она начинала писать еще в Киеве (1918–1919) и позднее изложила в отредактированном варианте в венском журнале *Schrifttanz* в 1930 г.⁷⁵

Если в Киеве Нижинская обогащала технику классического танца занятиями выразительным и свободным движением, то теперь она в преподавании полностью отмежевалась от всего, что напоминало ритмику или иные неклассические формы движения. Вместо них она настаивала на проведении таких занятий, где держались бы исключительно классического танца, только заключающего в себе одновременно его прошлое и его настоящее, а из этого «сегодняшнего» должен был родиться и

более современный подход к танцу. В своем трактате она тщательно разрабатывала эту тему, подчеркивая, что классический танец постоянно изменялся, включал в себя новые художественные открытия, например пальцевую технику на исходе романтизма. Несмотря на то что в прошедшее двадцатилетие «произошла революция в хореографии», она сказала только на современных постановках. «Школы не научились у нее (революции в хореографии. – Л.Г.) ничему»⁷⁶. Класс Нижинской должен был, напротив, подготовить танцовщиков к работе с современными мастерами, начиная с Фокина. Ее меньше интересовала задача подготовить всеобъемлющий курс обучения, она хотела создать тот метод, который дал бы танцовщикам, воспитанным традиционным образом, возможность расширить свой диапазон.

Однако танцовщики Оперы вовсе не стремились расширять свой кругозор. 21 декабря, то есть ровно через десять дней после того, как она написала Руше, последовал их ответный удар. В письме, подписанном примерно тридцатью артистами труппы, они заявляли, что, во-первых, «ничему не научились от мадам Нижинской, чему их не научили бы их постоянные педагоги». Во-вторых, что она употребляла выражения, «которые всех оскорбляли». По этой причине они «отказываются посещать ее класс», несмотря на то что «господин Директор сделал это обязательным»⁷⁷. Нам неизвестно, ответил ли что-то Руше, но Нижинская, судя по всему, до марта еще вела занятия, а затем уехала в Монте-Карло ставить «Ромео и Джульетту» для «Русских балетов». В середине 1920-х гг. стремительно росла враждебность в отношении эмигрантов: Нижинская примерно тогда же или в начале тридцатых пишет об этом в дневнике⁷⁸.

Конечно, у Нижинский был острый язык, с годами все более язвительный. Она несколько не старалась кому-либо понравиться и поступала только так, как ей в тот момент хотелось.

19 ноября состоялась премьера «Встреч», первого балета, который Бронислава Нижинская поставила в Парижской опере. Хотя работа эта была совсем небольшой, она вызвала бурную дискуссию из-за Левинсона, который, во-первых, решительно не принимал модернизм, а следовательно, и Нижинскую, и во-вторых, видел в Парижской опере некий храм классицизма, каким был Мариинский театр, теперь доставшийся большевикам. «Встречи» вошли в еще одну искусно составленную Руше программу, включавшую две оперы. «Броселианда», «очаровательный прелюд в 1 акте» поэта Фернана Грега (Grehg) с музыкой Андре Блоха (Bloch) и танцами Лео Стаатса, рассказывала ту же историю, что «Спящая красавица». «Расколдованный остров» (*L'île désenchantée*), «музыкальная драма в двух актах» госпожи Марии Стар с музыкой Анри Феврие и танцами того же Лео Стаатса, рассказывала «о замечательном путешествии, дающем познать кельтскую душу Франции», и основывалась на легендах друидов и на «идее теософов о вторжении духов» в жизнь человека. «Маленькая сюита в форме балета» «Встречи» завершала программу. Это была совсем небольшая работа – один из рецензентов назвал ее «*ouvette*» («балетик»), длящаяся всего 16 минут, дивертисмент, состоящий из пяти коротких фортепианных вещей Жака Ибера, оркестрованных по просьбе Руше. Для Нижинской заказ не был интересным, тем более что сам спектакль фактически можно было рассматривать как оперный, но, с другой стороны, Ибер, чей голос совсем недавно прозвучал во Франции, был в это время весьма популярен. Критик (и одновременно композитор) Ролан-Манюэль считал, что музыка Ибера очень близка Нижинской, что,

как и в музыке Пуленка к балету «Лани», в ней чудится что-то порочное. «Госпожа Нижинская, – писал он, – захотела сделать из “Встреч” концерт для танца и оркестра. Поэтому хореография здесь пользуется некоторой свободой. Она не следует рабски за музыкой, а лишь сближается с ней, так сказать, *встречается*. Что труднее всего в таком случае сделать, это дать свой собственный порядок и достаточно ясный ритм. Мадам Нижинская слишком серьезный художник, чтобы принимать лесть. Я должен признать, что, как мне кажется, не все из задуманного ей удалось осуществить, но в то же время не могу не признать, что многое из сделанного ею в этом балете мне доставило удовольствие. Она позволяет себе немалые вольности с техникой, от которой не отказывается, и эта свобода, равно как и допускаемая ею ироничность, прекрасно соответствует музыке Ибера. Адажио, исполняемое такими музыкальными м-ль Лорсиа и м-ль Руссо, это один из многих примеров. Мне меньше понравился дуэт, предшествующий блестящему финалу, хотя исполнители были великолепные: неподражаемая Спесивцева и господин Перетти, который свое соло протанцевал с чувством стиля. В действительности нет ни одного артиста балета, кто во “Встречах” не заслуживал бы похвалы. Молодая труппа Оперы находится сейчас в великолепной форме. Не могу того же сказать о классе ритмики, который очень плохо показал себя в “Расколдованном острове”»⁷⁹.

Рецензия Ролана-Манюэля достаточно апологетична. Автор признается, что ему «доставило удовольствие» увидеть Нижинскую в Опере, и утверждает, что Нижинская работает с музыкой очень своеобразно, создавая хореографию, которая свободно движется то внутри, то вокруг музыки. Моментами он видит и слышит, как происходит их встреча, и в то же время ощущает их самостоятельность.

Многие критики высказывались против решения оркестровать пьесы, написанные для фортепиано (хотя оркестровал их сам Ибер), а также ставить танцы на музыку, предназначенную для концертов. Другие усматривали в балете непоследовательность и утверждали, что это всего лишь «ученическая работа <...> только исполняемая на большой сцене, где <...> есть занавес»⁸⁰. Но имелись и защитники. Наряду с Роланом-Манюэлем это был Луи Шнейдер в *Le Gaulois*. Критик хвалил Нижинскую за то, что та пытается «полностью обновить привычный стиль танца в Опере», хотя показанное не идет в сравнение с тем, что ею было достигнуто в «Ланях». «Представьте себе, – писал Шнейдер, – своего рода карнавал эпохи Наполеона III», где два персонажа, Он и Она, встречаются на балу, среди многих замаскированных людей, кого-то знакомого»⁸¹. Никакого сюжета не прослеживалось, только намек на то, что это маскарад во время масленицы. Слева, по описанию Жан Катюль-Мендес, сидел в кресле молодой человек, а справа – молодая женщина «в той же позе». «Вокруг были персонажи, одетые цветочницами и торговками цветами, щеголями и девушками с модных картинок, пастухами и пастушками, креолами и креолками, которые все хотели бы отвлечь их от тяжелых мыслей и вовлечь в свое веселье <...> Танцующие, согласно нынешней моде, кружатся на фоне задника <...> из серых драпировок, и, таким образом, ясно видно, как изысканны их костюмы нежных тонов. Музыка Жака Ибера элегантна, весела, остроумна; его оркестровка разнообразна, <...> легка и изобретательна <...> Хореография мадам Нижинской не лишена прелести, но не несет ничего нового! Все время вспоминаешь что-то виденное раньше. Кажется, что новому балетмейстеру Оперы на этот раз не хватило воображения. И все же вся картина в целом выглядит и оживленной, и изящной»⁸².

Снова и снова критики писали об изысканности музыки и о том, как тонко откликнулась на эту музыку Нижинская⁸³. Что же касается самого композитора, то он был просто в восторге. «Нет большего переживании для музыканта, – писал он через несколько дней Руше, – как услышать впервые исполнение своей музыки. Вы удостоили меня этой чести, когда приняли к постановке мои “Встречи” и когда так высокохудожественно и с таким пониманием их поставили <...> Пожалуйста, передайте мою искреннюю благодарность мадам Нижинской, чья хореография является собой образец высокого вкуса, элегантности и ясности»⁸⁴.

Состав исполнителей в этом балете был выдающийся. В главной партии появилась новая звезда Оперы, русская балерина Ольга Спесивцева, теперь окончательно обосновавшаяся на Западе. Великая Жизель (она танцевала в 1924 г. в новой постановке этого балета в Опере), замечательная Одетта и лучшая из Аврор в спектакле Дягилева, она была выразительницей всего самого выдающегося, что имел Мариинский театр. Ее партнером выступал итальянский танцовщик Серж Перетти, а рядом с ними танцевали две лучшие молодые артистки труппы – Сюзанн Лорсиа и Габриэль Руссо. Руше, несомненно, сделал все, чтобы удовлетворить Нижинскую.

Левинсон свой гнев выплеснул в статье о «Встречах» в журнале *Comœdia*. Он настаивает на том, что прежде всего это подражательная работа. И сценарий, и декорации напоминают «Карнавал» Фокина, «эти бесконечные *pas de bougées* на пальцах» – его же «Шопениану», а дуэт Лорсиа и Руссо похож на дуэт Девушек в сером из ее собственных «Ланей». Продолжая уже некогда высказанное в своих более ранних статьях, Левинсон и здесь писал, что, изображая встречу главных персонажей, балетмейстер «искажает до невероятности сам стиль *danse d'école*, и этот “классический стиль” предстает здесь чем-то жестким, угловатым, изуродованным». Он пишет и о том, что Перетти проявил себя неумелым партнером, но зато, как всегда, высказывает свое восхищение Спесивцевой, ее «элегическим обаянием, совершенной архитектурой ее тела, которое достойно хореографического величия». Что она делала, спрашивает он, «в этой маленькой соломенной шляпке», точно какая-то лоретка эпохи Второй империи? «Усталая, обессиленная, но выполняющая эту малопривлекательную работу <...> Разве не следовало избавить от этой обязанности саму Жизель? Тяжело видеть, как плохо с нею обращаются, как унизили ее, отдав в руки неумелого балетмейстера». В конце он пускает в ход самое сильнодействующее средство: «Госпожа Нижинская неспособна ставить балеты, как я утверждал, когда она впервые за это взялась. Я не говорю о ее способности что-то осознать, я говорю только о способности ставить танцы. Она достаточно долго и успешно работала второстепенной солисткой, хотя невыгодная внешность позволяла ей браться лишь за роли бурлескного характера, затем, вследствие каприза господина Дягилева, наступил стремительный взлет – она стала балетмейстером. Потом новый каприз, и по его соизволению она была всего лишена. “Король забавляется”. Но Нижинская упорно продолжает держаться за то, что было ошибкой. А первый театр мира ее в этом поддерживает, вручив ей партитуру и право командовать людьми: ей, прав на это не имеющей. Фиаско, которое она потерпела, может быть делу на пользу»⁸⁵.

На пользу чему и кому? Руше вовсе не собирался увольнять Нижинскую, хотя ему и так уже было известно, что растет недовольство тем, сколь влиятельны стали в Опере русские эмигранты. Как иронически написал Адольф Жюльен в своей

рецензии на балет «Встречи»: «Итак, русская балерина мадемуазель Ольга Спесивцева, итальянский танцовщик, месье Серж Перетти и русский хореограф – мадам Нижинская сделали все, что смогли, чтобы представить нам приятную музыку лауреата “Римской премии” Жака Ибера, который является-таки французом»⁸⁶.

Атака Левинсона не прошла незамеченной. В *Les Nouvelles Littéraires* композитор и критик Жорж Орик часть своей статьи посвятил «великолепному началу Руше», пригласившего Нижинскую. «Я читал очень критические отзывы на хореографию Нижинской, – писал он, – признаться, мне они показались излишне резкими. “Встречи” это <...> короткая танцевальная сюита, и нельзя было ставить ее так, как если бы это была работа крупного масштаба. И я должен признаться, что смотрел ее всю с начала и до конца с большим удовольствием. Как можно догадаться, особенно хороша тут была мадемуазель Спесивцева»⁸⁷. Ролан-Манюэль тоже не преминул ответить Левинсону, но одновременно поправил и Анри Малерба, музыкального критика *Le Temps*, повторившего вслед за Левинсоном обвинение Нижинской в том, что она якобы следовала музыке «нота за нотой». Он также прибег к таким выражениям, как «мрачно», «педантично», «истерично», которыми Левинсон пользовался, когда громил «Свадебку»⁸⁸.

Нижинская в этом сезоне выполнила еще только одно задание Руше – поставила танцы в опере Глюка «Альцеста», мифологическом спектакле XVIII века, который многократно ставился в Опере. Нынешняя постановка была одной из многих «воскрешенных» Руше и, как «Рождение лиры», была порождением учености, поскольку являла собой одну из недавних «находок» ученого-археолога Гюстава Фужера. Нижинской принадлежали ритуальные и военные танцы и пантомима, где позы «воспроизводили те, что изображены на древних памятниках»⁸⁹. Исполнители на этот раз были из недавно ликвидированного отдела ритмического танца, и главной здесь была Ивонн Франк, в равной степени знакомая и с классическим танцем, и с ритмикой, хотя она редко использовала в танце пуанты. Композитору Андре Мессаже постановка в целом нравилась, несмотря на некоторые ее слабости, как музыкальные, так и хореографические. И вообще ему казалось, что «танцы – это здесь самое слабое». Финальный дивертисмент «прискорбно короток» и «каждый танцует свое, не обращая внимания на соседа». «Это, – заявлял он, – недостойно Национальной академии танца!»⁹⁰ Левинсон в *Comœdia* показал как свои познания в области древнегреческого танца (его он, как и другие исследователи того времени, считал предшественником танца классического), так и свое неприятие хореографии Нижинской, а также отдела ритмики, который, вероятно, именно она уговорила Руше ликвидировать. (Три танцовщицы, оставшиеся работать в театре после закрытия отдела, – Ивонн Франк, В. Еланская и одна из сестер Бурга, – участвовали в третьей и последней картинах.)

Как все «свободные художники», Нижинская зависела от регулярных заказов. Поставив «Альцесту», она написала Руше, спрашивая, не поручит ли он ей что-то еще, но тот ответил, что в феврале и марте, когда она доступна, он ничего не собирается ставить. «Я думал пригласить Вас поставить “большой балет”, – писал он, – но к работе, которую я имел в виду, можно будет приступить не раньше 10 мая. Вы же уезжаете в апреле; поэтому у меня для Вас сейчас нет ничего». Но, будучи, как всегда, джентльменом, он добавил: «Не зайдете ли Вы ко мне в понедельник во второй половине дня?»⁹¹ Эта встреча ничего не изменила, да ничего и не могла изменить к лучшему.

В образовавшийся интервал неожиданно вторгся Дягилев с предложением поставить новый балет. Нижинская знала, что он легко мирился с людьми, если снова в них нуждался. Он наблюдал за тем, что с ней происходило, когда она «боролась с конкурентами», отстаивая свою маленькую труппу. Он побывал на премьере «Встреч»⁹². Теперь, как рассказывает Сергей Григорьев, Дягилев хотел впервые поставить в своей труппе «английский» балет, «Ромео и Джульетту». Музыка была написана английским композитором Константом Ламбертом, а либретто принадлежало, как и многие другие, Дягилеву и Борису Кохно. Григорьев, надеявшийся увидеть там пересказ пьесы Шекспира, был, как он пишет, обескуражен, ознакомившись с либретто. По его словам, «связь балета с Шекспиром <...> сводилась к тому, что в самом начале должны были появиться танцовщики, которые репетируют эпизоды из знаменитой шекспировской драмы, а потом два протагониста, изображающие “роковых любовников”, должны исчезнуть – исчезнуть, заметьте, ни больше ни меньше как на аэроплане»⁹³. Английский художник Кристофер Вуд написал довольно вычурные декорации, которые Дягилев в последний момент заменил на занавесы и отдельные щиты, сделанные Хуаном Миро и Максом Эрнстом, сюрреалистами, чья выставка только что открылась в Париже в галерее ван Леера⁹⁴. Что касается хореографии, то Дягилев спросил Григорьева, стоит ли пригласить Нижинскую поставить этот балет. Григорьев счел это прекрасной идеей⁹⁵. 5 марта в Париже Дягилев подписал контракт с ранее уже служившей у него Брониславой Нижинской. Он согласился заплатить ей 20 000 франков и оплатить дорогу, а она – приехать на четыре недели в Монте-Карло, ставить там «Ромео и Джульетту» и репетировать «Свадебку», которую Дягилев собирался показать в Лондоне в июне⁹⁶. Дягилеву выгодно было пригласить Нижинскую на постановку (хотя Баланчин и Мясин служили в труппе), потому что она была нужна ему для восстановления «Свадебки». А кроме того, ее приглашение было сигналом, прежде всего для Мясина, что Дягилев может и отказаться от его услуг.

Дягилев всегда бессовестно манипулировал своими балетмейстерами, натравливая одного на другого, порождая соперничество, иногда длившееся десятилетиями.

«Ромео и Джульетта» – еще один балет-«коктейль», который мало кому понравился, хотя большинство сочло его забавным (один английский критик увидел в нем «дивертисменты, поданные в виде суфле»⁹⁷). «Репетиция без декораций в двух актах» показала не балет “Ромео и Джульетта”, а “кухню” его создания», как резюмировала Джейн Катюль-Мендес. Она же описывала: «Жизнь исполнителей, их тренировки, приятные моменты отдыха, все фантастическое, что случалось с ними в обычной жизни, возникающие в их среде флирты»⁹⁸.

Балет открывался сценой, которую в программе назвали «Танцевальный класс в труппе “Русский балет”», в результате чего неясно становилось, где реальная жизнь, а где фантазии, и это напоминало пьесу «Шесть персонажей в поисках автора» Пиранделло, годом ранее показанную в Париже⁹⁹. Балет, однако, был лишен трагизма, отличавшего пьесу. Действие балета предельно просто. Входят Никитина и Лифарь, они понимают, что опоздали. Спешно переодеваются в тренировочные костюмы и начинают заниматься. Педагог учит их новому па-де-де. Они иногда путают движения, из их поведения ясно, что они влюблены. Другие артисты возмущены. Разлучив влюбленных, они уводят их на сцену, чтобы начать репетицию. По счастливой случайности эти влюбленные должны сыграть на сцене любовников.

Как многие недавние балеты Дягилева, «Ромео и Джульетта» – это скорее набросок будущего балета. Второй акт состоит из нескольких быстро сменяющихся сцен: бал у Капулетти, где герои встречаются; дуэль Ромео с Тибальдом; сцена на балконе; сцена, когда Парис ищет свою исчезнувшую невесту, и сцена смерти, во время которой участники спектакля мимируют и аплодируют. Занавес падает и снова открывается. Сцена пуста. Появляются влюбленные, одетые в костюмы летчиков. Джульетта оказывается на плече Ромео, так изображается «бегство на аэроплане»¹⁰⁰. Трагедия Шекспира ощутимо преображалась под воздействием современной иронии.

Нижинская никогда не рассказывала, как она подошла к постановке такого балета. Если верить автору либретто Борису Кохно (а он терпеть не мог Нижинскую), то подошла плохо. «Она с самого начала была убеждена, что ставит драму, и попробовала просто жестами заменять слова – это та же ошибка, какую она совершила, ставя “Докучных”. И результат был тот же – привычная условная реалистическая пантомима»¹⁰¹.

Григорьев, хотя и рад был возвращению Нижинской, считал, что ее хореографию «оценить было трудно. В основном она состояла из упражнений у палки. Правда, имелось одно па-де-де и много мимических сцен, но танец как таковой почти отсутствовал»¹⁰². Алиса Никитина, на которую ставилась роль Джульетты, хотя премьеру в Монте-Карло танцевала Карсавина, считает, что многие сцены «были очень красивы и изобретательно поставлены». Лучшей, по ее мнению, была сцена смерти. «Нижинская показывала нам, как все надо делать, – написала она, – и то, как она показывала, было просто изумительно»¹⁰³. Ламберта поразило, как пользуется Нижинская хореографическим контрапунктом; спустя десять лет он вспоминал ее «удивительную хореографическую фугу <...> и в финале чисто гомофонический пассаж»¹⁰⁴. Карсавина, приехавшая в Монте-Карло, когда Нижинская уже покинула город, и потому не работавшая с создательницей балета, считала свою роль здесь «хореографически незначительной». По ее мнению, это была «умная постановка», но в ней приходилось играть, «как бы находясь в вакууме. Единственный момент, который мне удалось прочувствовать, это когда я перестаю изображать Джульетту и становлюсь собой»¹⁰⁵.

Андре Кёруа, писавшему об этом балете в *La Revue Musicale*, почти все виденное не понравилось: «Андантино двух любовников, а также забавная сцена на балконе и сцена, когда они умирают, а Тадеуш Славинский в этот момент поправляет позу якобы теряющего сознание Ромео, – вот где так ясно выражено, что хотели сказать авторы спектакля <...> Но, хотя есть прекрасные детали, в целом все подчинено стилю Нижинской – ее пристрастию к угловатой, жесткой, негуманной хореографии. «Эта бесчеловечность рушит все с самого начала», – писал он много лет спустя. «Замысленное как нечто полупародийное-полустилизованное, само зрелище обрушивается в ад, тот ад, что мощён добрыми намерениями»¹⁰⁶. (Он, несомненно, читал Левинсона.) Соглашались отнюдь не все. Луи Шнейдер в *Le Gaulois* нашел, что хореография «забавна, разнообразна, умна: все эти упражнения у палки, па-де-де, пантомима, контрдансы и хорошо поставленные ансамбли», в то время как подписавшийся Ф.Д. в *L'Intransigeant* хвалил то, что здесь «смешались хореография и современная пьеса». Фернан Дивуар, давно восхищавшийся Нижинской, говорил, что ее хореография – это «вышивка современных жестов и пантомимы по основе, которая абсолютно классична». Одновременно он замечал, что «под влиянием волшебной палочки Дягилева все, даже революционеры,

становятся очаровательны и приятны»¹⁰⁷. В Англии Френсис Той в *Morning Post* писал, что ему балет доставил «очень большое удовольствие»: «Чрезвычайно изобретательна почти вся хореография в сцене репетиции, и мне показалось, что с помощью танца так пересказать многие сцены – это огромная удача. В последнем эпизоде, когда влюбленные улетают, налицо прекрасное сочетание танца и импровизированной шарады, что придает балету живость»¹⁰⁸.

Даже Левинсон не согласился с теми, кто огульно хулил постановку. Он находил, что «в спектакле имеются очаровательные эпизоды», а «короткое андантино двух любовников поставлено исключительно деликатно». Особенно ему нравилось, как «двигались руки, образуя красивые кривые над головой, и одновременно двигались вместе оба стройных тела». Кроме того, Нижинской удалось «отказаться от этого отвратительного хихиканья, от этого стремления чернить все человеческое, от этого иронического гримасничанья, этой черной мизантропии, что несет миру Дягилев. Она находит и развивает пластические темы, не лишённые красоты». Он, пусть с некоторым опозданием, рассуждает о зависимом положении хореографов, что работали у Дягилева. (Левинсон одновременно отметил, «как беден мыслью и скучен сценарий Кохно, где одно событие никак не вытекает из предыдущего».) Но ему понравился Лифарь, «красивый юноша», который, «судя по всему, в этом сезоне единственный станет знаменит»¹⁰⁹.

Писавший в *Le Gaulois* перед открытием сезона Пьер Плесси рассказал о генеральной репетиции, на которой он был, и об «удивительном танцовщике по имени Серж Лифарь, который прыгает, крутится одновременно с музыкой, как будто это ветер его носит, а затем, усталый, обессиленный, падает прямо на сцене <...> Пламя, которое в нем горит и нас воспаляет, это танец! Это крылатый танец! Чтобы это видеть, я еще раз обязательно пойду на спектакли девятнадцатого сезона “Русских балетов”. Пойду, потому что стремлюсь туда и хочу получить то же удовольствие»¹¹⁰.

Нижинская была далека от разыгравшихся вокруг спектакля в критике споров. Она уехала в Буэнос-Айрес и стала недосыпаема. В день премьеры она не выходила на сцену кланяться, и поразительно, как редко ее упоминали в лондонских газетах, хотя открылся сезон «Свадебкой» и в его программе были еще три ее постановки: «Лани», «Свадьба Авроры» и «Ромео и Джульетта». Можно подумать, что эти работы, кроме разве что «Свадебки», которую она репетировала, возникли как бы сами собой. Ей было неизвестно о той буче, которую подняли во время парижской премьеры (и которую Левинсон определил как «много шума из ничего») сюрреалисты, примерно пятьдесят человек. Они были возмущены тем, что Эрнст и Миро согласились участвовать в постановке и, придя в театр, принялись швырять с балкона листовки. В них говорилось, что нельзя художнику идти на поводу «имеющих деньги» и допускать, чтобы на них «наживалась международная аристократия». Оркестр продолжал играть, как рассказывает в своих дневниках С.С. Прокофьев, а «великолепные джентльмены во фраках и моноклях <...> вообразили, что это – демонстрация какой-то группы против постановки английской вещи. И тут-то они за себя постояли. С моего балкона я увидел великолепных фращников, развёртывавшихся и по всем правилам бокса наносивших ужасающие удары в несчастных демонстрантов»¹¹¹. (Занавес, по просьбе зрителей, был опущен, затем его снова подняли, и вскоре установилось спокойствие¹¹².)

Нижинская не знала и о том, что критики высказали немало претензий: балет легковесен, Дягилев в новых своих работах все время старается следовать моде. Он сам сказал репортеру *The Weekly Dispatch*: «Балет <...> искусство, которое близко моде. В этом он напоминает скорее одежду женщин, чем мужчин. Симфонии и оратории напоминают мужскую одежду: они торжественны, значительны, и изменения у них происходят очень медленно. Но устаревший балет будет так же смешон, как вышедшая из моды шляпка»¹¹³. Не ведала Нижинская и о том, что были жалобы на парижский оркестр. (Один из критиков написал: «Мы с ужасом наблюдали, как здесь предательски убивали такие великие произведения, как “Свадебка”, “Петрушка” и “Пульчинелла”»¹¹⁴.) Не подозревала, что толпа туристов, путешествующих под эгидой компании Кук, туристов, у которых были блестящие машины и глубокие карманы, осаждала Театр Сары Бернар – протесты сюрреалистов были небезосновательны. И не читала она того, что написал Борис Шлецер в ее защиту в престижной *La Nouvelle Revue française*, а и как сожалел об уходе из труппы «Русские балеты». Шлецер писал: «Новый балетмейстер (Джордж Баланчин. – Л.Г.) – всего лишь бледная тень Мясина, а также Нижинской. Ее сильно критиковали, но она была все же истинно творческой личностью. Я никогда не восхищался особенно Мясиним (разве только его постановкой “Весны священной”), но постановки Баланчина заставляют меня сожалеть об уходе его предшественника. Единственное, что у него получилось хорошо, это па-де-де в “Пасторали”, жестокое, гротескное, моментами неприличное, но очень изобретательно поставленное и свидетельствующее о наличии воображения»¹¹⁵.

И, наконец, далеко не сразу до нее дошли новости о закулисных событиях в труппе, напоминающих времена «Бури и натиска», когда Дягилев вышвырнул Кристофера Вуда, привел на его место Эрнста и Миро и начал переделывать ее хореографию. Сама она перед самым отъездом схлестнулась с Дягилевым. Нинет де Валуа упоминает сцену, которую она отказалась ставить¹¹⁶. В день премьеры в Монте-Карло Ламберт, посвятивший Нижинской свой балет «Ромео и Джульетта», написал ей длинное письмо, подробно рассказывая обо всех ужасах, которые происходили перед показом.

«Дорогая мадам Нижинская, – писал он, – я посылаю Вам программу премьеры балета “Ромео и Джульетта”, но прежде чем описать представление, я должен рассказать о жутких скандалах, которые здесь происходили. Когда я подписывал контракт, я, естественно, думал, что декорации будут хорошего английского художника Кристофера Вуда, как заявлял господин Дягилев, и что хореографию никто не тронет. Представляете себе мой ужас, когда я приехал в Монте-Карло и узнал, что господин Дягилев отказался, без всяких объяснений, от очаровательных и хорошо написанных декораций английского художника и заменил их другими. То, что сделали эти два художника – Эрнст и Миро, – это что-то столь идиотичное, бессмысленное и уродливое, что просто невозможно себе такое вообразить, пока не увидишь.

Декорации абсолютно противоречат духу музыки и хореографии (которые так прекрасно сочетаются) <...> Еще хуже то, что господин Дягилев совершенно испортил финал первой картины. Он убрал танец трех девушек и заменил его па-де-де Ромео и Джульетты. Это неслыханное оскорбление для такого мастера, каким Вы являетесь, и когда я это увидел, я послал Вам телеграмму в Буэнос-Айрес (надеюсь, Вы ее получили). Я пытался поговорить с господином Дягилевым <...> но он запретил

мне упоминать декорацию, а когда я заговорил о хореографии, сказал: «Я знаю мадам Нижинскую уже двадцать лет и запрещаю Вам произносить ее имя!»¹¹⁷.

В письме к своей матери Ламберт много говорит о «постыдных изменениях», которые внесены Дягилевым в хореографию: «Он переделал куски, которые Нижинская решительно запрещала трогать. Например, в конце первой картины там, где шел поставленный Нижинской танец трех женщин, влюбленные (которых до этого оттащили друг от друга) теперь возвращаются и танцуют па-де-де, а все тупо глядят на них. Можно ли себе представить что-то глупее и вульгарнее?»¹¹⁸

Александра Данилова была одной из этих трех девушек; две другие – это Фелия Дубровская и Тамара Жева (Жевержева), для кого Нижинская поставила блистательный танец, где исполнялись даже фуэте. Она говорила, что рядом с этим танцем техническая слабость Никитиной и Лифаря, игравших главных героев, становилась особенно заметна. И поскольку Дягилев собирался объявить этих двоих (чьи недостатки он, кстати, прекрасно осознавал) новыми «звездами» труппы, надо было от трио избавиться¹¹⁹. Карсавина, станцевавшая премьеру и несколько спектаклей в Лондоне несмотря на то, что у нее болело колено, тоже, вероятно, предпочитала обойтись без фуэте. Она сказала Дягилеву, что «девушка, крутящая фуэте, по моему мнению, как-то совсем не связана со всем окружающим», что дало ему дополнительное основание уничтожить трио со всеми его вращениями¹²⁰.

Дягилев на этом не остановился, он продолжал перекраивать хореографию. Ламберт подробно рассказывал об этом матери: «После премьеры в Монте-Карло Кохно подошел ко мне и спросил, нет ли у меня музыки для антракта, так как они считают, что стоит “оживить” действие, показав проход актеров из класса, где шли занятия, туда, где они будут репетировать. Я был настолько возмущен их обращением с хореографией Нижинской, что, согласившись дать им музыку, потребовал обещания ничего на эту музыку не ставить. А в действительности там теперь поставлен комический марш действующих лиц (без музыки), весьма сомнительного свойства и в стиле, совершенно не соответствующем хореографии Нижинской»¹²¹.

Примерно в тех же словах Ламберт описывал Нижинской разыгравшиеся после второго представления в Париже события. Как и раньше, он приложил программу, а также несколько рецензий, причем самая «умная» была, по его мнению, рецензия Луи Лало. «Вы, несомненно, будете удивлены, когда прочитаете в программе “хореография антракта Ж. Баланчина”», – пишет он и пересказывает Нижинской все, что будет через несколько дней сообщать матери. Из рыцарских побуждений он старается всячески смягчить удар: «Уверяю Вас, что я сделал все возможное, чтобы защитить Вашу работу, но мне трудно в одиночку бороться с этими людьми»¹²².

Но Дягилев не успокоился. Накануне лондонской премьеры Ламберт описывает, какие были сделаны сокращения в дальнейшем. А. Соколова, игравшая кормилицу, заболела, и, хотя ей нашли замену, ее танец с Вуйциховским (изобразившим Пьетро, слугу кормилицы) был выкинут. Но саму Нижинскую, как она позднее признается, больше всего взволновало решение Дягилева изменить конец 1-ой картины¹²³. Ламберт ей сообщил, что «еще одно сокращение сделано в конце первого акта». Он пишет: «Я пытался это предотвратить, но господин Дягилев сказал: “Если Вы не сократите 50 тактов, я велю танцовщикам в это время не танцевать. <...> Не желая еще сильнее испортить поставленное Вами, я вынужден был это сокращение сделать.

Честно говоря, я устал от этих ссор, и у меня уже нет сил продолжать. Может быть, Вы думаете, что я был слишком непримирим, но, уверяю Вас, я вовсе не хотел скандалить, я это ненавижу, но не могу я молча смотреть, как Ваши прекрасные идеи грубо попираются <...>».

Он рассказывает также, какое огромное впечатление на него произвела «Свадебка», как хорошо ее принимал зритель, хоть рецензенты и критиковали. Также он пишет, что надеется еще работать с ней, когда она вернется из Южной Америки: «Я предпочитаю работать с людьми, с которыми нахожусь в полном согласии»¹²⁴. И действительно, она поставила следующий его балет – «Помону».

Нижинская покинула «Русские балеты» в гневе, но одновременно полная надежд. Гнев постепенно прошел, но не все надежды осуществились. Каким холодным и жестоким оказывается мир «свободного художника», когда приходится жить без уверенности в будущем, с длинными паузами между периодами занятости, без постоянной работы!

В Киеве у нее не было денег, но было все, что необходимо, – танцовщики, артисты, студия, зритель, который ей симпатизировал, площадки, где можно выступить.

Сейчас ей надлежало свой немалый художественный капитал превратить в капитал финансовый и социальный. А она это сделать не могла. Даже когда она была совсем юной танцовщицей «Русских балетов», она избегала людей из того денежного мира, в котором вращался ее брат, и предпочитала общество танцовщиц. Чужд ей был и мир богемы. В эмиграции она придерживалась тех же правил. Уйдя от Дягилева, она быстро ощутила последствия этого поступка: стало мало социальных контактов, мало друзей, которые имели доступ к богатым людям, готовым жертвовать деньги, мало журналистов, которые хотели бы писать о ее постановках. Нижинская осталась наедине со всеми своими долгами – за фотографии, костюмы, аренду, жалованье помощникам, оплату поездок. Из того, что она зарабатывала, отложить не удавалось ничего. Даже если танцовщики не запрашивали у нее гонорар, пока она репетировала с ними, а Экстер согласилась даром создать эскизы костюмов, все равно содержание Хореографического театра оказалось разорительным.

До 1929 г. (когда, наконец, все долги были, видимо, выплачены) Бронислава Нижинская получала письма от Зенона, настроенного решительно. «Многоуважаемая Бронислава Фоминична, – пишет он 26 ноября 1928 г., – относительно денег, я не очень понимаю, как Вы хотите со мной поступить. Мне было обещано Мопс. Сынгаевским много раз, и наконец, когда я был в Париже, сказал мне, что безусловно 15-го сего месяца деньги мне будут высланы, но до сих пор я ничего не получил.

Бронислава Фоминична, как Вам известно, так как я Вам уже раньше писал, что деньги, которые я Вам одолжил, это не мои, и теперь с меня требуют насильно, причем я принужден платить проценты. У меня самого ничего нет. Я рискнул, заложился и поехал в Париж с надеждой получить работу, и то не вышло. <...>

Поэтому я Вас очень прошу выслать причитающиеся мне деньги, чтобы я мог уплатить Василию, что меня очень мучит»¹²⁵.

Помимо того что Нижинской приходилось все оплачивать, она еще должна была все делать сама. В отличие от ее брата или Дягилева, у нее самой не было такой вот Нижинской, или такого Григорьева, или Нувеля, – людей, которые в 1920-е гг. помогли «Русским балетам» стать мощнейшей организацией. Она сохранила дружбу

с Экстер и знала многих эмигрантов из артистического мира, но, как свидетельствуют ее дневники и письма, редко делилась с ними своими замыслами.

В мире отчаянной конкуренции Нижинской было крайне важно, чтобы рядом был человек, которому можно довериться. Возможно, именно по этой причине вышла она замуж: ей нужно было, чтобы какой-то мужчина находился рядом с ней, чтобы она могла ему доверять, а он был бы ей абсолютно предан.

Хотя Сынгаевский был из семьи интеллигентов, и сменил тот мир на ее мир; целиком подчинившись ее власти, он сделал из себя танцовщика, стал ее ассистентом, помощником, а потом и мужем. Он носил ее чемоданы и вел ее корреспонденцию, играл маленькие роли и работал то агентом, то переводчиком, то менеджером труппы. Когда-то Ромола все это делала для Вацлава, принесла ему свой, так сказать, социальный капитал: она могла без стеснения говорить и с банкирами, и с журналистами, болтая на разных языках. И в театральном мире она была не чужой, а одной из равных. Сынгаевский, наоборот, никого не сумел обаять. Он был человеком, от Нижинской полностью зависящим, своего собственного существования как бы не имеющим. Уйдя из «Русских балетов» в 1925 г., он следовал за ней с одного ее места работы на другое, во всем полагаясь на ее мнение и решение. Она упоминает его только один раз в своем дневнике 1926–1927 гг., и из сказанного ею можно сделать вывод, что совместная с ним жизнь стала для нее лишь источником разочарований и что она не чувствует себя счастливой. Она пишет: «Дягилев был оба раза моим посаженным отцом – как я не догадалась, что он должен приносить несчастье браку!»¹²⁶ При этом нет оснований предполагать, что Нижинская когда-либо собиралась уйти от Сынгаевского. Но, хоть он и был рядом, мысленно она как бы изолировала себя от него. И пусть никогда он не был тем, с кем ей хотелось делиться идеями, в 1926 г., когда она отправилась в Буэнос-Айрес, он, как всегда, поехал с ней.

В театре «Колон» в Буэнос-Айресе Нижинская работала успешно, недаром она туда после первого визита еще не раз возвращалась (в 1927, 1933, 1936, 1946 гг.), не только чтобы возобновить свои старые работы, но и чтобы создать новые. Была она некоторое время и балетмейстером труппы Иды Рубинштейн (1928–1929), затем (в конце 1920-х – начале 1930-х) ставила спектакли и танцы в Парижской опере и «Русской опере в Париже». И все же по-прежнему главной ее мечтой оставалось создание собственного театра, где она могла бы творить, ни от кого не завися, никому не подчиняясь. Но, когда это случилось (в 1932 г.), жизнь этой труппы – Театра танца Нижинской – оказалась недолгой – всего два года ее удавалось сохранить. И лишь один (1937-й) год возглавляла Б.Ф. Нижинская «Польский балет», где тоже осуществила ряд постановок.

Пер. Е.Я. Суриц

КОММЕНТАРИИ

- 1 The Dancing Times. 1925. Jan. P. 495.
- 2 Неидентифицированная вырезка. Paris Telegram, 15 февраля 1925 г. / The Library of Congress. Bronislava Nijinska Collection. Box 23. Folder 1. (Далее – LOC).
- 3 О Джойси Берри (Joyce Berry) и Дорис Сонне (Doris Sonne) см.: *Kaden L. Nijinska's Théâtre Choréographique Nijinska: The 1925 Tour of English Resort Towns*. M.A. thesis. [Диссертация магистра гуманитарных наук]. Калифорнийский университет. Риверсайд, 1988. P. 61–62. Каден брала интервью у Берри дома в Англии, когда той было уже за восемьдесят. Берри училась у Серафимы Астафьевой и в 1923 г. встречалась с Нижинской, когда та вместе с Антоном Долиным показывалась Дягилеву. Дягилев взял Долина и отказал Берри, считая ее возлюбленной Долина. См.: *Dolin A. Last words: a final autobiography*. London: Century, 1985. P. 133. Берри, так же как и Сонне, выступала в коммерческих предприятиях и во многих антрепризах Долина (см.: *Who's Who in Dancing 1932* / Ed. A. Haskell and P.J.S. Richardson. London: The Dancing Times, 1932). Берри была предана Нижинской, следовала за ней, выступая в разных труппах, и вместе с Евгением Лапицким записала уроки Нижинской в Париже. Нижинская сохранила театральные программки «Дуэньи» и шоу 1926 г. в «Палладиуме», где тоже выступала Берри, а также вырезки, где она упоминалась, дополнив их написанными от руки пояснениями: «начиная с 1925 г. <...> моя ученица и артистка моей труппы в Париже, солистка в труппе “Балет Иды Рубинштейн” и в труппе Б. Нижинской» (LOC. Bronislava Nijinska Collection. Box 109). Сонне, которая умерла в 2000 г., танцевала в постановках Баланчина и ранних телевизионных шоу. О ней можно прочитать в мемуарах ее невестки Уэнди Той (Wendy Toye), танцовщицы, хореографа и кинорежиссера (см.: *Sonne Doris. [Obituary]* // *The Dancing Times*. 2000. July. P. 897). Антонова (которую лучше знают как Хелен Вуйциховска) училась в московской школе Лидии Нелидовой и пришла в труппу «Русские балеты» во время Первой мировой войны. Она работала там на протяжении десяти лет и ушла в 1925 г., перед началом лондонского сезона, открывавшегося 18 мая.
- 4 Черновик объявления о Первой консерватории театрального танца Нижинской // LOC. Bronislava Nijinska Collection. Pacific Palisades. CA.
- 5 См.: Б.Ф. Нижинская – И.Ф. Стравинскому. 17 января 1925 г. Автограф // Paul Sacher Foundation, Basel. Stravinsky Collection. Reel 38/0454.
- 6 Б.Ф. Нижинская – М. Гесту. 20 января 1925 г. Автограф // Harry Ransom Center. Morris Gest Collection. Box 4.
- 7 *Пикабия (Buffet-Picabia) Габриель* (1881–1985) – французский критик, музыкант и писательница, в прошлом жена кубинского художника-авангардиста Франсиса Пикабия, вращалась в кругу дадаистов. Возглавляла парижское Бюро информации и жила в одной квартире вместе с возлюбленной Стравинского Верой Судейкиной.
- 8 Г. Пикабия – Б.Ф. Нижинской. 23 января 1925 г. Автограф // LOC. Bronislava Nijinska Collection. Box 75. Folder 32. О Габриель (Бюффе) Пикабия см.: *Camfield W.A. Francis Picabia: His Art, Life and Times*. Princeton: Princeton Univ. Press, 1979. О взаимоотношениях Нижинской со Стравинским и о ее причастности к постановке «Истории солдата» см.: *Stravinsky: Selected Correspondence* / Ed. R. Craft. Vol. 1. N. Y.: Knopf, 1982. P. 177–178; *Stravinsky V., Craft R. Stravinsky in Pictures and Documents*. London: Hutchinson, 1979. P. 182–183; *Walsh S. Stravinsky: A Creative Spring*. New York: Knopf, 1999. Chs 24–25.

- 9 В недатированной записке Г.М. Пикабия говорит, что получила ответ от Карпенстера, где сказано: «Выясню в Метрополитен и дам Вам окончательный ответ около 15 июля» (LOC. Bronislava Nijinska Collection. Box 75. Folder 32). Карпенстер изначально предлагал отдать «Небоскребы» Дягилеву, которому был нужен «американский» балет для гастролей по Америке, но они неожиданно отменились. Карпенстер описывает в письме Элен Уоллер Борден от 25 февраля 1925 эти неудачные попытки Американ-экспресс доставить его пакет по назначению (Library of Congress. John Alden Carpenter Collection. Box 2. Folder 10). В другом письме к ней, датированном 14 апреля 1925 г., он сообщает, что Метрополитен-опера приняла «Небоскребы» «для постановки их в следующем сезоне. Я не знаю, правильно ли я поступаю, но я устал дожидаться этого молчащего русского, и к тому же все известия, которые я получал о нем из вторых рук, обескураживают» (Там же). Премьера этого произведения (под названием «Небоскребы. Балет о современной американской жизни») состоялась в Метрополитен-опера 10 февраля 1926 г. с хореографией Самуэля Ли и в чрезвычайно интересном оформлении Роберта Эдмунда Джонса. Об этом спектакле можно прочесть: *Arvey V. Choreographic Music: Music for the Dance*. New York: Dutton, 1941. P. 289–293. Для дополнительных сведений, в том числе об источниках, см.: *Гарафола Л. Русский балет Дягилева*. Пермь: Книжный мир, 2009. С. 438. Примеч. 26. Отзыввы на постановку см. в архиве Метрополитен-опера: <http://archives.metoperafamily.org/archives/frame.htm>.
- 10 Р. Нижинская – Б.Ф. Нижинской. 18 февраля 1925 г. Автограф // LOC. Bronislava Nijinska Collection. Box 78. Folder 46.
- 11 Ibid.
- 12 Р. Нижинская – Б.Ф. Нижинской. 26 февраля 1925 г. Автограф // LOC. Bronislava Nijinska Collection. Box 78. Folder 46.
- 13 Г. Астрюк – Р. Нижинской. 13 мая [1925 г.] Автограф // New York Public Library. Jerome Robbins Dance Division. Gabriel Astruc Papers. GA 106-5. См. также: Г. Астрюка – Р. Нижинской. 9 мая [1925] // Ibid. GA 106-3.
- 14 «Две любви. Записки ненужных “огорчений”»: Дневники Б.Ф. Нижинской 1924–1930 / Публ., вступит. статья и коммент. А.С. Галкина. См. наст. изд. С. 635.
- 15 Там же.
- 16 Там же.
- 17 Там же. С. 636.
- 18 Б.Ф. Нижинская – Э. Береда-Нижинской. 16 марта 1925 г. Автограф // LOC. Bronislava Nijinska Collection. Box 78. Folder 34.
- 19 Р. Нижинская – Ж. Руше. 6 марта 1925 г. Автограф // Bibliothèque Nationale de France-Opéra Lettres autographes signées. Nijinsky, Romola, 8. (Далее – BNF-Opéra). Вопреки утверждению Ромолы, Нижинский в действительности не закончил постановку «Мефисто-вальса», который готовился в труппе «Русские балеты», когда предполагалась вторичная поездка в Соединенные Штаты.
- 20 Р. Нижинская – Ж. Руше. 3 апреля 1925 г. Автограф // Paris. Archives Nationales. AJ/13/1213, item 1097. Студентами, занимающимися ритмической гимнастикой, Нижинская называет артистов отделения, где следовали принципам учения Далькроза. Руше открыл его в 1917 г. Это была одна из многочисленных попыток, предпринятых в 1910-х и 1920-х гг., сделать танец в Опере более современным. Новое отделение с первого дня вызвало споры. К огорчению защитников старины, далькрозисты появлялись

во всех спектаклях театра, наравне с классическими танцовщиками. Андре Левинсон решительно выступил против этой «секции», как и другие критики, придерживающиеся традиционных взглядов. «Спор идет уже не между итальянской и французской школами, – заявил Леандр Вайя, – или между французской и русской школами, а между направлениями академическим и далькрозистским» (*Vaillat L. Ballets de l'Opéra de Paris (Ballets dans les opéras et nouveaux ballets). Paris: Compagnie française des arts graphiques, 1947. P. 104*). Либо под давлением этих критиков, либо под впечатлением утверждений Нижинской, что отделение это никому не нужно и что с его артистами «невозможно добиться интересного результата» (Руше так написал в письме Эмилю Жаку-Далькрозу), но, так или иначе, он это отделение в октябре 1925 г. закрыл. Левинсон ликовал. Благодаря возобновлению «Жизели» и созданию новой редакции «Триумфа любви» Люлли «балетная труппа Оперы сумела многое вернуть из утерянного ею... Обращаясь к прекрасным каденциям классицизма, Опера отказывается от женевского наречия (Далькроз долго преподавал в Женеве) и от этого экзотически искаженного французского» (*Levinson A. La Danse d'Aujourd'hui: Etudes, Notes, Portraits. Paris: Duchartre et Van Biggenhoudt, 1929. P. 201*). Нижинская могла бы согласиться с Левинсоном, когда речь идет о преимуществах классического танца при обучении артиста, но она вовсе не ставила целью реконструировать национальное прошлое Франции.

- 21 Об этом пишет Р. Нижинской Ж. Руше 3 апреля 1925 г.
- 22 См.: Р. Нижинская – Ж. Руше от 17 апреля 1925 г. Автограф // Paris. Archives Nationales. AJ/13/1213, item 1098. Возможно, Нижинская имеет в виду «Вальс» Равеля, от которого отказался Дягилев, но который она сама позднее поставила. «Вальс», однако, идет значительно меньше 30 минут. Спесивцева действительно в Россию больше не вернулась, но в советской России ее продолжали числить своей, даже включили в состав делегации на Выставке декоративных искусств // *L'Humanité. 1925. 18 Jan. P. 3*). В состав этой делегации, которую возглавляли Максим Горький и Федор Шаляпин, входили также Александр Таиров, Эмиль Купер, Георгий Якулов, Надежда Ламанова и Владимир Маяковский.
- 23 См.: *Malherbe H. Chronique musicale // Le Temps. 1925. 8 Jul. P. 3*.
- 24 *Levinson A. «La Naissance de la Lyre» à l'Opéra. Les Danses // Comœdia. Paris, 1925. 8 Jul. P. 2*.
- 25 См.: *Richardson P. J.S. «Sitter Out» // The Dancing Times. 1925. Dec. P. 260, 263*.
- 26 А. Руссель, Т. Райнах – Ж. Руше. 11 июля 1925 г. // *Figaro. 1925. 5 Jul. P. 4*.
- 27 Писать по-французски «choréographique», по существу, неверно, но, по-видимому, Нижинская хотела таким образом подчеркнуть иностранное происхождение труппы, что ей казалось выгодным. Слово «chorégraphique» на французском языке могло означать и танец, и хореографию, и правильный перевод названия труппы на английский, скорее всего, *Nijinska Dance Theater* (Танцевальный театр Нижинской).
- 28 То, что говорится о Хореографическом театре Нижинской, впервые изложено в диссертации Лори Энн Каден «*Nijinska's Théâtre Choréographique Nijinska: The 1925 Tour of English Resort Towns*», защищенной в Калифорнийском университете в Риверсайде в 1988 г. Каден внимательно изучила прессу городов, где труппа выступала. Часть этого материала изложена также в ее статье «Хореографический театр Нижинской: Турне по английским курортным городам в 1925 году», напечатанной в *Proceedings of the Society of Dance History Scholars (University of California, Riverside 14–15 Febr. 1992. P. 145–158)*.
- 29 «*The Pavilion*» // *Bexhill-on-Sea Observer. 1925. 5 Sept.*

- 30 В Англии в 1920-е гг. слово «nigger» («негр») вовсе не имело того отрицательного смысла, как в США.
- 31 О Люкасе см.: *Crichton R. Lucas Leighton* // Grove Music Online; *Snowcroft P. A Musical All-Rounder: Leighton Lucas (1903–1982)*; The Robert Farnon Society Website (<http://www.rfsoc.org.uk/llucas.shtml>). Люкас танцевал в «Спящей принцессе» под именем Лукин. В декабре 1924 г., когда Нижинская вернулась в Лондон с «Русскими балетами», он дирижировал комической оперой Шеридана «Дуэнья», где выступали и Джойси Берри, и Дорис Сонне. В дальнейшем Люкас продолжал писать музыку для кино, а также хоры, но не порывал и с балетом. Он работал музыкальным руководителем в труппе Марковой–Долина и дирижером в «Артс Тиэтр Балле», оркестровал и аранжировал музыку для «Па де катр» и для «Манон» Кеннета Макмиллана. В конце 1950-х он написал музыку для нескольких программ Королевской академии танца. Рукопись его «Japonisme», как называлась музыка для балета «На дороге» (On the Road), хранится в: LOC. Bronislava Nijinska Collection. Box 20. Folder 2.
- 32 *Kaden L. Nijinska's Théâtre Choréographique Nijinska*. P. 106.
- 33 «The Pavilion» // *Bexhill-on-Sea Observer*. 1925. 5 Sept.
- 34 «Музыкальная табакерка», Op. 32 А.К. Лядова, записанная в исполнении Симфонического оркестра, это всего 2 минуты 12 секунд (*Шостакович/Лядов* [ARTEK, 2011], AR-0056-2), в то время как «Рэгтайм» Стравинского, когда исполняется Алемом Карис (*Стравинский: Музыка для фортепиано* [Bridge Records, 1994], BCD 9051), это 4 минуты 41 секунды.
- 35 *Виллем Дж. С. Хеккер* (Willem J. C. Hekker) – дирижер и композитор голландского происхождения. В 1910-х и 1920-х он был дирижером в труппе Джозефа О’Мары «Гастролирующая оперная труппа» (Travelling Opera Company), которая разъезжала по Британским островам.
- 36 Цит. по: *Kaden L. Nijinska's Théâtre Choréographique Nijinska*. P. 74.
- 37 О Дороти Бейтмен см.: *Kaden L. Nijinska's Théâtre Choréographique Nijinska*. P. 72–73. О Лилли см. афишу «Хореографического театра» в Роял-холл в Харрогейте 27 августа 1925 г. (LOC. Bronislava Nijinska Collection. Box 64. Folder 4).
- 38 Нижинская утверждает, что Зенон говорил ей, что «театральная собственность Нижинского была продана из-за неуплаты аренды складских помещений во время войны. Декорации приобрели различные театры как исходный материал для оформления собственных постановок, а костюмы купили разные артисты, чьи имена он не помнил» (*Нижинская Б.Ф. Ранние воспоминания: В 2 ч. / Пер. с англ. И. В. Груздевой; Вступит. статья М.Ю. Ратановой; Комментар. Е. Я. Суриц. М.: АРТ, 1999. Ч. 2. С. 302*). Однако стало известно, что некоторые из этих декораций и костюмов у Зенона сохранились, то ли потому, что он сам их когда-то купил, то ли вовсе и не продавал. Нижинская планировала ими воспользоваться.
- 39 Ничего не известно ни о прошлом, ни об обстоятельствах жизни Фаустино Зенона. Как можно понять, он был русским евреем, жил в Лондоне и занимался устройством всяких дел в области театра. Нижинская, по ее словам, встретила его в 1914 г., когда он занимался организацией театрального «сезона» ее брата в театре «Палас». Он свободно говорил по-английски и по-французски и «прекрасно разбирался в театральном бизнесе – раньше ему уже доводилось работать с русскими труппами, выступавшими за границей». Когда Дягилев вернулся в Лондон в 1918 г., Зенон стал кем-то вроде доверенного слуги, занимаясь и охраной, и клакой, и, может быть, несколько сомнительными денежными делами. См.: *Beaumont C.W. Bookseller at the Ballet*. London: C.W. Beaumont, 1975. P. 199–200.

- 40 *Шоллар Людмила Францевна (Федоровна)* (1888–1978) – артистка балета. Окончила Петербургское театральное училище и работала в Мариинском театре (1906–1921), где танцевала во многих классических балетах, но особый успех имела в спектаклях М.М. Фокина. В 1909–1914 гг. участвовала также в спектаклях «Русских балетов С. Дягилева», а в 1925 г., уехав за границу, стала солисткой его труппы. Затем работала в 1925–1935 гг. в театре «Колон» (Буэнос-Айрес), труппах Б.Ф. Нижинской и И.Л. Рубинштейн. С 1936 г. преподавала в ряде американских школ, а также в 1940-х гг. вместе с мужем Вильтзаком вела свои школы в нескольких городах США.
- 41 *Вильтзак Анатолий Иосифович* (1896–1998) – артист балета. Окончил Петербургское театральное училище, после чего работал в Мариинском театре (1915–1921). Уехав за границу, выступал до 1925 г. в труппе «Русские балеты С. Дягилева», затем в труппе И.Л. Рубинштейн, в Рижском театре и в «Русских балетах Монте-Карло».
- 42 Ф. Зенон – Б.Ф. Нижинской. 28 мая 1925 г. Автограф // LOC. Bronislava Nijinska Collection. Box 77 V. Folder 18. Шоллар и Вильтзак покинули труппу «Русские балеты» зимой 1925 г., после конфликта с Дягилевым. См.: Гарафола Л. Русский балет Дягилева. Пермь: Книжный мир, 2009. С. 245–246.
- 43 Ф. Зенон – Б.Ф. Нижинской. 19 июня 1925 г. Автограф // LOC. Bronislava Nijinska Collection. Box 77 V. Folder 18.
- 44 Memorandum of Agreement [Меморандум о соглашении]. 26 June 1925 / LOC. Bronislava Nijinska Collection. Box 46. Folder 10.
- 45 См.: Ф. Зенон – Б.Ф. Нижинской. 3 июля 1925 г. Автограф // LOC. Bronislava Nijinska Collection. Box 77 V. Folder 18. Что касается костюма «Призрак розы», то А. Долин утверждал, что Дягилев подарил его ему после первого представления этого балета. См. письмо Долина Салли Камин (Sally Kamin) от 27 марта 1950 г. // Martin Kamin Papers. Box 5. Syracuse University Library Manuscript Collections. Долин утверждает, что в первый раз танцевал «Призрак розы» в Монте-Карло 7 января 1925 г., хотя «Русские балеты» в это время еще выступали в Лондоне. «Призрак розы» снова появилось в репертуаре труппы только в конце февраля.
- 46 Ф. Зенон – Б.Ф. Нижинской. 14 июля 1925 г. Автограф // LOC. Bronislava Nijinska Collection. Box 77 V. Folder 18. См. также письмо Зенона от 7 июля. Стилистические странности письма Зенона, вероятно, объясняются тем, что русский язык для него уже стал чужим.
- 47 *Гамбс Эрнест Эрнестович* (1882–?) – бывший консул Русского Императорского правительства в Лондоне, создавший после революции Управление по пособиям и разрешениям на поездки для русских беженцев (The Russian Refugees' Relief and travel Permit Office).
- 48 Ф. Зенон – Б.Ф. Нижинской. 22 июля 1925 г. Автограф // LOC. Bronislava Nijinska Collection. Box 77 V. Folder 18.
- 49 *Kaden L.* Nijinska's Théâtre Choréographique. P. 109 et seq. По поводу «Aliens Order» (Закон об иностранцах), который был принят вместо Aliens' Restriction Act (Акт об ограничении прав иностранцев) от 1919 г., см.: сайт по истории Англии «Making Britain» английского университета «The Open University» (<http://www.open.ac.uk/researchprojects/makingbritain/content/1920-aliens-order>).
- 50 Ballet Dispute // Morning Post. 1925. 12 Aug. P. 12 (цит. по: *Kaden L.* Nijinska's Théâtre Choréographique. P. 109–110); Dancers Expelled. Home Secretary & A Russian Troupe // Daily Mail. 1925. 12 Aug. P. 9; Ban on Ballet Dancers. Enforcement of Aliens Act // The Times of India. 1925. 8 Sept. P. 12.

- 51 *Нижинская Б.Ф.* Автобиографический набросок. Автограф. Л. 5 // LOC. Bronislava Nijinska Collection. Box 34. Folder 15. По поводу местонахождения Дягилева в конце июля и в августе см.: *Buckle R. Diaghilev*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1979. P. 457–459.
- 52 *Kaden L.* Nijinska's Théâtre Choréographique. P. 113–114. Контракт Нижинской с Доналдом Артуром и с Star Attractions, подписанный 26 июня 1925 г., гласил, что турне «должно начаться 3 августа <...> и продолжаться до 24 октября». Там было также указано, что одна треть сбора должна быть передана Нижинской либо во время каждого представления, либо после него. – Nijinska Archives. Pacific Palisades. California. Цит.: *Kaden L.* Nijinska's Théâtre Choréographique. P. 71–72.
- 53 Random Notes – The Banned Ballet // *Weston-super-Mare Gazette*. 1925. 15 Aug. P. 6. Цит. по: *Kaden L.* Nijinska's Théâtre Choréographique. P. 117.
- 54 Слова Джайси Берри приводятся по: *Ibid.* P. 122–123. По поводу вместимости театров см.: *Ibid.* P. 117.
- 55 Эскизы А.А. Экстер к этому спектаклю хранились на чердаке в доме Нижинской и долгое время оставались неизвестны. Впервые были показаны на выставке *Bronislava Nijinska: A Dancer's Legacy*, организованной Нэнси Ван Норман Бэр в Музее изящных искусств в Сан-Франциско, которая затем была показана в Нью-Йорке в музее Купера-Хьюита (1986) и в Калифорнийском дворце Почетного легиона (California Palace of the Legion of Honor).
- 56 Ряд фотографий эскизов Экстер опубликован: *Baer Van Norman N.* Bronislava Nijinska: A Dancer's Legacy, exhibition catalogue. Fine Arts Museums. San Francisco, 1986. P. 49–57. Эскизы костюмов Экстер находятся в коробках 169 и 170 (LOC. Bronislava Nijinska Collection). Эскизы к «Джазу» – в коробке 169, в папках 15–16. Фотографии в коробке 170, в папке 3. В рецензиях не упоминалось, что в «Джазе» актеры чернили лица, но в те времена об этом вообще редко писали. См.: *Kaden L.* Nijinska's Théâtre Choréographique. P. 94–100.
- 57 Описания костюмов и откликов на них см.: *Baer Van Norman N.* Bronislava Nijinska. P. 49–57; *Kaden L.* Nijinska's Théâtre Choréographique. P. 76–107.
- 58 *Baer Van Norman N.* Bronislava Nijinska. P. 50.
- 59 Рукописная страничка, где речь идет об «Этюде» // LOC. Bronislava Nijinska Collection. Box 59. Folder 4.
- 60 Эскизы Экстер находятся в Отделе слова и изображений лондонского Музея Виктории и Альберта. Accession № E792-1963 (pressmark LVLE/CC/6). Воспроизведены: *Коваленко Г. Александра Экстер: В 2 т. М.: ММСИ, 2010. Т. 2. С. 191.*
- 61 *Kaden L.* Nijinska's Théâtre Choréographique. Appendix A (Tour Chronology). P. 194.
- 62 «...Всегда была преданным другом Вашим и Вашего дела»: Письма Б.Ф. Нижинской С.П. Дягилеву и дягилевцам (1921–1925) / Публ., вступит. статья и коммент. Е.Я. Суриц; Текстол. С.Б. Потемкиной // *Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века / Ред.-сост. В.В. Иванов. Вып. 6. М.: Индрик, 2014. С. 463.*
- 63 Программка благотворительного спектакля «Танец сквозь века» («La danse à travers les âges»). Парижская опера, 3 декабря 1925 г. // BNF-Opéra. Carton 2238.
- 64 Р. Нижинская – Б.Ф. Нижинской. 26 августа 1925 г. Автограф // LOC. Bronislava Nijinska Collection. Box 78. Folder 46.
- 65 Р. Нижинская – Б.Ф. Нижинской. 4 сентября 1925 г. Автограф // LOC. Bronislava Nijinska Collection. Box 78. Folder 46.

- 66 *Auclair M., Poidevin A.* Les Ballets Russes et l'Opéra de Paris // Les Ballets Russes / Ed. M. Auclair, Vidal. Paris: Editions Gourcuff Gradenigo, 2009. P. 211.
- 67 Ж. Руше – Р. Нижинской. Без даты. Автограф // LOC. Bronislava Nijinska Collection. Box 76. Folder 7.
- 68 Р. Нижинская – Ж. Руше. 8 сентября 1925 г. Автограф // BNF-Opéra. Lettres autographes signées. Nijinsky Romola, 10.
- 69 Ibid.
- 70 Р. Нижинская – Б.Ф. Нижинской. 8 сентября 1925 г. Автограф // LOC. Bronislava Nijinska Collection. Box 78. Folder 46.
- 71 Ж. Руше – Р. Нижинской. 28 сентября 1925 г. Черновик. Автограф // BNF-Opéra. Lettres autographes signées. Nijinsky Romola, 12 bis; Р. Нижинская – Ж. Руше. 22 сентября 1925 г. Автограф // BNF-Opéra. Lettres autographes signées. Romola Nijinsky, 12.
- 72 Р. Нижинская – Ж. Руше. 29 сентября 1925 г. Автограф // BNF-Opéra. Lettres autographes signées. Romola Nijinsky, 14.
- 73 Р. Нижинская – Ж. Руше. 9 октября 1925 г. Автограф // BNF-Opéra. Lettres autographes signées. Romola Nijinsky, 15.
- 74 Б.Ф. Нижинская – Ж. Руше. 11 декабря 1925 г. Автограф // BNF-Opéra. Lettres autographes signées. Bronislava Nijinsky, 1.
- 75 См.: «Чернота делает росчерк в душе моей»: Б.Ф. Нижинская. Дневник (1919–1922); трактат «Школа и Театр Движений» (1918–1919) / Публ. Л. Гарафолы и Е.Я. Суриц при участии С.А. Конаева («Школа и Театр Движений»); Вступит. статья Л. Гарафолы (пер. с англ. И.В. Груздевой); Комментар. Е.Я. Суриц и С.А. Конаева («Школа и Театр Движений»); Текстол. С.Б. Потемкиной // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века / Ред.-сост. В.В. Иванов. Вып. 6. М.: Индрик, 2014. С. 302–318; 377–411; 438–450.
- 76 *Nijinska B.* On Movement and the School of Movement // *Schrifttanz. A View of German Dance in the Weimar Republic* / Ed. V. Preston-Dunlop and S. Lahusen. London: Dance Books, 1990. P. 58.
- 77 Артисты балетной труппы Парижской оперы – Ж. Руше. 21 декабря 1925 г. // Paris. Archives Nationales. AJ/13/1703/.
- 78 В декабре 1926 г. она записала: «Париж становится мрачным – декабрь, туман и неведомо откуда приползший национализм (в искусстве). На родине артистов, на почве, удобренной гениями всех народов» (*Нижинская Б.Ф.* «Две любви: Записки ненужных “огорчений”»: Дневники Б.Ф. Нижинской 1924–1930 / Публ., вступит. статья и коммент. А.С. Галкина. См. наст. изд.)
- 79 *Roland-Manuel.* Les Premières à l'Opéra – au Théâtre Marigny. [Nov. 1925], P. 11. Журнальная вырезка // LOC. Bronislava Nijinska Collection. Box 163. Item 23.
- 80 *Jullien A.* Revue musicale // *Journal des Débats.* 1925. 6 Déc. P. 4.
- 81 *Schneider L.* La Musique // *Le Gaulois.* 1925. 21 Nov. P. 4.
- 82 *Catulle-Mendes J.* Les Premières. Théâtre National de l'Opéra // *La Presse.* 1925. 25 Nov. P. 2.
- 83 См., например: *Montel A.* Les Spectacles. A l'Opéra // *La Lanterne.* 1924. 24 Nov. P. 3.
- 84 Ж. Ибер – Ж. Руше. 24 ноября 1925 г. Автограф // BNF-Opéra. Lettres autographes signées. Jacques Ibert, 7. Генеральная репетиция балета состоялась 19 ноября.
- 85 *Levinson A.* Les Grandes Premières. Trois poèmes à l'Opéra. La chorégraphie // *Comœdia.* 1925. 21 Nov. P. 1–2.

- 86 *Jullien A.* Revue musicale // Journal des Débats. 1925. 6 Déc. P. 4.
- 87 *Auric G.* La Musique // Les Nouvelles Littéraires. 1925. 28 Nov. P. 7.
- 88 *Malherbe H.* Chronique Musicale // Le Temps. 1925. 25 Nov. P. 3.
- 89 Courrier des Théâtres. La Reprise d'*Alceste* à l'Opéra // Figaro. 1926. 6 Févr. P. 4.
- 90 *Messenger A.* Les Premières. Théâtre National de l'Opéra: *Alceste*, tragédie opéra de Gluck // Figaro. 1926. 10 Févr. P. 4.
- 91 *Ж. Руше* – Б.Ф. Нижинской. 13 февраля 1926 г. Автограф // LOC. Bronislava Nijinska Collection. Box 76. Folder 7. Руше, вероятно, вел в свое время разговор с Нижинской также о «Черте на колокольне» (*Le Diable dans le Beffroi*), одноактном балете по Эдгару По с музыкой Д.Е. Ингельбрехта, который в 1927 г. будет поставлен в Опере Николая Гуэррой. Машинописная копия либретто этого балета находится в архиве Брониславы Нижинской // LOC. Bronislava Nijinska Collection. Box 21. Folder 27.
- 92 *Нижинская Б.Ф.* Автобиографические наброски. Автограф // LOC. Bronislava Nijinska Collection. Box 34. Folder 15. P. 25.
- 93 *Григорьев С.А.* Балет Дягилева, 1909–1929 / Предисл. В.В. Чистяковой; Пер. с англ. Н.А. Чистяковой. М.: АРТ, 1993. С. 175.
- 94 *Schouvaloff A.* The Art of Ballets Russes: The Serge Lifar Collection of Theater designs, Costumes and Paintings at the Wadsworth Atheneum. New Haven; London: Yale University Press, with the Wadsworth Atheneum, 1997.
- 95 *Григорьев С.А.* Балет Дягилева, 1909–1929. С. 175.
- 96 Черновик контракта от 5 марта 1926 г. // BNF-Opéra. Fonds Kochno. Nijinska 4. Pièce 65.
- 97 The Russian Ballet «Romeo and Juliet» // The Observer. 1926. 27 June. P. 13.
- 98 *Catulle-Mendès J.* Théâtre Sarah Bernhardt. Ballets Russes. Romeo and Juliet // La Presse. 1926. 21 Maj. P. 2.
- 99 «Шестеро персонажей в поисках автора» Л. Пиранделло были показаны 6 июля 1925 г. в Париже в Театре Эдуарда VII.
- 100 *Beaumont C.W.* Bookseller at the Ballet. London: Cyril W. Beaumont, 1975. P. 345.
- 101 *Kochno B.* Diaghilev and the Ballets Russes / Transl. A. Foulke. New York: Harper & Row, 1970. P. 236.
- 102 *Григорьев С.А.* Балет Дягилева, 1909–1929. С. 179.
- 103 *Nikitina by Herself* / Transl. Baroness Budberg. London: Allan Wingate, 1959. P. 58.
- 104 *Lambert C.* Music and Action. Цит. по: *Brahms C.* Footnotes to the Ballet: A Book for Balletomanes. London: Lovat Dickson, 1936. P. 173.
- 105 *Karsavina T.* Serge Lifar and the Last Diaghilev Seasons // The Dancing Times. 1967. March. P. 302–303.
- 106 *Coeuroy A.* «Romeo and Juliet» aux Ballets Russes // La Revue Musicale. 1926. 1 Juin. P. 284.
- 107 *Schneider L.* Les Premières. Ballets Russes au Théâtre Sarah Bernhardt // Le Gaulois. 1926. 20 Maj. P. 4; *F.D.* Théâtre. Les Ballets Russes au Sarah Bernhardt // L'Intransigeant. 1926. 20 Maj. P. 5; *Divoire F.* La Danse // La Revue de France. 1926. 1 Juil. P. 191–192.
- 108 *T<oye>F.* Karsavina's Art // Morning Post. 1926. 23 June, in «Ballet Russe de Serge de Diaghilew. Paris; London, 1926: Romeo and Juliet, Noces» (hereafter Romeo and Juliet Scrapbook). P. 61 // LOC. Bronislava Nijinska Collection.
- 109 *Levinson A.* Au Théâtre Sarah Bernhardt. La rentrée des Ballets Russes. Romeo and Juliet // Comœdia. 1926. 20 Maj. P. 1–2.
- 110 *Plessis P.* La Vie qui passe. Le Retour des Ballets Russes // Le Gaulois. 1926. 13 Maj. P. 1.

- 111 *Прокофьев С.* Дневник: 1919–1933. Ч. 2. Париж, 2002. С. 403.
- 112 См.: *Catulle-Mendès J.* Théâtre Sarah Bernhardt. Ballets Russes. Romeo and Juliet // La Presse. 1926. 21 Maj. P. 2.
- 113 Englishman's Ballet at Last. Diaghileff's Idea Realised // The Weekly Dispatch. 1926. 27 June. См.: Romeo and Juliet Scrapbook. P. 57.
- 114 *Schloezer B.* Chronique Musicale // La Nouvelle Revue française. 1926. 1 Juil. P. 115.
- 115 Ibid. P. 116.
- 116 См.: *Valois N.* Step by Step: The Formation of an Establishment. London: W.H. Allen, 1977. P. 176.
- 117 К. Ламберт – Б.Ф. Нижинской. 5 мая 1926 г. Автограф // LOC. Bronislava Nijinska Collection. Box 74. Folder 2.
- 118 К. Ламберт – Э. Ламберт. 24 мая 1926 г. Цит. по: *Shead R.* Constant Lambert. P. 56–57.
- 119 См.: *Buckle R.* Diaghilev. London: Weidenfeld & Nicolson, 1979. P. 467.
- 120 *Karsavina T.* Serge Lifar and the Last Diaghilev Seasons. P. 303.
- 121 К. Ламберт – Э. Ламберт. 24 мая 1926 г. Цит. по: *Shead R.* Constant Lambert. P. 59.
- 122 К. Ламберт – Б.Ф. Нижинской. 20 мая 1926 г. Автограф // LOC. Bronislava Nijinska Collection. Box 74. Folder 2.
- 123 «Две любви: Записки ненужных “огорчений”»: Дневники Б.Ф. Нижинской (1924–1930) / Публ., вступит. статья и коммент. А.С. Галкина. См. наст. изд. С. 647.
- 124 К. Ламберт – Б.Ф. Нижинской. 22 июня [1926 г.]. Автограф // LOC. Bronislava Nijinska Collection. Box 74. Folder 2.
- 125 Ф. Зенон – Б.Ф. Нижинской. 26 ноября 1928 г. Автограф // LOC. Bronislava Nijinska Collection. Box 77 В. Folder 18.
- 126 «Две любви: Записки ненужных “огорчений”»: Дневники Б.Ф. Нижинской (1924–1930) / Публ., вступит. статья и коммент. А.С. Галкина. См. наст. изд. С. 647.

«... НЕ ПРЕДАВАТЬ ГЛАСНОСТИ НАШИ ПЕРЕГОВОРЫ...»

Переписка М.Н. Горшковой, К.Я. Голейзовского, В.Э. Дандре (1926)

Публикация, вступительная статья и комментарии С.Б. Потемкиной

В истории балета имена Анны Павловой и Касьяна Голейзовского до сих пор практически ничто не связывало. О перспективах их сотрудничества косвенно упоминает в своей монографии В.А. Тейдер¹, но документы, подтверждающие сами переговоры, ранее не публиковались.

История, которую воссоздает переписка, является новым фактом биографии балетмейстера, а вместе с тем неожиданным штрихом к его психологическому портрету.

Известно, что изображение Анны Павловой на афише В.А. Серова встречало посетителей студии Касьяна Голейзовского в Ржевском переулке, а позднее и гостей его квартиры на Новинском бульваре². Вероятно, восторженное отношение к балерине сохранилось у него со времен учебы в Петербургском театральном училище.

В 1909 г., когда Голейзовский заканчивал школу, Павлова уже была балериной Мариинского театра и звездой первого Русского сезона в Париже. Занятый во всем кордебалетном (училищном) репертуаре Мариинского, в том числе и в некоторых постановках Михаила Фокина, Голейзовский неоднократно видел балерину в спектаклях и хорошо представлял себе ее индивидуальность. «Фокин и Павлова – короткое замыкание», – отметил балетмейстер впоследствии в одной из своих дневниковых записей, размышляя о взаимодействии постановщика с исполнителем³. Возможно, именно пример Фокина и Павловой оказался причиной того, что в своей балетмейстерской деятельности Голейзовский всегда исходил из индивидуальностей танцовщиков, с которыми работал.

Не случайно его любимым был камерный жанр, где внимание концентрировалось на немногих исполнителях. Камерным балетом называлась и его собственная труппа, именно здесь к балетмейстеру пришла слава хореографо-новатора. В 1922 г. на гастролях в Петрограде экспериментальные постановки Голейзовского вызвали резонанс, послужив примером для создания труппы «Петроградский молодой академический балет». Тогда же он получил приглашение возглавить хореографическую часть Мариинского театра, а из-за границы стали поступать предложения о сотрудничестве⁴ от балерин Тамары Карсавиной⁵, Ольги Спесивцевой⁶ и художника Владимира Полунина⁷. Безусловного лидера, способного возглавить труппу Большого театра после ухода Александра Горского⁸, видел в Голейзовском нарком просвещения А.В. Луначарский⁹.

26 ноября 1924 г. Большой театр заключил с хореографом контракт на создание двух балетов, один из которых должен был стать оригинальной

постановкой, другой – классической. Начавшиеся репетиции «Сильфиды» с ведущей танцовщицей труппы Екатериной Гельцер¹⁰ сразу выявили принципиальное несоответствие в их взглядах на романтический спектакль и балет в целом¹¹. Екатерина Гельцер и Василий Тихомиров¹², как и во времена Горского, продолжали противостоять экспериментам с классическим танцем.

Попытки репетиций, по воспоминаниям балетмейстера, «кончались ничем», и в результате второй акт балета поставил возглавивший труппу театра Тихомиров. Противостояние старой эстетики и новой, представленной Голейзовским, стало в 1920-е гг. настолько злободневной темой, что в репертуаре артиста Малого театра В.Ф. Лебедева¹³ появился рассказ «Гельцер и балет Голейзовского». В рассказе представлен монолог «купчихи из Охотного ряда», «обмирающей о Е. Гельцер, о В. Тихомирове, о Л. Жукове¹⁴, о М. Рейзен¹⁵» и однажды попавшей на вечер К. Голейзовского: «Спрашиваю, чей балет? Говорят: Голейзовского! Мудрено что-то, не понимаю. Говорят: Голейзовского. Опять не понимаю. Но когда занавеска открылась и выскочили восемь девок и восемь молодцов, – сразу поняла: действительно, голей-голово. Я понимаю: хотя цены снижены и ножницы действуют, а все-таки мануфактура очень дорога, но уж если в балете кто танцует, то одеться надо, припарадиться – уж как хочешь, а фасон держи, а тут гляжу – все ободратые! У меня даже сердце екнуло! Стыдно – страсть! И публика так и крикнула. Дамское положение – прям сквозь землю провалиться. А как девки сиганут – так весь туалет открылся, ей-богу! Спрашиваю, как же танция называется? Или балет какой? Говорят: наханаля. И действительно нахально! От Большого театра разница огромная!»¹⁶

3 марта 1925 г. на сцене Экспериментального театра состоялась премьера двух балетов Голейзовского: «Теолинда»¹⁷ и «Иосиф Прекрасный»¹⁸. В основе первого лежала идея реставрации романтического стиля, воссозданного по гравюрам 1830–1840-х гг., второй представлял собой оригинальную интерпретацию библейского сюжета.

«После выдающегося успеха “Иосифа Прекрасного” можно думать, что задуманные Голейзовским балеты “Лола” и “Дон Кихот”, представляющие собою род сатиры на старый балет, будут настоящими событиями в жизни балетной труппы Большого театра»¹⁹, – писал на страницах «Известий» Луначарский. Однако дирекция Большого театра не разделяла уверенности наркома просвещения, требуя от балетмейстера изменить ряд сцен. Особой критике подвергался так называемый бунт против трико и фуфаяк – стремление балетмейстера показать выразительность естественного тела, прикрытого минимумом одежды. Художественная конфронтация достигла такого масштаба, что труппа разделилась, а молодежь восстала против нового режиссерского управления во главе с Тихомировым. Среди уволенных зачинщиков «восстания» оказалась главная исполнительница партии Тайах Любовь Банк²⁰, на которую и создавался царственный образ жены фараона. Без нее Голейзовский запретил показывать спектакль, хотя и был согласен внести отдельные изменения в танцы. В результате сложных переговоров с дирекцией Большого театра «Иосиф Прекрасный» впоследствии все же был восстановлен, но после нескольких представлений окончательно исчез с афиш.

В сентябре 1926 г., не достигнув компромисса с Большим театром, Голейзовский возглавил молодую балетную труппу Одесского театра оперы и балета, тогда

же получившего статус академического. Костяк солистов пополнили танцовщики студии Драмбалет, приехавшие с балетмейстером из Москвы и задействованные в его постановках балетов «Иосиф Прекрасный» и «В солнечных лучах». Из номера «Лондонской» – старинной и самой престижной гостиницы города, расположенной на Приморском бульваре в сотне метров от театра, – балетмейстер вел переписку с московскими коллегами, среди которых Мария Горшкова²¹ – выпускница Петербургского театрального училища, в прошлом артистка Мариинского театра. Подруга Анны Павловой, она постоянно поддерживала связь с балериной, а также распределяла переведенные ею из-за границы деньги между наиболее нуждающимися артистами Большого театра.

На обороте письма Горшковой балетмейстер оставил краткую справку и характеристику адресата: «Мария Николаевна Горшкова – она теперь замужем за артистом государственных академических театров Сергеем Аркадьевичем Головиным²². Это была балетная артистка императорского петербургского Мариинского [театра], воспитанница петербургской школы. Танцевала она прелестно. Очень изящная, хорошенькая. Некоторое время жила с известным скульптором Фредманом-Клюзель²³. Он прославился, главным образом, статуэтками. Перевелась в Москву. Ей лет 36–37, может быть, и она могла бы у меня работать. Пока еще слишком ничтожен мой репертуар. Мария Николаевна чудный человек»²⁴.

О судьбе Горшковой известно не так много. В выпускном спектакле «Ацис и Галатей», поставленном Фокиным, внимание критика В.Я. Светлова привлекли «мягкость и изящество движений Горшковой (ученицы Фокина), “отделанность” ее вариаций, чистота почти безукоризненных антраша-six, красота аттитюдов»²⁵. Участница большинства постановок Фокина, она была отмечена им в книге «Против течения» как одна из талантливых выпускниц. В 1908 г. Горшкова оказалась в числе артистов Мариинского театра, отправившихся во главе с Павловой на ее первые заграничные гастроли, организованные Адольфом Большом²⁶.

В Большом театре Горшкова занималась в классе усовершенствования у Тихомирова и не без симпатии отмечала в его подходе черты петербургской школы. Танцовщица была мало задействована в постановках Горского, исключение составляли небольшие сольные партии, исполненные ею в балете «Аленький цветочек» (Одалиска) и «Спящая красавица» (Нимфа). В 1928 г. ее имя фигурировало на премьерной афише спектакля «Карнавал» в постановке Леонида Жукова, а двумя годами позже, в 1930-м г., карьера танцовщицы в Большом театре завершилась. Известно также, что в театральном училище она преподавала систему записи танца В.И. Степанова. О ее наблюдательности, литературном таланте и великолепном знании классического танца свидетельствует рукопись Горшковой, скромно названная «Записки о моей жизни»²⁷. Объем и качество изложенных в ней фактов позволяют считать ее одним из важнейших источников при создании книг по истории русского балета на рубеже XIX–XX вв. Ее неоднократно цитирует В.М. Красовская в своих монографиях.

Публикуемое письмо Горшковой также содержит ряд ценных фактов, связанных с биографией Фокина, репутацией Голейзовского, а также хронологией творчества Павловой. Несмотря на значительное количество изданий, посвященных деятельности Павловой за рубежом, точные датировки ее гастролей отсутствуют (за исключением выступлений в Великобритании). Из письма Горшковой возникает

картина стремительных перемещений Анны Павловой по Европе, во время которых происходили репетиции новых спектаклей. Несколько раз в году репертуар труппы пополнялся новыми постановками, а чаще миниатюрами. Последними новинками репертуара стала адаптированная классика: «Тщетная предосторожность» П. Гертеля (1923)²⁸, «Дон Кихот» Л. Минкуса, Р. Дриго (1924)²⁹ и навеянный «Дочерью фараона» М.И. Петипа «Роман мумии» (1925)³⁰ на музыку Н.Н. Черепнина.

Учитывая постоянный интерес Анны Павловой к классике (новая танцевальная лексика японских и индийских исполнителей интересовала ее только в качестве объекта для стилизации), ее обращение к молодому талантливому балетмейстеру, выпускнику петербургской школы и москвичу, вполне объяснимо. Тем более что о его постановках она узнала, скорее всего, именно со слов Горшковой. Не удивляет и желание начать знакомство с проверенного спектакля.

Письмо же Голейзовского производит странное впечатление. Прежде всего обращает на себя внимание его «наполеоновский» тон и граничащее с эксцентричностью самовосхваление. Желание хореографа работать с Анной Павловой очевидно: условия сотрудничества и проекты спектаклей он высылает немедленно, в день получения письма. Однако, фиксируя на обратной стороне черновика, что «отправил письмо Горшковой в Москву для пересылки А.П. Павловой и В.Э. Дандре», оставляет комментарий: «Почти уверен, что не сговоримся».

Сговориться с Дандре и Павловой содержание письма, действительно, не позволяло. Прежде всего, Голейзовский игнорировал просьбу поставить балет, проверенный на публике. Из предложенного им перечня к тому времени был осуществлен только «Иосиф Прекрасный». Одноактный балет «Au soleil» («В солнечных лучах») на музыку С.Н. Василенко³¹ увидит свет в Одессе (1926) и в Харькове (1928)³². Приуроченный к десятилетию революции «Смерч»³³ будет показан Большим театром в 1927 г. и подвергнется жесткой критике. Сокращенный вариант «Кармен»³⁴ в 1931 г. представит Московский художественный балет под руководством В.В. Кригер. «Лола» и «Лизетта и Рауль» так и останутся проектами.

Предположим, что Павловой было неизвестно о новизне перечисленных спектаклей, о том, что зрителю большинство из них показаны не были. Но почему Голейзовский предлагает именно полномасштабные постановки, как бы сознательно делая проект невозможным? Некоторые из предложенных спектаклей хореограф вскоре осуществил в Одесском и Харьковском театрах, труппы которых, возможно, и превосходили балет Павловой по численности, но состояли из менее подготовленных танцовщиков. Труппа Павловой в период гастролей по Австралии в 1926 г. составляла 45 человек, что для передвижного театра было отнюдь не самым скромным вариантом. Вероятнее всего, не размеры труппы стали причиной несостоявшегося сотрудничества. Не было на то и более веских политических причин. В первой половине 1920-х гг. на гастроли за рубеж выезжают МХАТ, Первая и Третья студии, Камерный театр, ТиМ, актеры Александринского театра показывают спектакли в Прибалтике, не говоря уже о регулярном отдыхе советских артистов за границей.

Возможность заключить контракт с Павловой и выехать за границу именно в эти годы зависела только от собственного желания Голейзовского. О жизни в Европе

балетмейстер знал в эти годы понаслышке, хотя в целом путешествовал гораздо чаще своих коллег-соотечественников. Зная о его мобильности и частых переездах из Ленинграда в Москву, из Одессы в Минск, из Харькова в Душанбе, из Вильнюса в Москву, можно только недоумевать, почему условия, описанные в письме Виктору Дандре, были столь прихотливы.

Другой загадкой остается перечень постановок, в который не вошел ни балет «Теолинда», ни одна из уникальных миниатюр хореографа. Что из предложенного Павловой репертуара могло ее заинтересовать?

Партия властной и обольстительной царицы Тайах в балете «Иосиф Прекрасный», по мнению самого балетмейстера, не предназначалась для танцовщицы чисто классического плана, о чем он упоминал: «балерине, выученной на канонах академизма, трудно осваивать акробатику, которая является составной частью хореографии роли»³⁵. Кроме того, образ, «синтезирующий зло, тщеславие и соблазн»³⁶, вряд ли импонировал балерине по сути.

В 1926 г. Анне Павловой исполнилось 45 лет, но, не принимая во внимание возраст, она продолжала танцевать и лирические миниатюры, и партии классического репертуара.

Одной из тем, интересовавших Павлову по-прежнему, была Испания. Все испанские партии и танцы, исполнявшиеся ею на императорской сцене, сохранились в репертуаре ее труппы: вариация Испанки из балета «Фея кукол», Пахита (из одноименного балета) и Китри из «Дон Кихота», а также фанданго из оперы «Кармен» и панадерос из «Раймонды». Помимо них были специально поставлены и два новых балета: «Воспоминания об Испании» А.В. Ширяева и «Испанские танцы» И.Н. Хлюстина. Среди балетов, предложенных Голейзовским, есть два спектакля на испанскую тему: «Лола» и «Кармен», но ни тот, ни другой сюжет балерину не увлекли.

Революционная тема, которой были посвящены два следующих балета из списка Голейзовского, с одной стороны, требовала определенной доли риска от европейских импресарио, а главное, в них не было роли для самой балерины. Трудно представить также, чтобы труппа Павловой показывала «Au soleil» («В солнечных лучах») – балет, представлявший собой сатиру на современное общество, или «Смерч», демонстрировавший борьбу вождей народа с владыкой капитала. Любовь между атаманом разбойников и пансионеркой, превращенной в сальфиду, также не вызвала энтузиазма, и комический балет «Лизетта и Рауль» в репертуаре труппы не появился.

Список балетов, приведенный балетмейстером, не дает ответа на вопрос очевидный и главный: почему, вопреки желанию «сговориться», Голейзовский не называет ни одной партии, которая соответствовала бы индивидуальности Павловой?

После бесплодных переговоров с Голейзовским Павлова вернулась к проверенному сотрудничеству с Лаврентием Новиковым и Иваном Хлюстиным, а затем пригласила одноклассника Голейзовского по Петербургскому училищу хореографа Бориса Романова, последователя Фокина, сотрудничавшего с труппой «Русские балеты», а после эмиграции в 1920 г. осевшего в Берлине. Неизвестно, насколько удачны были эти постановки, но в оставшиеся четыре года существования труппы ни одного нового балета показано не было. Так или иначе, Романову принадлежит

последняя премьера, осуществленная в 1927 г., – гран-па из «Пахиты» – бравурная финальная картина балета, олицетворяющая счастливое завершение кочевой жизни испанской плясуньи.

Анна Павлова предпочитала жизнеутверждающие финалы. Стало ли это главной причиной их несостоявшейся встречи с Касьяном Голейзовским – ответа на этот вопрос архив балетмейстера, к сожалению, не оставил. Не сохранилось в нем и ответа Дандре.

Письма К.Я. Голейзовского и М.Н. Горшковой хранятся в архиве семьи балетмейстера и любезно предоставлены Н.К. Голейзовским.

1

М.Н. Горшкова – К.Я. Голейзовскому

18 сентября 1926 г.

Москва, Петровка, 17, кв. 55.

Милый Касьян Ярославич, я только что получила письмо от мужа Анны Павловны Павловой, который просит меня очень спешно переговорить с Вами о предложении, которое они хотят Вам сделать. Не смогли бы Вы поехать от 15 до 25 ноября для переговоров о постановках Ваших вещей для Анны Павловны и ее труппы в Германию, где она будет иметь гастроль с 10-го ноября. Они спрашивают меня, смогла ли бы Анна Павловна исполнять Ваши постановки? И насколько вы эротичны, и применяется сильно ли оголение?.. Так как они слышали о Вас очень многое! И о том даже, что Вы неглупый человек, то, может быть, как-нибудь можно договориться о постановке и прийти к каким-нибудь результатам. Но необходимо выдаться, чтобы выяснить все детали постановок. Они хотят иметь те постановки, которые имели в Москве успех, и Вами уже проверенные. Для этого необходимо видеть танцы Анны Павловны и ее труппу, пригодна ли она для Вас.

Если Вас это заинтересует, то сообщите мне немедленно. Они вышлют Вам и визу, и деньги на дорогу туда и обратно и обяжутся уплатить Вам стоимость жизни во время переговоров. В своих письмах к Анне Павловне я рекомендовала Вас как талантливого балетмейстера с новым уклоном и как очень разумного человека, который может всегда пойти на уступки. Я думаю, что Анна Павловна могла бы вашему таланту принести огромную пользу. И если Вы с вашей стороны пошли бы ей навстречу, ее желаниям, думаю, что Вы бы сделали за границей гораздо больше, чем здесь. Когда-то Анна Павловна много своим талантом помогла Фокину. И он был признан на сцене Мариинского театра после заграничных выступлений, несмотря на травлю Сергеева³⁷, Н. Легата³⁸ и Крупенского³⁹. Итак, это все, что я могу Вам сообщить. Я со своей стороны посылаю ей фотографии ваших постановок «Иосифа», приобретенные мною у Сахарова. Она только что вернулась из Австралии и сейчас находится на озере близ Милана в Италии. К 1 октября будет в Лондоне, а с 10 ноября начинается их поездка по Германии. 1-й город Бремен. [Затем] Магдебург, Ганновер и с 1 декабря два месяца Берлин, где бы вы могли, сговорившись (если бы), начать Вашу постановку. Поездка будет продолжаться 6 месяцев.

Они очень хотели бы, чтобы Вы захватили с собой возможно больше материала музыкального, эскизы костюмов, декорации. Они думают, что если бы постановка понравилась, то это может дать Вам серьезные виды в будущем.

Кажется, я написала все и не забыла подробностей. Да!.. Им нужны и номера в дивертисменты. Ну теперь уже окончательно все! Как Ваши дела в Одессе?

Буду ждать Вашего скорого ответа, так как очень спешно надо передать Ваш ответ в Лондон.

Виктор Эмильевич Дандре просил до выяснения дел не предавать гласности наши переговоры.

Жму крепко вашу руку, известная Вам

М. Горшкова

P.S. Подумайте, Кася, над этим и помните, что жизнь очень коротка, и надо, имея случай, пользоваться им.

R.P.S. О Вашем художнике⁴⁰ я также им писала. Они так же заинтересованы им, как и Вами, несмотря на разные слухи о Вашем оголении.

Автограф.

2

К.Я. Голейзовский – В.Э. Дандре

20 сентября 1926 г.

Одесса

Лондонская гостиница, № 8

Касьян Ярославич Голейзовский

Многоуважаемый господин Дандре!

Я получил письмо от М.Н. Горшковой с сообщением о Вашем желании вести со мной переговоры относительно постановок для А.П. Павловой.

Несмотря на желание высказаться только лишь о том, каким глубоким чувством радости может быть захвачен всякий художник, предвкушая работу с А.П. Павловой, какие картины нарисовались мне по прочтении письма М.Н. Горшковой, – несмотря на все это, мое письмо может носить сейчас лишь деловой характер.

Из всех моих хореокомпозиций самой первой (из крупных) и самой слабой считаю я балет «Иосиф Прекрасный». К сожалению, только о нем дошли слухи пока что за границу. Это я сообщаю потому, что, насколько я понял из письма М.Н. Горшковой, Вас интересуют наиболее популярные из моих постановок. Такое мнение я позволю себе считать ошибочным. Благодаря моим хронометражам и небольшому, но раздутому прессой таланту я имею возможность заранее гарантировать успех любой моей постановки. При наличии даже такой жалкой, как здесь, рекламы я могу ручаться за мировую популярность любой постановки.

Не считите за бахвальство то, о чем я говорю.

Я успел уже доказать, что это так.

Я сумел учесть все ошибки всех балетмейстеров, начиная с Новерра и кончая самим собой.

Поэтому, вероятно, я работаю без ошибки. К большому моему сожалению, вероятно, судьба лишит меня счастья работать с Анной Павловой уже потому, что для моих постановок требуется большая труппа – это самое главное и самое первое условие.

Из присланного мною материала Вы можете заключить, какое количество требуется мне людей для Анны Павловны. Я имею совершенно новый балет в четырех актах «Лола» – музыка профессора С.Н. Василенко⁴¹. Балет испанский. Художника пришлось бы поискать в Европе. Лишь только для одного «Иосифа Прекрасного» я привез бы макет и костюмы из России. Хотя здесь есть совершенно необычный художник Анатолий Петрицкий.

Есть еще балет в 3-х актах «Кармен». Сюжет я делал по Мериме. Музыка Бориса Бера⁴².

Затем балет в 1-м акте «Au soleil» – музыка С.Н. Василенко. Балет «Лизетта и Рауль» (классический, в моем преломлении) в 2-х актах. Это балет-шутка. Музыка Бориса Бера. Еще балет «Смерч», но это на тему протеста, очень серьезная, немного политическая вещь. Для нее написана Борисом Бером божественная музыка.

Чтобы все эти материалы привезти, надо иметь очень много денег. Каждому из упомянутых мастеров надо ведь здесь на месте заплатить.

Проехать в Берлин я мог бы только с кем-нибудь, кто бы обо всем заботился. Даже здесь, в СССР, я имею такого человека. Иначе я вместо Берлина могу приехать в Африку. Притом я знаю лишь английский язык, на котором не говорил с 1914 года. Из всех приглашений за границу самое приятное Ваше, потому что тут можно получить и большое нравственное удовлетворение, и большую популярность, то есть деньги, но я почему-то думаю, что мои колоссальные сооружения вряд ли будут пригодны Вам – они не портативны.

В том, что уже сделано, я сократитьсь бы не мог, а чтобы делать что-нибудь новое, надо время – следовательно, деньги. Вы никогда не видели моих постановок, поэтому не сможете представить себе, что если бы это попало за границу, моя фамилия прогремела бы на весь мир. Иностранные представительства, посетившие Москву, могут Вам подтвердить это. Словом, я никогда не делаю ошибок, а работаю наверняка и исключительно на большой успех. Уважаемый господин Дандре, я, вероятно, скоро поеду за границу, и Вы увидите мои постановки. Я прошу Вас иметь в виду, что я всегда буду считать за большое счастье поставить что-либо для Анны Павловны Павловой. Я посылаю Вам список участвующих, костюмы, эскизы и репетиционный план.

Я прошу Вас иметь в виду, что каждая репетиция должна продолжаться не менее 3-х часов. Если общее количество репетиций разделить пополам, то мы получим то количество дней, в течение которых может быть поставлена вещь. (Я имею в виду репетиции утренние и вечерние.) Приехать к Вам для постановки дивертисментных танцев я мог бы лишь в том случае, если бы Анна Павловна уже очень настойчиво этого бы потребовала.

Материальные условия мне желательны более выгодные, чем здесь. В Одессе я получаю 1000 рублей в месяц. В Киеве 1200 и в Харькове 1500.

Договор с Вами я мог бы подписать не больше как на 6 месяцев. Условия, которые здесь я считаю смешными, несмотря на то что дорогу в международном вагоне мне оплачивают и постой также. Я приехал сюда на такой оклад лишь для того, чтобы удрать из подгнивающего, благодаря бездарной Гельцер, Большого театра.

Буду ждать Ваш ответ в Одессе до 1-го ноября.

Всегда готовый к Вашим услугам

Касьян Голейзовский

Автограф.

КОММЕНТАРИИ

Вступительная статья

- 1 *Тейдер В.А.* Касьян Голейзовский. «Иосиф Прекрасный». М.: Флинта; Наука, 2001. С. 16, 172.
- 2 См.: Воспоминания Б. Плетнева, А. Редель и М. Хрусталева, В. Васильевой // Касьян Голейзовский: Жизнь и творчество. Статьи, воспоминания, документы / Вступит. статья Н.Ю. Черновой; коммент. Г.Д. Андриевской. М.: ВТО, 1984.
- 3 См.: *Тейдер В.А.* Касьян Голейзовский. «Иосиф Прекрасный». С. 20.
- 4 См.: Там же. С. 80.
- 5 *Карсавина Тамара Платоновна* (1885–1978) – артистка балета. По окончании Петербургского театрального училища (педагоги П.А. Гердт, А.А. Горский) – в Мариинском театре. Исполняла сольные, а затем ведущие партии в классических балетах. Первая исполнительница партий в постановках М.М. Фокина: 11-й вальс – «Шопениана», 2-я ред. (1908), еврейский танец – «Египетские ночи» (1909), Коломба – «Карнавал», Жар-птица – «Жар-птица» (обе – 1910), Девушка – «Призрак розы», нимфа Эхо – «Нарцисс», Балерина – «Петрушка» (все – 1911), 1-я из жен Царя черных островов – «Исламей», Молодая девушка – «Синий бог», Тамара – «Тамара», Хлоя – «Дафнис и Хлоя» (все – 1912), «Прелюды» (1913), Шемаханская царица – «Золотой петушок», Ореада – «Мидас» (обе – 1914), «Сон» (1915), танцы в опере «Руслан и Людмила» (1917). С июля 1918 г. жила в Лондоне. До 1929 г. в «Русских балетах С. Дягилева», где наряду с прежними исполнила партии: Мельничиха – «Треуголка», Соловей – «Песнь Соловья», Пимпинелла – «Пульчинелла», па-де-де – опера-балет «Женские хитрости» (все – в хореографии Л.Ф. Мясина). В 1929–1931 гг. – в труппе Ballet Rambert.
- 6 *Степивицева Ольга Александровна* (1895–1991) – артистка балета. По окончании Петербургского театрального училища (педагог К.М. Куличевская) – в Мариинском театре (затем Петроградский театр оперы и балета). С 1918 г. – ведущая балерина, исполнительница центральных партий в классическом репертуаре. В 1916–1927 гг. участвовала в выступлениях «Русских балетов С. Дягилева». В 1923 г. танцевала в театре «Колон» (Буэнос-Айрес). В 1924–1932 гг. – в Парижской опере. В 1932–1937 гг. гастролировала с разными труппами: М.М. Фокина (в Буэнос-Айресе), В. Дандре (бывшая труппа Анны Павловой; в Австралии). Покинула сцену в 1937 г. в связи с начавшейся душевной болезнью.
- 7 *Полунин Владимир Яковлевич* (1880–1957) – живописец, график, сценограф. Незадолго до Первой мировой войны поселился в Лондоне. В 1918–1925 гг. сотрудничал с «Русскими балетами С. Дягилева». Писал декорации по эскизам А.Н. Бенуа, Л.С. Бакста, А. Матисса, Х. Грися, П. Пикассо. Оформлял постановки для кабаре Ф.Ф. Комиссаржевского и Н.Ф. Балиева, выступления Л.Ф. Мясина, Л.В. Лопуховой и А.В. Гаврилова в Лондоне. В 1924 г. совместно с Ж. Браком, А. Дереном, М. Лорансен и П. Пикассо участвовал в оформлении спектаклей сезона «Парижские вечера», самостоятельно оформил балет «Прекрасный Дунай» на музыку И. Штрауса. В 1925 г. исполнил занавес с изображением св. Георгия для выступлений «Русских балетов С. Дягилева» в лондонском театре «Колизей». Позже сотрудничал с Шекспировским мемориальным театром в Стратфорде-на-Эйвоне (занавес с фигурой Шекспира), английской балетной труппой Sadler's Wells, театром «Феникс».
- 8 *Горский Александр Алексеевич* (1871–1924) – балетмейстер, артист балета, педагог. Заслуженный артист Императорских театров (1915). По окончании Петербургского теа-

- трального училища (педагоги П.К. Карсавин, М.И. Петипа) – в труппе Мариинского театра. С 1901 г. – режиссер балета, в 1902–1924 гг. – балетмейстер Большого театра.
- 9 *Луначарский Анатолий Васильевич* (1875–1933) – государственный деятель, писатель, переводчик, публицист, критик, искусствовед. С октября 1917 по сентябрь 1929 г. – первый нарком просвещения РСФСР.
- 10 *Гельцер Екатерина Васильевна* (1876–1962) – артистка балета. Окончила Московское театральное училище (педагоги И.Д. Никитин и Х. Мендес). В 1894–1935 гг. в Большом театре (с перерывом), в 1896–1898 гг. в Мариинском театре; в 1935–1941 гг. гастролировала по стране с концертной программой. Исполняла ведущие партии в балетах А.А. Горского, а также роли в реакциях классических балетов. В 1910 г. выступала в Брюсселе, Берлине, «Русских сезонах» в Париже; в 1911 г. вместе с Тихомировым и группой артистов Большого театра – в Лондоне, в том же году – в США с М.М. Мордкиным. В 1927 г. исполнила партию Тао Хоа на премьере первого советского балета «Красный мак».
- 11 *Тейдер В.А.* Касьян Голейзовский. «Иосиф Прекрасный». М.: Флинта; Наука, 2001. С. 10.
- 12 *Тихомиров (Михайлов) Василий Дмитриевич* (1876–1956) – артист балета, балетмейстер, педагог. В 1886–1891 гг. учился в Московском театральном училище. В 1893 г. окончил Петербургское театральное училище. В 1893–1935 гг. – в Большом театре (с 1913 г. балетмейстер, в 1925–1930 гг. – заведующий балетной труппой). Возобновлял балеты классического наследия (третий акт балета «Баядерка», 1923; «Спящая красавица», 1924; второй акт балета «Сильфида», 1925). Поставил (с Л.А. Лащилиным) один из первых советских балетов на современную тему – «Красный мак» Р.М. Глиэра (1927), «Эсмеральду» (1926).
- 13 *Лебедев Владимир Федорович* (1870–1952) – актер, рассказчик. Народный артист РСФСР (1949). Окончил историко-филологический факультет Казанского университета и Театральное училище при московском Малом театре. В 1904–1949 гг. в Малом театре. Известность получил как рассказчик. В своих сценках, рассказах, монологах давал зарисовки московского быта, многие публиковались в журналах, в том числе в «Рампе и жизни»: «У памятника Гоголю», «Приемные экзамены в театральное училище», «Восхождение на Бештау», «Человек из ресторана», «В гуще жизни», «Балерина Гельцер», «Футуристы», «Любитель искусств», «Тост на юбилее Южина», «Лекция» и др.
- 14 *Жуков Леонид Алексеевич* (1890–1951) – артист и балетмейстер. По окончании Московского театрального училища (педагоги Н.П. Домашев и В.Д. Тихомиров) – в Большом театре. В 1923 г. поставил в Большом театре «Испанское капричио» и «Шехеразаду» на музыку Н.А. Римского-Корсакова. Снимался в фильмах немого кинематографа.
- 15 *Рейзен Мария Романовна* (1892–1969) – артистка балета. По окончании Московского театрального училища (педагог В.Д. Тихомиров) – в Большом театре (1909–1950). Исполняла ведущие партии в балетах А.А. Горского, а также партии в балетах классического репертуара. В 1910–1912 гг. участвовала в «Русских сезонах» в Париже.
- 16 Репертуар артиста Малого акад. театра В.Ф. Лебедева «Гельцер и балет Голейзовского». Разрешен к исполнению 16 апреля 1928 г. (РГАЛИ. Ф. 2055. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 10).
- 17 «*Теолинда*» – балет в трех актах на музыку Ф. Шуберта, в инструментовке Д.Р. Рогаль-Левицкого, оформление сцены и костюмы по эскизам художника Б.Р. Эрдмана, хореография К.Я. Голейзовского. Премьера состоялась 3 марта 1925 г. на сцене Экспериментального театра (филиал Большого театра). Балет давался в один вечер с «Иосифом Прекрасным».

- 18 *«Иосиф Прекрасный»* – балет в двух действиях на музыку С.Н. Василенко, художник Б.Р. Эрдман, хореография К.Я. Голейзовского. Премьера состоялась 3 марта 1925 г. на сцене Экспериментального театра (филиал Большого театра). Затем Голейзовский поставил его в Одессе (Театр оперы и балета, 1926) и Харькове (Украинская государственная опера, 1928).
- 19 *Луначарский А.В.* К предстоящему сезону // Известия. 1925. № 204. 8 сентября. С. 6.
- 20 *Банк Любовь Михайловна* (1903–1984) – балерина. В 1919 г. окончила Московское театральное училище (педагог А.А. Горский). Еще студенткой была приглашена К. Голейзовским в его студию, где подготовила партию Лизетты в спектакле «Теолинда», роль царицы Тайах в балете «Иосиф Прекрасный». В 1920–1947 гг. – артистка Большого театра. Дебютировала в партии Лизы в балете «Тщетная предосторожность». Среди других партий Раймонда («Раймонда»), Коломбина («Арлекинада»), Китри («Дон Кихот»), Аврора («Спящая красавица»).
- 21 *Горшкова Мария Николаевна* (1887–1955) – артистка балета. По окончании Петербургского театрального училища (1905–1910) в Мариинском театре (с 1907 г. – корифейка). Участница «Русских сезонов». Летом 1916 г. участвовала в гастрольной поездке Фокиных по России. В 1910–1930 гг. – танцовщица Большого театра (с 1911 г. – солистка первого разряда, с 1914 г. – второго разряда).
- 22 *Головин Сергей Аркадьевич* (1879–1941) – драматический артист, служил в Малом театре. Заслуженный артист России (1927). В 1932 г. совместно с П.М. Садовским поставил спектакль по пьесе А. Островского «На бойком месте». В 1936–1938 гг. – главный режиссер Челябинского театра драмы им. С.М. Цвиллинга.
- 23 *Фредман-Клюзель Борис Оскарович* (1878–1959) – русский скульптор. В 1918–1919 гг. работал в Стокгольме, с 1919 г. преподавал в Национальной школе декоративных искусств и выставлялся в парижских салонах, стал кавалером ордена Почетного легиона (1924). С 1929 г. жил в Каире, где основал Высшую школу скульптуры. Создал около 60 статуэток с изображением артистов балета, в том числе Анны Павловой.
- 24 Комментарий К.Я. Голейзовского на черновике письма М.Н. Горшковой от 18 сентября 1926 г. (личный архив семьи Голейзовских).
- 25 *Светлов В.* Генеральная репетиция балетного экзаменационного спектакля // Биржевые ведомости. 1905. 12 апр. С. 5.
- 26 *Больш Адольф (Эмилий) Рудольфович* (1884–1951) – артист балета, балетмейстер, педагог. По окончании Петербургского театрального училища (педагог П.К. Карсавин) – в Мариинском театре. Партнер А.П. Павловой в ее первой зарубежной поездке (1908), участник первых «Русских сезонов» в Париже. В 1911–1916 гг. – постоянный артист труппы «Русские балеты С. Дягилева». С 1916 г. жил в США, где тогда же организовал труппу «Интимный балет». Последние годы жизни работал в Голливуде, где преподавал и ставил танцы в фильмах-балетах. Написал мемуары «Дни танцовщика» (1926).
- 27 *Горшкова М.Н.* Записки о моей жизни. Рукопись // Научная библиотека СТД.
- 28 *«Тщетная предосторожность»* – хореография П. Зайлиха и А.В. Ширяева по М.И. Пети-па и Л.И. Иванову.
- 29 *«Дон Кихот»* – хореография Л.Л. Новикова по А.А. Горскому – так в перечне репертуара, опубликованного в кн.: *Дандре В.* Анна Павлова: Жизнь и легенда. СПб.: Вита Нова, 2003. С. 516.
- 30 *«Роман мумии»* – хореография И.Н. Хлюстина.

- 31 Премьера в Одесском театре оперы и балета состоялась в 1926 г. Художник Б.Р. Эрдман.
- 32 Спектакль в харьковской Украинской государственной столичной опере назвался «Гротеск» (1928). Художник А.Н. Волненко.
- 33 Балет «Смерч» Б.Б. Бера был показан на сцене филиала Большого театра 6 ноября 1927 г. Балет в одном действии, инструментовка Д.Г. Рогаль-Левицкого, либретто К.Я. Голейзовского, художник Н.А. Мусатов.
- 34 Премьера «Кармен» Б.Б. Бера в исполнении артистов труппы Московский художественный балет состоялась 23 марта 1931 г. в Колонном зале Дома Союзов. Но сама идея балета возникла раньше – еще в 1925 г., когда на заседании художественного совета Большого театра Голейзовскому было поручено «выяснить к 3 ноября возможность постановки балета “Кармен” для Экспериментального театра с привлечением к участию в этом балете учащихся на вечерних курсах» (Протокол заседания худсовета от 29 октября 1925 года. Маш. копия // РГАЛИ. Ф. 648. Оп. 2. Ед. хр. 321. Л. 9).
- 35 Цит. по: *Чернова Н.Ю.* От Гельцер до Улановой. М.: Искусство, 1979. С. 57.
- 36 Такую трактовку балетмейстера вспоминала исполнительница партии Тайях в Одесском театре оперы и балета Ида Пензо (*Максименко В.С.* Два века Одесского городского театра. Одесса: Астропринт, 2005. С. 280).

1

- 37 *Сергеев Николай Григорьевич* (1876–1951) – артист балета, режиссер, педагог. По окончании Петербургского театрального училища в Мариинском театре (1894–1917; с 1903 г. – режиссер, с 1904 г. – солист, с 1914 г. – главный режиссер балетной труппы). В 1918 г. эмигрировал. В 1922–1924 гг. – балетмейстер Рижского музыкального театра, в 1933–1938 гг. – педагог труппы Sadler’s Wells, в 1941 г. – руководитель труппы International Ballet (Великобритания). Коллекция Сергеева, состоящая из записей балетов классического наследия, фотографий балетных спектаклей, элементов декораций и костюмов, хранится в Гарвардском университете.
- 38 *Легат Николай Густавович* (1869–1937) – артист балета, педагог, балетмейстер. В 1888 г. окончил Петербургское театральное училище (занимался у Г.И. Легата, Н.И. Волкова, П.А. Гердта, Х.П. Иогансона). В 1888–1922 гг. в Мариинском театре. Был ведущим классическим танцовщиком. Танцевал с А.П. Павловой, М.Ф. Кшесинской, Т.П. Карсавиной, О.И. Преображенской и др. Обладал безукоризненной техникой, хорошими сценическими данными, актерским дарованием. С 1922 г. жил за границей.
- 39 *Крупенский Александр Дмитриевич* (1875–1939) – театральный деятель. С 1903 по 1914 г. служил чиновником особых поручений при директоре Императорских театров, управляющим балетной труппой и управляющим Петербургской конторой Императорских театров.
- 40 Вероятно, речь идет о *Петрицком Анатолии Галактионовиче* (1895–1964), живописце, народном художнике СССР (1944). Учился в московском ВХУТЕМАСе. Как художник театра (с 1914 г.) испытал влияние стилизаторских тенденций и конструктивизма. В 1923–1924 гг. для Московского Камерного балета (коллектив К.Я. Голейзовского) оформил балеты «Радуга» Ю.С. Милютина и «Над городом» М.И. Блантера (постановки не были осуществлены), оформлял также и концертные номера Московского Камерного балета (вместе с Б.Р. Эрдманом). В 1924 г. сделал конструктивный макет для неосуществленного балета «Смерть Изольды» на музыку Р. Вагнера в постановке Голейзовского. В 1925 г., как член художественного совета Харьковского оперного театра

вел переговоры с Голейзовским о постановке им балета в театре. Голейзовский ответил согласием, предложив балет С.Н. Василенко «Иосиф Прекрасный» (поставленный в том же 1925 г. в Большом театре в Москве) и выдвинув обязательным условием участие в работе самого Петрицкого и Б.Р. Эрдмана (тогда эта постановка не состоялась). В 1926 г. оформил оперу А.П. Бородина «Князь Игорь» в Одесском театре оперы и балета (Голейзовский поставил для этой оперы хореографическую картину «Половецкий стан»). В 1934–1935 гг. продолжил сотрудничество с К.Я. Голейзовским в Харьковском государственном академическом театре.

2

- 41 *Василенко Сергей Никифорович* (1872–1956) – композитор, дирижер и педагог. Окончил Московскую консерваторию по классам контрапункта и композиции дирижирования. В 1903–1905 гг. был дирижером Московской частной оперы Мамонтова. С 1907 г. профессор оркестровки и композиции в Московской консерватории. С 1910-х гг. использует мотивы народной музыки Востока в своих сочинениях, среди которых балеты «Ноя» и «Иосиф Прекрасный».
- 42 *Бер Борис Борисович* (1893–1943) – композитор, автор музыки к постановкам Большого театра (1922–1934), дирижер. Окончил историко-филологический факультет Петроградского университета (1916), затем учился в Петроградской консерватории у А.К. Глазунова. В 1923 г. работал концертмейстером оперного класса Московской консерватории, заведовал музыкальной частью театра «Мастфор» (Мастерская Фореггера), затем музыкальной частью Московского камерного балета, в 1924 г. занимал должность инструктора музыкального отдела Центральной художественной станции Наркомпроса РСФСР. В 1925 г. дирижер 1-й высшей школы военных летчиков Красной Армии. С 1923 г. работал как композитор, особенно как автор музыки к балетам. Бер был другом балетмейстера Касьяна Голейзовского и был женат на его сестре Надежде.

БАЛЕТ «КРАСНЫЙ МАК» В США В 1943 ГОДУ

Письма И.А. Швецова Р.М. Глиэру (1944–1945)

Публикация, вступительная статья и комментарии Е.Я. Суриц

Балет Р.М. Глиэра¹ «Красный мак» (в 3 актах и 8 картинах с апофеозом) был поставлен в Москве в 1927 г. в Большом театре В.Д. Тихомировым² и Л.А. Лащилиным³. (На раннем этапе в его подготовке принимал участие также А.Д. Дикий⁴.) Не было, пожалуй, ни одного балетного спектакля, вокруг которого как в момент постановки, так и после его показа велась бы столь ожесточенные споры. Поток рецензий не иссякал многие месяцы, обнаруживая удивительное несогласие в суждениях. Приверженцы «старого», дофокинского балета не скупились на восторги, в то время как их противники изощрялись в остроумии, высмеивая спектакль. Вспомним «Баню» Маяковского: «Ах, я был на “Красном маке”. Удивительно интересно. Везде с цветами порхают, поют, танцуют разные эльфы и... сифилиды»⁵. Вспомним и пародийный пролог к пьесе Всеволода Вишневского «Последний решительный»⁶, и стихи Николая Асеева, предсказывавшего, что «Красный мак» прорастет «порослью пошлости махровой»⁷. И в то же время у зрителей балет пользовался необычайным успехом. Билеты в кассах приобретались с боем, коллективные заявки сыпались со всех сторон. В Большом театре в сезон 1927/1928 г. балет был показан свыше 60 раз, юбилейное сотое представление состоялось в конце 1928 г. Одновременно все оперно-балетные театры страны тоже спешили показать новый балет. И тогда же на рынке появились духи и мыло, конфеты и печенье «Красный мак», в Москве было открыто названное так же кафе. Само название балета стало именем нарицательным для обозначения всего мещанского, конфетно-галантерейного, что возникало в жизни и искусстве.

«Красный мак» – балет противоречивый и в то же время симптоматичный для конца 1920-х гг. Он, несомненно, содержал элементы революционности. Избрана была политически острая тема – растущее революционное движение в Китае. Было показано, как европейцы-колонизаторы угнетают простой народ (сцена разгрузки корабля и избиения кули), демонстрировалась классовая солидарность советских матросов, которые помогали грузчикам, и благородство советского капитана, защищающего бесправную китайскую девушку. «Матросская пляска» (на музыку знаменитого «Яблочка») показывала этих самых советских моряков. По-спортивному бодрая, задорная и лихая, она была близка «физкультурным дуэтам» популярным на эстраде и даже в драме («Д. Е.» у Мейерхольда). И в финале спектакля угнетенные китайцы восставали.

Но одновременно в балете многое демонстрировало и явственно мещанские тенденции. Это и обилие мелодраматических ситуаций: злодей гото-

вит убийство советского капитана, героиня спасает его, но сама затем погибает. Это пышная мишура фантастических сцен. Это, наконец, вызывавшие особые восторги нэпманов модные западные танцы в баре, где так ностальгически привлекательно выглядели черные фраки и белые манишки мужчин, бальные туалеты дам. В некоторых драматических спектаклях такие же танцы становились сатирическим изображением духовной опустошенности, а здесь их преподносили с полным знанием дела и удовольствием.

В эти годы «Красный мак» за границей ставился мало. До войны мне известна только постановка в Брно в 1935 г. Затем, в конце 1940-х и в 1950-х гг., балет Глиэра снова был у нас поставлен в новых редакциях (в числе постановщиков в Москве и Ленинграде – Р.В. Захаров и Л.М. Лавровский⁸), причем с 1957 г. он шел под новым названием – «Красный цветок». (От слова «мак» отказались, потому что выяснилось, что в Китае, с которым у нас тогда была тесная дружба, мак ассоциируется с опиумом.) И тогда же балет пошел в некоторых городах так называемых стран народной демократии: в Софии, Братиславе, Вроцлаве, Кошице, Пльзене и др.

Но была одна постановка, получившая известность еще раньше – в 1940-х гг.: она была осуществлена в США. И о ней у нас мало известно.

В годы войны, когда мы с американцами были союзниками, там и в балете широко использовалась русская тематика. Показано было в том числе и несколько спектаклей, прямо связанных с войной. Это в 1942 г. «Русский солдат» на музыку С.С. Прокофьева, созданный М.М. Фокиным в труппе «Балле Тиэтр»⁹, а в 1945-м «Ленинградская симфония» Д.Д. Шостаковича, поставленная Леонидом Мясиним в программе «Рюсс Хайлайтс» на стадионе Льюизон в Нью-Йорке. И даже в другом мясинском балете «Алеко» («Балле Тиэтр», 1942)¹⁰ звучали, во всяком случае в декорациях М.З. Шагала, отголоски войны в России – в красном зареве просматривается Адмиралтейская игла и рядом кладбищенские кресты. Петербург вспоминал и Джордж Баланчин, поставивший в 1941 г. «Балле Эмпериаль»¹¹ на музыку П.И. Чайковского.

А «Красный мак» появился в 1943 г. Спектакль был поставлен в труппе «Русский балет Монте-Карло», тогда одной из самых значительных в Америке. Созданная в Европе в начале 1930-х гг., она с началом войны обосновалась в США. Постановщиком «Красного мака» был Игорь Александрович Швецов¹².

Мне кажется, о Швецове у нас знают довольно мало, хотя он один из тех русских, кто успешно работал во многих странах как в Европе, так и в США и Латинской Америке. И написал мемуары, названные в первом издании в Англии в 1935 г. «Борзой» (Borzoï), затем в 1936 г. в США – «Русский кувырок» (Russian Somersault)¹³. Все подробности жизни Швецова мы узнаём частично из этих мемуаров, но также из записей его рассказов, которые хранятся в Танцевальном отделе им. Джерома Роббинса Публичной библиотеки зрелищных искусств в Нью-Йорке¹⁴, в имеющемся у них разделе так называемой устной истории (oral history). Там имеются пленки и расшифровка рассказов многих десятков известных артистов балета и балетмейстеров. Швецов рассказывает о своей жизни в России до 1929 г. Балетом он заинтересовался довольно поздно, в возрасте 16 лет, и сначала его учила, по его словам, его тетка – не кто иная, как Елена Люком, одна из известнейших балерин в Петрограде (потом Ленинграде)¹⁵ в 1920–1930-х гг. Затем он брал еще частные уроки

и в 1924–1925 гг. некоторое время занимался в петроградском училище у В.И. Пономарева¹⁶ и А.М. Монахова¹⁷. Должна сказать, что у меня есть основание верить, что с петроградскими артистами он действительно был знаком. Дело в том, что я познакомилась со Швецовым в 1946 г. в Рио-де-Жанейро, и, когда я уезжала в Москву в 1947 г., он дал мне для передачи письмо, адресованное А.Н. Ермолаеву¹⁸, и называл его своим товарищем по училищу.

В 1926 г. Швецов, как он рассказывает, уехал на Украину и на протяжении 1926–1928 гг. работал там в разных театрах, в том числе в Киеве и Харькове, где, по его словам, танцевал в «Корсаре» и «Дон Кихоте», а также в Одессе, где выступил в роли Зигфрида в «Лебедином озере». На Украине тогда повсюду шел как раз «Красный мак», и Швецов тоже в нем участвовал. И где-то он, по его словам, видел даже саму Гельцер¹⁹, в роли Тао Хоа. На репетиции, как он рассказывает, его поразило, насколько тщательно артистка перед зеркалом отработывала с пианистом и репетитором все детали своего поведения и своей мимики, вплоть до движения даже пальцев рук. «И затем, – говорит он, – я был просто изумлен, когда на спектакле эта шестидесятилетняя женщина, танцующая и мимирующая, превратилась в юную китаянку». Швецов тут немного лукавит – Гельцер в 1927 г. было в действительности немногим больше пятидесяти лет, но и это для балерины возраст весьма солидный.

Так или иначе, гастролируя с группой украинских артистов, Швецов в 1929 г. добрался до Владивостока, откуда ему удалось попасть с очень большими приключениями (он где-то тайно пешком перешел границу) сначала в Харбин, который в это время находился в полосе отчуждения Китайско-Восточной железной дороги (КВЖД), затем в Китай. В Китае в 1930 г. он выступал в реву. Затем сумел сначала переехать в Европу, а потом, в 1931 г., в Аргентину. Там в Буэнос-Айресе тогда работала Б.Ф. Нижинская²⁰. Она заметила Швецова, и в 1932 г. он стал артистом ее труппы «Театр танца Нижинской»²¹ в Европе. Вскоре, однако, он организовал и собственную школу в Голландии, а на ее основе свой коллектив, где поставил несколько балетов, а в 1937–1938 гг. имел школу уже в Лондоне. С началом войны, в 1939 г., Швецов присоединился к труппе полковника де Базиля «Оригинальный русский балет»²² и с ней гастролировал по Австралии. А спустя два года переехал в США. Вот там Швецов и поставил «Красный мак» в труппе «Русский балет Монте-Карло», тоже в это время покинувшей Европу.

Нужно объяснить, что представлял собой этот «Русский балет Монте-Карло», где некоторое время работал Швецов, потому что названия нескольких коллективов, одновременно работавших на Западе в 1930–1940-х гг., так похожи: «Русские балеты Монте-Карло», «Русский балет Монте-Карло», «Балеты Монте-Карло»... В русскоязычных текстах их постоянно путают.

В начале 1930-х гг., вскоре после смерти С.П. Дягилева, скончавшегося в 1929 г., была создана новая труппа, имевшая целью сохранить и продолжить его дело. Она базировалась в Монте-Карло, там, где дягилевские «Русские балеты» также в течение многих лет имели постоянную базу: пользовались репетиционными помещениями и складами декораций, выступали в местном театре и, как правило, перед очередным турне показывали здесь премьеры своих новых постановок. Новую труппу назвали «Русские балеты Монте-Карло» (*Les Ballets Russes de Monte-Carlo*). Переговоры о создании «Русских балетов Монте-Карло» начались в октябре 1931 г. Инициатива

принадлежала Рене Блюму²³, директору местного Оперного театра. Это был тонкий ценитель искусства, человек высочайшей интеллигентности и безупречной репутации. Но, создавая новый коллектив, который он мыслил как гастролирующий по всему миру, подобно дягилевскому, Блюм чувствовал, что ему понадобится помощник. В это время в Оперном театре Монте-Карло выступала по приглашению «Русская опера в Париже»²⁴, одним из директоров которой был В.Г. Воскресенский, в театральных кругах известный как полковник де Базиль²⁵. Энергичный, несомненно обладающий деловыми качествами, он понравился Блюму, и тот пригласил де Базиля стать своим партнером, т. е. директором при художественном руководителе Рене Блюме. Балетмейстером «Русских балетов Монте-Карло» был Жорж Баланчин²⁶, а режиссером С.А. Григорьев²⁷. В труппу пригласили многих из бывших «дягилевцев», а также, по требованию Баланчина, и совсем юных танцовщиц, в то время учившихся в парижских студиях у русских балерин. В первых же поставленных Баланчиным в 1932 г. балетах – «Котильон»²⁸ и «Конкуренция»²⁹ – участвовали те, кого прозвали тогда «бэби-балеринами»: тринадцатилетняя Тамара Туманова³⁰ и Ирина Баронова³¹, пятнадцатилетняя Татьяна Рябушинская³².

Союз Блюма и де Базиля продлился, однако, недолго. Серьезные противоречия проявились уже в 1934 г. и скоро привели к полному разрыву. Быстро ушел и Баланчин, проработавший в труппе всего один сезон. Его сменил Леонид Федорович Мясин. А Блюм тем временем создал в 1936 г. собственную труппу, которую назвал «Балеты Монте-Карло» (Les Ballets de Monte-Carlo). Здесь некоторое время работал М.М. Фокин³³, поставивший «Испытание любви»³⁴, «Дон Жуана»³⁵, «Эльфов»³⁶. Когда в 1938 г. труппу возглавит в качестве балетмейстера А.Ф. Мясин³⁷, а чуть позднее ее директором станет Сергей Денхам³⁸, появится и новое название – «Русский балет Монте-Карло» (Le Ballet Russe de Monte-Carlo), под которым труппа в октябре 1939 г. (когда начнется Вторая мировая война) уедет в США, чтобы уже никогда в Европу не возвратиться. В Америке она просуществует до 1962 г.

Вот именно в этой труппе, где в первые годы ее пребывания в США работали многие русские и американские хореографы – А.Ф. Мясин, Б.Ф. Нижинская, Агнес де Милль³⁹, – и поставил И.А. Швецов в 1943 г. балет «Красный мак».

Премьера состоялась во время гастрольной поездки по стране и открывала «осенний сезон» «Русского балета Монте-Карло». Это было в городе Кливленд (штат Огайо) 9 октября 1943 г. Премьере предшествовала реклама. О том, что в США готовится постановка советского балета, написали и английский журнал «Дансинг Таймс»⁴⁰ в своем августовском номере 1943 г., и американский «Данс Индекс»⁴¹ в летнем выпуске, а также другие газеты. Как правило, читателю рассказывали о знаменитом московском спектакле, который иногда называли самым длинным когда-либо созданным, и о том, что готовится его постановка в сокращенной версии. О показе всего трехактного балета, конечно, не могло быть и речи. Все работавшие на Западе труппы, особенно ведущие кочевой образ жизни, как и «Русский балет Монте-Карло», давали обязательно в один вечер три небольших балета. Так повелось еще у Дягилева, и зрители давно к этому привыкли. В одном из публикуемых нами писем Глиэру Швецов об этом пишет, объясняя, что ему невозможно было сохранить «оригинальную редакцию», подробно рассказывая, какое новое либретто он был вынужден написать, как слушал музыку и отбирал то, что ему казалось лучшим

и что ложилось на переделанное либретто. Он указывает также, что в работе над музыкой ему помогал и инструментовал музыку Артур Кон⁴².

Переделывая либретто, Швецов исходил из того, что поставленный им спектакль должен был, прежде всего, прославлять тех, кто сражался в этой войне, где русские и американцы были союзниками. Как сказано в «Дансинг Таймс», «Швецов вносит большие изменения в сюжет “Красного мака”, чтобы приспособить его к сегодняшним условиям, и делает поэтому “злодея” японцем, но стремится сохранить то странное сочетание реализма и романтизма, которое было в оригинале»⁴³. В буклете труппы «Русский балет Монте-Карло», который тоже, как и письма Швецова, находится в архиве Глиэра⁴⁴, написано, что спектакль этот поставлен «в знак уважения к великому подвигу России».

«Красный мак» И.А. Швецова состоял из трех коротких картин и пролога. В прологе с помощью теней была показана сцена восстания китайцев против завоевателей-японцев. Первая картина происходила в баре портового китайского города. Хозяин бара – Японец. В балете это злодей, который всячески притесняет служащую у него танцовщицу китаянку Тао Хоа.

В баре демонстрировались многие эффектные танцы: «Танец на блюде» и «Танец с лентой», которые в московском спектакле исполнялись в 3-м акте (в 6-й картине, где изображалось представление китайского театра на вечере в доме начальника порта). Эти номера когда-то пользовались большим успехом в спектакле Большого театра, особенно «Танец с лентой», в котором прославился А.М. Мессерер. Сохранил Швецов и «Танец с чашей», исполняемый Тао Хоа. Она, танцуя, изображала свои страдания и желание вырваться из-под гнета Японца, хозяина кабака.

В бар приходит герой – русский моряк. В спектакле Швецова это был персонаж танцующий, не так, как Капитан советских редакций, где эта партия была пантомимной. Между моряком и Тао Хоа возникает симпатия, и моряк дарит ей красный мак. Тайком наблюдающий за ними Японец после ухода моряка не дает Тао Хоа последовать за ним, угрожая ей, но появляющиеся во время их ссоры американский и английский матросы освобождают девушку из рук Японца.

Во второй картине Тао Хоа в своей комнате курит опиум и засыпает. Ей снова видится злой Японец, и опять его прогоняют друзья – американский, английский и русский матросы. Однако опасность не отступила: появляются фениксы (они танцуют знаменитое «адажио фениксов», которое в московском спектакле исполнялось во 2-м акте, в 4-й картине). И когда Тао Хоа рвется к трем друзьям-морякам, фениксы, точно хищные птицы, преграждают ей путь, возникая то сбоку, то сзади, то над ней. Угрожая... Но постепенно наступает успокоение, страшные птицы исчезают, а друзья снова оказываются рядом, чтобы защитить ее. И Тао Хоа засыпает.

В третьей картине показан порт. Советский корабль готов к отплытию. Толпа китайцев выходит проводить его, и в их числе Тао Хоа. Сначала танцуют кули, затем моряки исполняют танец, который вызывает общий восторг. Раздается свисток, и русские должны подняться на борт. Русский моряк и Тао Хоа нежно прощаются на трапе корабля. Появляющийся в этот момент Японец в ярости сбрасывает девушку вниз. Она падает в толпу, ее подхватывают. Возмущенные люди набрасываются на Японца, и толпа затаптывает его насмерть. Тао Хоа в финале прижимает к губам подаренный ей русским красный мак. Звучит «Интернационал».

Роль Тао Хоа в спектакле Швецова исполняла ведущая артистка труппы Александра Дионисьевна Данилова⁴⁵, очень знаменитая в Америке танцовщица, известная на Западе еще по труппе Дягилева, куда она попала, уехав из России в 1924 г., вместе с Баланчиным. Все рецензии (а их было особенно много после того, как балет был показан в Нью-Йорке в апреле 1944 г.) хвалили ее за впечатляющую драматическую игру, добавляя, однако, что в этом спектакле женская партия намного менее интересна, чем мужские. Так, известнейший критик Эдвин Денби⁴⁶, назвав саму роль «глуповатой», отметил, тем не менее, что Данилова «была, как всегда, поразительно обаятельна»⁴⁷. Но вообще «Красный мак» называли «мужским балетом». Не случайно, вероятно, Данилова в своих мемуарах эту роль даже не упомянула.

Роль русского моряка исполнял тоже весьма популярный в США артист Фредерик Франклин⁴⁸. Франклин, как видно из рецензий, тоже имел в этой роли очень большой успех. Постоянный критик «Нью-Йорк Таймс» Джон Мартин⁴⁹ говорит о «первоклассных мужских танцах, как у премьеры, так и у других мужчин»⁵⁰. Сам Франклин тоже рассказывал о «Красном маке». Мы знаем о его впечатлении, во-первых, из книги Лесли Нортон, написавшего биографию танцовщика, где автор широко использовал его воспоминания⁵¹. И, кроме того, этой темы Франклин коснулся в беседе с М.Б. Мейлахом⁵², затем опубликовавшим рассказанное в книге «Эвтерпа, ты?», где собраны все его интервью с артистами русской эмиграции. Когда Мейлах несколько удивленно спросил: неужели «Красный мак» мог действительно иметь успех? – Франклин ответил: «Еще какой! На волне союзнических чувств: обе страны воевали с Германией»⁵³. Он был прав, значение этого спектакля в 1943 г. было прежде всего политическим. Его художественные достоинства интересовали зрителя тогда куда меньше.

Все рецензенты считали высшей точкой спектакля танцы в третьей картине, где солистами были три моряка именно союзнических стран. Писали о «силе и веселье», о «духе соревнования, все нарастающем, который достиг в конце апогея»⁵⁴. Тут были всевозможные номера джазового характера («Джиттербаг» и др.), которые исполняли Франклин в роли русского моряка и артисты, игравшие американского (Джеймс Старбак⁵⁵) и английского (Игорь Юскевич⁵⁶) матросов в окружении мужского кордебалета. Восхищаясь их исполнением, Роберт Себин написал: «Фредерик Франклин, Джеймс Старбак и другие матросы, вероятно, заработали себе грыжу, стараясь как можно более выигрышно представить эти танцы»⁵⁷. Старбака рецензенты упоминали не раз, говорили, что он «обладает юмором, проворен и ловок»⁵⁸. Хвалили также выступавших в первой картине, в баре: Юскевича, который в тех спектаклях, где в роли англичанина появлялся его дублер, исполнял здесь «Танец с лентой», и Рутанну Борис⁵⁹ в «Танце на блюде». Роль зловещего Японца сыграл Грант Мурадов⁶⁰.

Декорации и костюмы в спектакле Швецова были Бориса Аронсона⁶¹. В статье в «Дансинг Таймс», посвященной готовящемуся «Красному маку», о нем говорится как о специалисте по искусству Китая, а также рассказывается, что он прекрасно расписал стены кафе в Вашингтоне и что Швецову очень понравилась эта роспись, после чего он решил попросить Аронсона оформить готовящийся спектакль. Нам известно, с другой стороны, что Аронсон в 1940-х гг. как раз балету уделил особое

внимание. Он поставил в это время два балета Б.Ф. Нижинской: «Снегурочку»⁶² в 1942 г. и «Картинки с выставки»⁶³ в 1944 г. Может быть, небезыntenесно и то, что он оформил тоже в военные годы (в декабре 1944 г.) еще и спектакль «Русские люди» по пьесе К.М. Симонова⁶⁴ в «Гилд Тиэтр».

В нью-йоркской Библиотеке исполнительских видов искусства (Library of the Performing Arts) хранится несколько эскизов постановки «Красного мака» 1943 г.: декорации третьей картины балета и двух костюмов. На эскизе картины в порту у Аронсона вовсе не «ясный солнечный день», как сказано в либретто. Это отмечали и рецензенты: так, в «Нью-Йорк Сан» было написано, что «костюмы привлекательны, а декорации тусклы»⁶⁵. Колорит сцены (если судить по опубликованному эскизу) скорее мрачноватый. Небо облачное. Слева на первом плане, частично заслоняя вид на море, высится нос большого темного корабля. Он напoлзает на все. Тут чудится даже что-то немного угрожающее, хотя по сюжету такого, казалось бы, не должно быть. Справа, там, где открывается вид на море, видно несколько китайских джонок. Их паруса и флажки треплет сильный ветер и над ними несутся облака, чуть подкрашенные красным, точно где-то вдали полыхает пожар. Это совсем не спокойная мирная картина. Спокойными выглядят только моряки, стоящие слева на первом плане у корабля, четыре маленькие фигурки в белом. Декорация говорит скорее о том, что здесь должна разыграться некая драматическая сцена. Действительно, по ходу действия так и произойдет, но эпизоду с Тао Хоа, Русским моряком и Японцем предшествуют зажигательные матросские танцы. Да и в либретто написано о «веселой сумятице» в порту. Возможно, Аронсон хотел сказать, что, несмотря на то что моряки трех стран так дружны и веселы, что Тао Хоа осталась жива, а злого Японца постигла заслуженная кара, все в этом мире неспокойно и не так уж радостно...

На эскизах костюмов, которые хранятся в той же нью-йоркской библиотеке (и тоже были опубликованы), изображены два персонажа. Это артист в «Танце с лентой» и китайка, скорее всего сама Тао Хоа. На танцовщике темные с рисунком шаровары, он изображен в прыжке, с обнаженным торсом, и вокруг него вьется длинная красная лента. На китайке тоже шаровары и поверх них пестрая туника, на голове довольно объемный убор. Пожалуй, самое примечательное здесь – это наконечники на пальцах китайки, которые выглядят как огромные длинные когти. Возможно, в каком-то танце они действительно так и использовались, но на сохранившихся фотографиях их нет, хотя сам костюм Тао Хоа и головной убор похожи.

В публикуемом письме Глиэру от 26 апреля 1944 г. Швецов пишет о реакции зрителей и успехе спектакля не только в Нью-Йорке, но и по всей Америке. В Сан-Франциско во время первого представления, к концу балета, публика поднялась с мест и устроила длительную овацию. Об этом он сообщает и в другом письме, написанном почти год спустя.

Спектакль любили и артисты. Швецов прислал Глиэру буклет труппы, где все артисты расписались на обложке, в большинстве расхваливая музыку «Красного мака». Об этом написал, естественно, и сам Швецов, и Александра Данилова, и такие известные артисты, как Николас Магальянес⁶⁶ («я с таким удовольствием танцую под Вашу музыку»), и Мария Толчиф⁶⁷, пожелавшая Глиэру дальнейших успехов. И менее известные танцовщики – все они тоже восхищались музыкой⁶⁸. Такое

отношение к музыке Глиэра не должно удивлять: все-таки артисты писали это на обложке программы, которую Швецов собирался послать самому композитору. Что же касается рецензентов, писавших о спектакле, то мнения их разделились. Наряду с теми, кто музыку хвалил, были и считавшие ее устарелой. Например, Роберт Гарланд, писавший в «Нью-Йорк Джорнал Американ», назвал ее «никудышной», добавив, правда, что на ее основе удалось создать «хорошее шоу»⁶⁹.

Проехав по многим городам США, труппа «Русский балет Монте-Карло» отправилась в Канаду. Это были не совсем обычные гастролы, и «Красный мак» здесь был в центре внимания, потому что в Монреале в феврале 1944 г. состоялся спектакль в пользу Фонда помощи Советскому Союзу. Совершенно естественно было показать здесь именно русский балет. Ему посвящены и статьи в местных газетах, о нем Швецов рассказывает в интервью, вспоминая, что он видел когда-то в России, поясняя, как он работал над сокращенным вариантом балета⁷⁰. В письме Глиэру он описывает этот торжественный спектакль, рассказывает, что в украшенном флагами союзников зале присутствовали прибывшие специальным поездом из Оттавы генерал-губернатор с женой и иностранные послы. Многие из высоких гостей сочли возможным побеседовать с постановщиком балета. Свое описание в письме Глиэру Швецов завершил фразой: «чувствовалась такая приязнь и искренность по поводу этого спектакля».

После гастролой в Канаде труппа вернулась в Соединенные Штаты и в апреле выступила в Нью-Йорке. Как всегда, именно выступления в Нью-Йорке и отзывы нью-йоркских критиков были решающими. От них зависела судьба новых, впервые показанных там спектаклей, да, собственно, и дальнейшая судьба всей труппы.

Сохранилось большое число рецензий из газет разных американских городов, где спектакль был сыгран, а также канадских газет. Часть этих рецензий (около двадцати) Швецов послал Глиэру, и они хранятся в РГАЛИ, а многие другие есть в «Танцевальной коллекции» нью-йоркской библиотеки.

Конечно, как верно отметил в своем интервью М.Б. Мейлаху Фредерик Франклин, главной темой всех рецензий была актуальность спектакля, где прославляются союзники в борьбе против фашистов. Так, естественно, писал «Дейли Уоркер»⁷¹, но так же почти все американские и все канадские газеты, которые удалось посмотреть. Однако все-таки, при том что издания эти принадлежали разным политическим партиям, такая дружба с Советским Союзом у некоторых не могла не породить скепсис. Например, критик откровенно антикоммунистической газеты «Нью-Йорк Джорнал Американ» Роберт Гарланд написал: «Когда закончится Вторая мировая война, когда Россия будет Россией, Британия – Британией, а Америка – Америкой, “Красный мак”, возможно, уже не покажется таким правильным, провозглашающим, что все за одного и один за всех, таким достойным восторга, как это представляется сейчас»⁷². Но наиболее известные нью-йоркские критики, профессионально оценивающие балет, как, например, Джон Мартин и Эдвин Денби, писали и о другом.

Мартину балет, естественно, не очень понравился. Он отдал дань его чисто политическим достоинствам, назвав «своевременным» и «актуальным». Но для него, издавна боровшегося за продвижение национального балета, всего годом раньше так приветствовавшего появление в той же труппе спектакля «Родео» Агнес де Милль,

«Красный мак» не мог не казаться шагом назад. Только что американцы доказали было, что способны сами что-то создавать, не подражая иностранцам, – и вот опять! Он это не высказал прямо, но назвал «Красный мак» примитивным и сентиментальным. К тому же написал Мартин о нем в своей рецензии довольно мало (статья давала обзор сразу двух выступавших в это время в Нью-Йорке балетных трупп) и моментами позволил себе чуть иронический тон. Впрочем, он признавался, что для Даниловой есть в этом балете интересная драматическая роль, а для мужчин танцы, «которые они исполняют на миллион долларов»⁷³.

А вот Денби в своей статье в «Нью Гералд Трибюн» сделал ряд интересных замечаний. Ему хотелось понять, какие черты советской хореографии проявились в этом «Красном маке». Ведь в 1940-х гг. за границей мало видели наших балетов и наших артистов: гастролей-то давно не было. И Денби написал: «Лучшие номера – соло Русского моряка, сочиненное для Фредерика Франклина, и массовый танец русских моряков, исполненный им в сопровождении ансамбля. <...> [Они] интересны еще и тем, что, по-видимому, отражают одну из особенностей нового советского балета – то разнообразие, которое отличает построение его характерных танцев (сольных и групповых), благодаря чему номер напоминает импровизацию. <...> Здесь не стремятся к изысканной форме, ее подменяет радостный порыв»⁷⁴.

«Красный мак» Швецов поставил также в Рио-де-Жанейро, где много работал в 1940–1950-х гг. и возглавлял созданную при его же участии труппу «Балет молодости». Он поставил «Красный мак» в 1945 г. в Муниципальном театре, и появление там советского балета имело свой смысл: Бразилия вошла в число тех стран, которые во время Второй мировой войны были на стороне Организации Объединенных Наций, и тоже отмечала победу в 1945 г. Тогда же восстановила и дипломатические отношения с Советским Союзом. О «Красном маке» в Рио-де-Жанейро написано в книге Татьяны Юрьевны Лесковой⁷⁵, которая тогда и сейчас там живет. Она вспоминает этот «сезон» 1945 года, когда Швецов показал, наряду со вторым актом «Лебединого озера» и «Сильфидами», также несколько своих работ, в том числе и «Красный мак».

В одном из своих недавних писем⁷⁶ Лескова поделилась со мной своими воспоминаниями о Швецове и о его «Красном маке». По ее словам, Швецов был прекрасным педагогом, который «придерживался стиля Вагановой» и был очень музыкален. Она вспоминает, как он работал в Нью-Йорке к самому концу жизни в школе Владимира Докудовского⁷⁷ и в своей собственной. Вспоминает также те спектакли Швецова, в которых танцевала сама, как в Австралии («Вечная борьба»), так и в Рио-де-Жанейро («Лунная соната»). В «Красном маке» она не танцевала, и ей, как профессиональной балерине и педагогу, вспоминается не столько общее построение спектакля или его сюжет, сколько отдельные понравившиеся танцы. Она упоминает «Русский танец» матросов, а также вариацию Тао Хоа и «Танец с лентой». Женская вариация, пишет она, «была очень хороша. Ее *riquéés*, движения рук и кистей рук, а также движения ног выполнялись строго под музыку». Дает Лескова в своем письме и довольно подробное описание «Танца с лентой». «Игра лентой, высокие прыжки между колец, ею образованных, *sambrés*, туры *en dehors* – все эти па были идеально согласованы с полетом ленты. Затем, кажется, были два тура в воздухе, прежде чем он отбрасывал ленту». По ее словам, «Красный мак» и в Рио-де-Жанейро имел успех. Такие номера, как вариация Тао Хоа или «Танец с лентой», часто исполнялись там в концертах.

«Красный мак» И.А. Швецова явился одним из тех спектаклей, которые, как и упомянутые выше «Русский солдат», «Алеко», «Балле Эмпераль», были созданы в годы войны в Америке, и, вспоминая о них, мы вспоминаем и события этой войны, и то, что мы в те годы были союзниками с американцами. И что многих и в Америке тогда волновало то же, что волновало нас. Об этом рассказывается в двух опубликованных нами письмах Швецова.

В этих дошедших до нас письмах есть еще одна фраза, на первый взгляд мало примечательная, но, если вдуматься, говорящая об очень важном: «За последние годы балет сделался очень популярным в этой стране, и должное надо отдать русским. Они, несмотря на довольно тяжелую борьбу, заставили американцев понимать, ценить и любить балет». Швецов тут затрагивает тему русской традиции, укоренившейся в западном балете и давшей там повсеместно обильные плоды.

Когда Швецов пишет «в этой стране», он имеет в виду США. Действительно, в США в разное время работали русские хореографы и артисты, прославившиеся в первой четверти XX в.: балеты М.М. Фокина были показаны еще в дягилевское время, а потом здесь жил и ставил балеты и сам Фокин, и вслед за ним и М.М. Мордкин. Здесь работал также Л.Ф. Мясин. Он создал даже несколько балетов на американские сюжеты, еще до того, как появились первые постановки самих американцев (например, его «Юнион Пасифик»⁷⁸ в 1934 г.). Но пользовался он при этом своими привычными приемами. Б.Ф. Нижинская, пусть несколько позднее их, тоже поселилась в США и была там очень известна, особенно как педагог. И, наконец, самое главное – это, конечно, Джордж Баланчин. Хореограф из России, который в Америке работал полвека (с 1933-го до самой смерти в 1983 г.) и поставил здесь десятки балетов, создал знаменитую труппу «Нью-Йорк Сити Балле» и известнейшую Школу американского балета. Но важно даже не то, сколько лет работал, сколько спектаклей поставил, сколько коллективов в разное время возглавлял. Главное другое. Фокин, Мордкин и все появившиеся в США в 1920–1930-х гг. насаждали там русский балет, что, несомненно, было чрезвычайно полезно и без чего американского балета, вероятно, просто не было бы: можно с уверенностью сказать, что несколько поколений американских балерин и танцовщиков воспитаны русскими или обучены теми, кто воспитан русскими. Но требовалось и иное, большее. И Баланчин, вероятно, единственный, смог это понять. Он полюбил и освоил эту чужую для него культуру и сумел сделать собственное искусство ее частью. В этом его уникальность, и, вероятно, в этом одна из причин его исключительного успеха.

Швецов пишет Глиэру и о трудностях, которые приходилось преодолевать русским, – о «тяжелой борьбе». Это тоже верно. Достаточно обратиться к биографии все того же Баланчина, который больше десяти лет бился за то, чтобы появилась здесь такая труппа, как «Нью-Йорк Сити Балле». Создавая временные труппы, ставя балеты в чужих коллективах, он упорно боролся за свою идею. И принес американскому балету мировую славу.

Письма И.А. Швецова Р.М. Гиэру публикуются по автографам, хранящимся в РГАЛИ (Ф. 2085. Оп. 1. Ед.хр. 1043).

26 апреля 1944 г.
East 65th Str.
N.Y.C.
USA

Глубокоуважаемый Рейнгольд Морицович!

Хочу описать Вам путешествие «Красного мака» по Соединенным Штатам Америки. Либретто, как Вы увидите из программы, мне пришлось переработать, и соответственно ему и музыку.

По вечерам и, иногда, ночам моя пианистка Нина Степановна Кузнецова⁷⁹ и я слушали и разбирались в музыке, стараясь найти наиболее удачные соединения, стараясь удержать характер действия, музыки и действующих лиц.

После довольно продолжительной работы я решил приступить к постановке, и музыкальная обработка была дана в руки Артуру Коену⁸⁰.

Я не сомневался в публичном успехе балета, но был уверен в разности мнений прессы. Иначе и не могло быть ввиду разных политических течений и настроений.

Могу Вас уверить, что публика не только New York, но и по всей Америке, которая видела «Красный мак», приняла его с искренним восторгом, и его успех обеспечен и на следующую поездку балета по Соединенным Штатам⁸¹.

В San Francisco во время первого представления, к концу балета, публика поднялась с мест и устроила оглушительную овацию вплоть до последней ноты.

Условия работы здесь совершенно иные. Так как театры здесь исключительно коммерческие предприятия, разработка и выработка какого бы то ни было спектакля очень сложна и нет возможности разработки деталей, которые есть и дают абсолютную законченность, цельность представления.

Обыкновенно постановки созревают во время поездки, и по приезде в New York можно рассчитывать на более или менее зрелый спектакль.

То же и с артистами. Их роли, партии, танцы назревают в течение месяцев утомительных странствований. Выезжая в турне, они имеют лишь облик в основе, и случается, что по возвращении в New York постановщик часто не узнает своего произведения. К счастью, этого не случилось с «Маком», т. к. артисты танцевали его ежедневно (и это их любимый балет), и они старались сохранить то, что я им показал и старался внушить.

За последние годы балет сделался очень популярным в этой стране, и должно же надо отдать русским. Они, несмотря на довольно тяжелую борьбу, заставили американцев понимать, ценить и любить балет.

В Montreal'e (Канада) был дан торжественный спектакль в пользу Советского Союза.

Специальный поезд привез генерал-губернатора лорда Атлон⁸², и его жену, принцессу Алису⁸³, и представителей всех союзных посольств из Оттавы.

Театр был разукрашен флагами союзных держав, и уже за два месяца нельзя было достать билетов, несмотря на очень высокие цены.

Главным балетом этого вечера был «Красный мак». Мне пришлось выехать из New York к этому дню, и я рад был присутствовать на этом торжестве, т. к. действительно чувствовалась такая приязнь и искренность по поводу этого спектакля.

Лорд Атлон, принцесса Алиса и американский посол после спектакля выразили мне их восторг.

Я рад был что, несмотря на всякие осложнения, мне удалось выполнить и поставить задуманное.

Посылаю Вам программу, подписанную артистами балета, и несколько вырезок из американских газет, и, надеюсь, они будут Вам интересны.

Шлю сердечный привет и наилучшие пожелания, чтоб эта зверская война, принесшая столько гибели и горя человечеству, и особенно героям этой войны – русским, окончилась полным и скорым истреблением врага.

Уважающий Вас

Игорь Швецов

2

22 января 1945 г.
29 West 65th Str.
N.Y.C. 25

Глубокоуважаемый Рейнгольд Морицович!

Получил Ваше письмо, чему был очень рад и глубоко тронут.

Все артисты шлют Вам привет и желают счастливого Нового года. В том числе и я! Вы пишете, что Вам хотелось бы узнать о судьбе «Красного мака».

Судьба его успешна. Уже третий сезон (третью поездку) он танцует по всем городам Соединенных Штатов.

В феврале он появится, тоже в третий раз, но, к сожалению, меня уже не будет в это время в New York'e, т. к. в это время я, я думаю, буду уже в Rio de Janeiro, куда еду по приглашению Государственного театра⁸⁴ на продолжительное время.

Так что «Красный мак» будет идти без моего наблюдения, что довольно печально, т. к. после утомительной и продолжительной поездки по городам всегда постановка как-то развинчивается и нужно несколько дополнительных репетиций, чтобы привести всех и вся на свое место.

Но что делать! Судьба зовет меня в другие края!

В Rio de Janeiro одним из балетов, которые я буду ставить⁸⁵, будет «Красный мак», и я беру весь материал с собой.

Что взято и что сделано с музыкой? Я стараюсь придерживаться, насколько возможно, к смыслу ее. Пролог, который изображен тенями, шел под музыку сцены восстания и смерти Тао Хоа.

Первая сцена, изображающая «Ваг» в китайском порту, шла под музыку сцены в ресторане и нескольких других коротких добавлений из дальнейших сцен. В этой же картине шел танец на блюде. Мною введено «Яблочко» отрывками при входе в кабак советского матроса и при его уходе. И кончался этот акт танцем с чашей, но этот танец изображал иное. Он изображает ее страдания, ее старание вырваться из-под гнета владельца кабака. Это была ее борьба с ним, и, под последние аккорды музыки, ее выручали американский и английский матросы, которые случайно и поздно приходили в притон, у нас кабака.

Вторая сцена. Музыка курения опиума и часть музыки заговора, переходящая опять в музыку курения. Потом шел полет фениксов. Adajio фениксов и Тао Хоа.

И заканчивался этот акт опять-таки музыкой курения, которая кончалась тишиной и спокойствием.

Третья сцена. Вступление – часть победного марша (танца) кули. На последней, приблизительно, трети танца кули занавес поднимался, и мы видели жизнь порта с веселыми и случайными неожиданностями. По клавиру же все переходило в танец интернациональных матросов, после чего был вставлен мотив Тао Хоа, и это вливалось в «Яблочко». Свисток, отход моряков (по клавиру), вставка для финальной сцены, которая переходила в апофеоз, как у Вас было написано.

Это в кратких словах все. Надеюсь, что дает Вам некоторое впечатление в смысле того, как «Красный мак» шел здесь музыкально. Звучал оркестр очень хорошо, т. к. оркестровка Ваша же и лишь пришлось свести куски и связать их музыкально. Это было сделано хорошо.

После приезда в Рио я вышлю Вам все, что смогу, и все, что писалось о «Красном маке» там, т. к., думаю, Вам это будет интересно.

Может быть, нам удастся встретиться в недалеком будущем, т. к. мне хотелось бы лично Вам рассказать о Вашем детище.

Желаю искренно Вам всего лучшего в Новом году!

Уважающий Вас

Игорь Швецов

P.S. Мое отчество: Александрович.

КОММЕНТАРИИ

Вступительная статья

- 1 *Глиэр Рейнгольд Морיצович* (1875–1956) – композитор, дирижер, педагог. Автор многих музыкальных произведений, в том числе балетов «Красный мак» (1927) и «Медный всадник» (1949).
- 2 *Тихомиров Василий Дмитриевич* (1876–1956) – московский танцовщик, балетмейстер, педагог. Работал в Большом театре (1893–1935). В балете «Красный мак» поставил 2-й акт и все танцы Е.В. Гельцер, исполнявшей роль Тао Хоа.
- 3 *Ляцилин Лев Александрович* (1888–1955) – московский артист балета и балетмейстер. Работал в Большом театре (1906–1949). В балете «Красный мак» поставил танцы в 1-м и 3-м актах.
- 4 *Дикий Алексей Денисович* (1889–1955) – актер, режиссер. Работал с 1910 г. в МХТ, Первой студии и МХАТе Втором. Затем Театре Революции и др. В процессе работы над балетом «Красный мак» режиссировал 1-й акт, но в марте 1927 г. отказался от работы над последующими из-за несогласий с В.Д. Тихомировым.
- 5 *Маяковский В.В.* Баян // Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Гослитиздат, 1958. Т. 2. С. 310.
- 6 *Вишневецкий В.В.* Последний решительный. М.: ГИХЛ, 1931. С. 3.
- 7 *Асеев Н.Н.* Что мы видим? // Новый зритель. 1927. № 1. 4 янв. С. 5.
- 8 Премьера постановки Р.В. Захарова в Театре им. С.М. Кирова состоялась 26 декабря 1949 г., а постановки А.М. Лавровского в Большом театре – 30 декабря 1949 г.
- 9 «*Русский солдат*» (Russian Soldier) – одноактный балет на музыку С.С. Прокофьева (сюита из музыки к фильму «Поручик Кизе»), балетмейстер М.М. Фокин, художник М.В. Добужинский. Премьера в «Балле Тиэтр» состоялась 23 января 1943 г. (Бостонская опера).
- 10 «*Алеко*» (Aлеко) – одноактный балет в четырех картинах на музыку фортепианного трио (opus 50) П.И. Чайковского, балетмейстер Л.Ф. Мясин, художник М. Шагал. Премьера в «Балле Тиэтр» состоялась 8 сентября 1942 г. (Дворец изящных искусств, Мехико).
- 11 «*Балле Эмпериаль*» (Ballet Impérial) – одноактный балет в трех частях на музыку Второго концерта для фортепиано П.И. Чайковского (opus 44), балетмейстер Дж. Баланчин. Художник М.В. Добужинский. Премьера в «Американ Балле Караван» состоялась 25 июня 1941 г. (Муниципальный театр, Рио-де-Жанейро).
- 12 *Швецов Игорь Александрович* (1904–1982) – танцовщик, балетмейстер, педагог. Учился и работал в СССР до 1929 г., затем выступал в Китае, Аргентине, Голландии и Англии, а с начала 1940-х гг. в США и Бразилии. Ставил спектакли в «Русском балете Монте-Карло» и в «Новой опере» в Нью-Йорке, а также в Рио-де-Жанейро (1945–1947). Тут, повторив поставленный в США «Красный мак», он создал еще несколько балетов: «Лунную сонату», «Вакханалию», «Трагический концерт» и др. Начиная с 1950-х гг. занимался почти исключительно преподаванием в нескольких известных нью-йоркских школах: в своей, в принадлежащей И. Юскевичу, в работающих при «Американ Балле Тиэтр» и при Метрополитен-опера.
- 13 Первоначальное довольно странное название («Борзой») объясняется тем, что И.А. Швецова так иногда звали. Кроме того, у него были две любимые борзые собаки, которых он даже приводил, как рассказывают, на репетиции. А в «Жизели», например, они выходили на сцену со свитой герцога. Прозвище это объясняется еще и тем, что сам Швецов был очень высок и худ.
- 14 Танцевальный отдел им. Джерома Роббинса Публичной библиотеки зрелищных искусств в Нью-Йорке (The Jerome Robbins Dance Division of the New York Public Library for the Performing Arts) начал формироваться в 1944 г. под руководством Женевьев Освальд.

- В 1947 г. был выделен в самостоятельный отдел. После смерти Дж. Роббинса в 1998 г. Танцевальный отдел получил современное название. На протяжении всех прошедших десятилетий сюда передавали свои архивы многие американские хореографы. Здесь хранятся также книги, журналы, киноплёнки, видео, фотографии и т. п. – словом, все материалы, необходимые для изучения балета. Издан подробный каталог.
- 15 *Люком Елена Михайловна* (1891–1968) – балерина и педагог. Работала в Мариинском театре / Театре оперы и балета им. С.М. Кирова (1909–1941), затем преподавала.
 - 16 *Пономарев Владимир Иванович* (1892–1951) – артист балета, балетмейстер, педагог. Работал в Мариинском театре / Театре оперы и балета им. С.М. Кирова (1910–1951), также в ленинградском Малом театре и в Будапеште.
 - 17 *Монахов Александр Михайлович* (1884–1945) – артист балета, балетмейстер, педагог. Работал в Мариинском театре / Театре оперы и балета им. С.М. Кирова (1902–1931), затем в Большом театре (1931–1945).
 - 18 *Ермолаев Алексей Николаевич* (1910–1975) – артист, балетмейстер, педагог. Работал в Ленинградском Театре оперы и балета (1926–1930), затем перешел в московский Большой театр (1930–1975).
 - 19 *Гельцер Екатерина Васильевна* (1876–1962) – балерина. Работала в Большом театре (1894–1935), длительное время занимая там ведущее положение. Для нее было создано много балетов до Октябрьской революции, а в советское время «Красный мак» (1927).
 - 20 *Нижинская Бронислава Фоминична* (1891–1972) – артистка балета, балетмейстер, педагог. Работала в Мариинском театре (1908–1911), затем до 1913 г. в труппе «Русские балеты Сергея Дягилева», в 1915–1921 гг. выступала и преподавала в Киеве, затем снова в труппе Дягилева (1921–1924, 1926), где поставила несколько балетов. После этого работала и в Европе и в Латинской Америке, несколько раз создавала собственные труппы.
 - 21 «*Театр танца Нижинской*» (Théâtre de la Danse Nijinska) – труппа, созданная Б.Ф. Нижинской и работавшая в 1932–1934 гг. в Европе. В 1932 г. она называлась «Балеты Брониславы Нижинской», затем сменила название. В этой труппе Нижинская возобновила многие свои старые балеты («Свадебку», «Les Biches», «Болеро», «Поцелуй феи» и др.) и поставила новые: «Ревнивых комедиантов» (Les Comédiens Jaloux) и «Вариации» (1932), а в 1934 г. «Гамлета».
 - 22 «*Оригинальный русский балет*» (Original Ballet Russe) – одно из названий балетной труппы, возглавляемой полковником де Базилем (В.Г. Воскресенским). Изначально труппа, созданная в 1932 г. Р. Блюмом и де Базилем, носила название «Русские балеты Монте-Карло», затем несколько раз получала другие названия, например когда распалась на два коллектива, а также когда часть ее уезжала в Австралию: «Русский балет полковника де Базиля», «Образовательный балет», «Русский балет Ковент-Гардена» и др. А в 1939–1948 гг. и в 1951–1952 гг. (до момента, когда она прекратила свое существование) – «Оригинальный русский балет». Хотя в русском переводе обычно встречается именно такой вариант, но точнее было бы перевести «Подлинный русский балет».
 - 23 *Блюм (Blum) Рене* (1878–1942) – французский литературный и театральный критик, издатель, импресарио и драматург. С 1929 г. возглавлял Оперный театр в Монте-Карло, при котором им были созданы балетные труппы: «Русские балеты Монте-Карло» (в 1932 г., совместно с де Базилем) и «Балеты Монте-Карло» (1936).
 - 24 «*Русская опера в Париже*» – оперная труппа, созданная А.А. Церетели в Париже в 1929 г. под первоначальным названием «Частная опера в Париже» (Opéra privé à Paris), затем, в 1930–1932 гг., работавшая под названием «Русская опера в Париже» (Opéra Russe à Paris),

- а в 1933–1934 гг. выступавша от случая к случаю. Для некоторых оперных спектаклей приглашались балетмейстеры (например, М.М. Фокин, Б.Ф. Нижинская) и балетные труппы (группа Б.Г. Романова). Возникла эта оперная труппа на основе агентства «Цербазон» (название образовано из соединения имен Церетели, В.Г. Воскресенского (де Базиля) и И.С. Зона). Воскресенский (де Базиль) был также одним из директоров «Русской оперы в Париже».
- 25 *Воскресенский Василий Григорьевич* (1888–1951) – полковник русской армии, с 1919 г. жил во Франции, где в 1925 г. стал балетным импресарио (под псевдонимом полковник де Базиль): «Русские балеты Монте-Карло» (в 1932 г., совместно с Р. Блюмом), «Русский балет полковника де Базиля» (с 1935 г., затем в разные годы существовал под разными названиями и распался в 1952 г.).
- 26 *Баланчин (Баланчивадзе) Джордж (наст. имя Георгий Мелитонович, а во Франции Жорж)* (1904–1983) – артист балета, балетмейстер, с 1924 г. работавший в Европе, а с 1933 г. в США. Один из величайших балетмейстеров XX в., породивший новое направление в хореографии: им создан жанр бессюжетного балета, где танцевальный образ вырастает из образа музыкального.
- 27 *Григорьев Сергей Леонидович* (1883–1968) – артист балета. В Мариинском театре в 1900–1912 гг., артист и режиссер балета в труппе С.П. Дягилева в 1909–1929 гг., затем в 1932–1952 гг. режиссер в «Русских балетах Монте-Карло» и выросших из них труппах, руководимых В. де Базилем. Автор воспоминаний «The Diaghilev Ballet» (London, 1953); в русском переводе: «Балет Дягилева» (М.: Артист. Режиссер. Театр, 1993).
- 28 «*Котильон*» (Cotillon) – одноактный балет, музыка Э. Шабрие, балетмейстер Ж. Баланчин, художник К. Берар. Премьера в «Русских балетах Монте-Карло» состоялась 12 апреля 1932 г. (Оперный театр Монте-Карло).
- 29 «*Конкуренция*» (Concurrence) – одноактный балет, музыка Ж. Орика, балетмейстер Ж. Баланчин, художник А. Дерен. Премьера в «Русских балетах Монте-Карло» состоялась 12 апреля 1932 г. (Оперный театр Монте-Карло).
- 30 *Туманова (Хасидович) Тамара Владимировна* (1919–1996) – балерина. Училась у О.И. Преображенской в Париже. Начала выступать в труппе «Русские балеты Монте-Карло» и работала там в 1932–1937 гг., затем во многих труппах в США и Европе. Снималась в кино.
- 31 *Баронова Ирина Михайловна* (1919–2008) – балерина. Училась у О.И. Преображенской в Париже. Начала выступать и работала в труппе «Русские балеты Монте-Карло» в 1932–1939 гг., затем в «Балле Тиэтр» и других американских труппах. Снималась в кино.
- 32 *Рябушинская Татьяна Михайловна* (1917–2000) – балерина. Училась у М.Ф. Кшесинской в Париже. Начала выступать в 1931 г. в труппе «Летучая мышь», с 1932 г. работала в труппе «Русские балеты Монте-Карло» и других русских балетных труппах во Франции и в США, где выступала также в мюзиклах и преподавала.
- 33 *Фокин Михаил Михайлович* (1880–1942) – артист балета и балетмейстер, работавший в Мариинском театре, в труппе С.П. Дягилева, где он поставил свои самые знаменитые балеты («Петрушка», «Жар-птица»), и в ряде других театров. Виднейший представитель так называемого нового балета, оказавшего огромное влияние на мировую хореографию.
- 34 «*Испытание любви*» (L'Épreuve d'amour) – одноактный балет на музыку, которая приписывается В.А. Моцарту, балетмейстер М.М. Фокин, художник А. Дерен. Премьера в «Балете Монте-Карло» состоялась 4 апреля 1936 г. (Казино, Монте-Карло).
- 35 «*Дон Жуан*» (Don Juan) – одноактный балет на музыку К.В. Глюка (в обработке Э. Аллатини), балетмейстер М.М. Фокин, художник М. Андреу. Премьера в «Балете Монте-Карло» состоялась 26 июня 1936 г. («Альгамбра», Лондон).

- 36 «*Эльфы*» (Les Elfes) – одноактный балет на музыку Ф. Мендельсона, балетмейстер М.М. Фокин, художник К. Берар. Премьера в «Балете Монте-Карло» состоялась 24 апреля 1937 г. (Монте-Карло).
- 37 *Мясин Леонид Федорович* (1895–1979) – балетный артист и балетмейстер. Работал в Большом театре в 1912–1914 гг., в труппе С.П. Дягилева в 1914–1921 гг. и в 1924 г.
- 38 *Денхам (Denham) Серж* (наст. имя и фамилия *Сергей Иванович Докучаев*) (1897–1970) – американский импресарио, который с 1938 г. руководил труппой «Русский балет Монте-Карло».
- 39 *Де Милль (De Mille) Агнес* – американский хореограф. Ее самый известный балет «Родео» с музыкой А. Копленда, в 1942 г. – в труппе «Русский балет Монте-Карло».
- 40 «*Дансинг Таймс*» (The Dancing Times) – английский балетный журнал, который был основан в 1894 г. и дожил до наших дней.
- 41 «*Данс Индекс*» (Dance Index) – название серии выпусков, посвященных танцу, которые публиковались в 1942 г.
- 42 *Кон (Cohn) Артур* (1910–1998) – американский композитор.
- 43 «Red Poppy» for America. News from Igor Schwezoff // The Dancing Times. 1943. Aug. New Series. № 395. P. 508–509.
- 44 РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 1043.
- 45 *Данилова Александра Дионисьевна* (1903–1997) – балерина. По окончании Петроградского театрального училища работала в петроградском Театре оперы и балета (1921–1924). В 1924 г. эмигрировала и поступила в труппу «Русские балеты С. Дягилева», где, вскоре заняв ведущее положение, работала до закрытия труппы в 1929 г. В 1932 г. в труппе «Русских балетов Монте-Карло», а с 1938 по 1952 г. «Русского балета Монте-Карло» (где она, в частности, выступила и в балете «Красный мак»). Танцевала одновременно и в других театрах. В 1940–1950-х гг. Данилова – самая знаменитая балерина США: в ее репертуаре как классические балеты («Жизель», «Раймонда» и др.), так и балеты М.М. Фокина («Жар-птица», «Сильфиды», Л.Ф. Мясина («Прекрасный Дунай», «Парижское веселье»), Дж. Баланчина («Триумф Нептуна», «Концертные танцы», «Ночная тень»). Оставив в 1957 г. сцену, начала работать репетитором и педагогом: в числе возобновленных ею балетов «Коппелия» в «Нью-Йорк Сити Балле». По приглашению Дж. Баланчина преподавала в 1964–1989 гг. в Школе американского балета.
- 46 *Денби (Denby) Эдвин* (1903–1983) – американский критик и писатель. Писал о балетных спектаклях в «Модерн Мьюзик» в 1936–1942 гг., в «Нью-Йорк Гералд Трибюн» в 1942–1945 гг. и многих других. Лучшие его статьи опубликованы в виде сборников.
- 47 *Denby E.* The Dance // New York Herald Tribune. 1944. 10 Apr.
- 48 *Франклин (Franklin) Фредерик* (1914–2013) – американский артист балета английского происхождения. Начал работать в 1931 г. в Париже, в кабаре с Ж. Бейкер и Мистенгет (Ж. Буржуа), затем в 1935–1937 гг. в английской труппе А. Марковой и А. Долина. В 1938 г. был приглашен в «Русский балет Монте-Карло», где исполнил ведущие роли в ряде балетов, поставленных Л.Ф. Мясиним: «Парижское веселье» (1938), «Седьмая симфония» (1938), «Красное и черное» (1939), также в «Родео» А. де Милль (1942), в «Красном маке» И.А. Швецова. В этой труппе он работал до 1955 г. и был постоянным партнером А.Д. Даниловой. Одновременно Франклин выступал и с другими балетными коллективами, например с «Сэдлерс Уэллс Балле» в 1949 г., «Американ Балле Тиэтр» в 1961 г. и др. Он также возобновлял знаменитые балеты, которые хорошо помнил, во многих театрах (например, в миланской Ла Скала в 1961 г.). Когда «Русский балет Монте-Карло» прекратил свое существование в 1962 г., Франклин выступал и

- ставил спектакли во многих труппах, преимущественно в США, но чаще всего в «Американ Балле Тиэтр», где работал до самой смерти, продолжая до последнего появляться на сцене, например в роли патера Лоренцо в балете «Ромео и Джульетта».
- 49 *Мартин (Martin) Джон* (1893–1985) – американский балетный критик и писатель. Первый, кто в США начал профессионально писать о танце в «Нью-Йорк Таймс», где он работал с 1927 по 1962 г. Защищал и изучал американский «танец модерн». Автор нескольких книг.
- 50 *Martin J.* 2 Ballet groups in rival openings // *The New York Times*. 1944. 10 Apr.
- 51 *Norton L., Franklin F.* Frederic Franklin: A Biography of the Ballet Star. North Carolina; London: Jefferson; McFarland, 2007.
- 52 *Мейлах Михаил Борисович* (род. 1944) – литератор, доктор философии, специалист по романской философии и новейшей русской литературе. В настоящее время профессор Страсбургского университета.
- 53 *Мейлах М.* Эверта, ты? Художественные заметки: Беседы с артистами русской эмиграции. Т. 1: Балет. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 227.
- 54 *Frankenstein A.* Monte-Carlo Ballet Russe opens season // *San Francisco Chronicle*. 1943. 13 Nov.
- 55 *Старбак (Starbuck) Джеймс* (1912–1997) – американский артист балета. В 1938–1944 гг. в труппе «Русский балет Монте-Карло», затем выступал во многих мюзиклах, преподавал, работал на телевидении.
- 56 *Юскевич (Youskevich) Игорь* (1912–1994) – артист балета. Начиная карьеру как гимнаст – на Олимпиаде в Праге в 1932 г. входил в состав югославской команды по гимнастике. Затем в Париже начал обучаться танцу у А.И. Вильтзака и с 1934 г. стал работать в балетных труппах, в том числе в труппе В. де Базиля (1935–1937). В 1938–1944 гг. он был ведущим танцовщиком «Русского балета Монте-Карло» (в Европе и США). Здесь он выступил в нескольких балетах Л.Ф. Мясина, а также в 1943 г. в «Красном маке» И.А. Швецова. Далее в течение девяти лет (1946–1955) работал в труппе «Американ Балле Тиэтр», где исполнил, в частности, ведущие роли в балетах Дж. Баланчина «Тема с вариациями» (1947) и Б.Ф. Нижинской «Концерт Шумана» (1951) и др. Постоянной его партнершей была Алисия Алонсо, и он часто выступал также с «Национальным балетом Кубы» (1948–1960), в том числе в «Жизели» и в поставленном там Альберто Алонсо балете «Ромео и Джульетта». В 1955–1957 гг. вернулся в труппу «Русский балет Монте-Карло» и в 1962 г. закончил свою исполнительскую карьеру. Имел в 1962–1980 гг. школу в Массачусетсе (штат Нью-Йорк) и с 1983 по 1994 г. был художественным руководителем Международного балетного конкурса в Нью-Йорке. Юскевич считается одним из величайших классических танцовщиков своего поколения.
- 57 *Sabin R.* Reviews of the Month // *Dance Observer*. 1944. May.
- 58 *Charptan J.* Soviet Novelty by Monte-Carlo // *Daily News*. 1944. 11 Apr.
- 59 *Борис (Boris) Рутанна* (1918–2007) – американская артистка балета и балетмейстер. Работала в труппе театра Метрополитен, затем в труппе «Русский балет Монте-Карло» (1943–1955). Здесь поставила балет «Цирк двоих» (*Cirque de deux*) в 1947 г.
- 60 *Мурадов (Mouradoff) Грант* (?–1986) – американский танцовщик. Работал в труппе «Русский балет Монте-Карло» (1937, 1942–1943).
- 61 *Аронсон Борис (Борех-Бер) Соломонович (Шломович)* (1900–1980) – художник, сценограф, исследователь изобразительного искусства. Ученик А.А. Экстер. В 1920-х гг. в Киеве организовывал выставки еврейского искусства. В 1922 г. эмигрировал и в конце 1923 г. переехал в США. Пропагандировал «еврейский стиль», сочетающий принцип абстрактного искусства с элементами народного творчества. Работал вначале во многих еврейских

- театрах Нью-Йорка, затем также на Бродвее. Владелец многих премий. В годы Второй мировой войны оформил, помимо «Красного мака», также спектакль «Русские люди» по пьесе К.М. Симонова. Неоднократно обращался к балету, работая, в частности, в 1940-х гг. с Ю. Лорингом над балетом «Великий американский чудак» (The Great American Goof) и с Б.Ф. Нижинской, в 1950-х с Дж. Робинсом («Баллада» в «Нью-Йорк Сити Балле»), в 1970-х гг. с Э. Фелдом («Цаддик») и с М.Н. Барышниковым, для которого в 1977 г. создал декорации и костюмы для балета «Щелкунчик» в «Американ Балле Тиэтр».
- 62 «Снегурочка» (The Snow Maiden) – одноактный балет на музыку «Времен года» А.К. Глазунова, балетмейстер Б.Ф. Нижинская, художник Б.С. Аронсон. Премьера «Русского балета Монте-Карло» состоялась 12 октября 1942 г. (Метрополитен-опера, Нью-Йорк).
- 63 «Картинки с выставки» (Pictures at an Exhibition) – одноактный балет на музыку М.П. Мусоргского, балетмейстер Б.Ф. Нижинская, художник Б.С. Аронсон. Премьера в «Интернациональном балете» (группа маркиза де Куэваса) состоялась 3 ноября 1944 г. (Интернациональный театр на Коламбус-сёркл, Нью-Йорк).
- 64 Симонов Константин (Кирилл Михайлович (1915–1979) – советский писатель, драматург. Пьесу «Русские люди» написал в 1942 г.
- 65 К. «Red Poppy» given by Ballet Russe // New York Sun. 1944. 10 Apr.
- 66 Магальянес (Magallanes) Николас (1922–1977) – американский артист балета мексиканского происхождения. Учился в Школе американского балета. Работал в труппе «Балле Караван» с 1941 г., затем в «Русском балете Монте-Карло» (1943–1946) и с 1946 г. – в «Нью-Йорк Сити Балле», где до 1973 г. был одним из главных исполнителей балетов Дж. Баланчина.
- 67 Толчи́ф (Tallchief) Мария (1925–2013) – американская балерина, индианка по отцу. Училась в Школе американского балета. Работала в труппе «Русский балет Монте-Карло» (1942–1947), затем в «Нью-Йорк Сити Балле» (1947–1966). С 1946 по 1951 г. жена Дж. Баланчина, который поставил для нее много балетов.
- 68 Программа труппы «Русский балет Монте-Карло» за 1943 год // РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 1043.
- 69 Garland R. Ballet Russe Offers «Red Poppy» as a Sub // New York Journal American. 1944. 14 Apr.
- 70 Rencontre avec Schwezoff // La Presse. 1944.16 fevr.
- 71 The Ballet Russe // Daily Worker. 1944. 12 Apr.
- 72 Garland R. Ballet Russe Offers «Red Poppy» as a Sub // New York Journal American. 1944. 14 Apr.
- 73 Martin J. 2 Ballet groups in rival openings // The New York Times. 1944. 10 Apr.
- 74 Denby E. The Dance // New Herald Tribune. 1944. 10 Apr.
- 75 Лескова Татьяна Юрьевна (р. 1922) – артистка балета. Училась в Париже у Л.Н. Егоровой и дебютировала в 1937 г. в «Опера Комик» и в труппе «Балеты молодости» (Les Ballets de la Jeunesse). Работала в труппе де Базиля (1939–1945), а в 1945 г. обосновалась в Рио-де-Жанейро. Здесь она с 1950 г. была артисткой балетной труппы Муниципального театра, которую вскоре возглавила. Имела свою, созданную в 1952 г., школу, поставила ряд балетов. В последние годы стала известна своими возобновлениями знакомых ей по труппе де Базиля балетов. Она ставила во многих странах балеты Л.Ф. Мясина. Например, его «Предзнаменования» в Парижской опере в (1989), в американской труппе «Джоффри Балле» (1992) и в «Австралийском балете» (2007), его «Хореартиум» в «Бирмингемском национальном балете» (1991) и «Национальном нидерландском балете» (2001), а также «Прекрасный Дунай» и др. Ее воспоминания были записаны Сюзанной Брага и вышли под названием: *Braga S. Tatiana Leskova. Uma bailarina solta no mundo*. Editora Globo, 2010. О постановке «Красного мака» И.А. Швецовым в Бразилии там говорится на с. 164.

- 76 Электронное письмо от Т.Ю. Лесковой от 16 сентября 2016 г.
- 77 *Докудовский Владимир* (1920, по другим сведениям 1922–1998) – артист балета, балетмейстер. Учился в Париже у О.И. Преображенской. Танцевал в различных труппах: «Опера Комик» (1934–1935), «Польский балет» Б.Ф. Нижинской (1937), «Русский балет Монте-Карло» (1938), «Мордкин Балле» (1938–1939) и «Балле Тиэтр» (1940–1941), но дольше всего в труппе «Оригинальный Русский балет» (1942–1950). Исполнял ведущие партии во многих классических и современных балетах. В последние годы жизни преподавал в Нью-Йорке, в Школе американского балета, с 1960 г. Имел также свою школу.
- 78 «Юнион Пасифик, или Золотой костыль» (Union Pacific, or The Golden Spike) – балет в 1 акте, 4 картинах. Музыка Н.Д. Набокова (с использованием американской песенной и танцевальной музыки и афроамериканской музыки Чикаго и Нового Орлеана в инструментовке Эдуарда Пауэлла), хореография Л.Ф. Мясина, художник Алберт Джонсон. Премьера в «Русских балетах Монте-Карло» состоялась 5 апреля 1934 г. (театр «Форрест», Филадельфия).

1

- 79 *...моя пианистка Нина Степановна Кузнецова...* – Сведений обнаружить не удалось.
- 80 *...была дана в руки Артуру Коену.* – И.А. Швецов неправильно написал фамилию Артура Кона, музыканта, с которым работал. См. коммент. 42.
- 81 *...успех обеспечен на следующую поездку балета по Соединенным Штатам.* – Большинство балетных трупп в США не имели в середине XX в. (многие не имеют и сейчас) своего помещения. Они непрерывно гастролировали. Заранее объявлялось, в каком городе, сколько дней и с какой программой они будут выступать. Там шла предварительная продажа билетов. Поездка, во время которой был впервые показан в октябре 1943 г. «Красный мак», была «осенней» гастрольной поездкой «Русского балета Монте-Карло». Поездка включала не только большое число городов США, но и гастроль в Канаде. И после этого, в апреле 1944 г., достаточно длительные выступления в Нью-Йорке.
- 82 *...генерал-губернатора лорда Атлон...* – Генерал-губернатором Канады в 1944 г. был Александр, граф Атлонский (Athlone; 1874–1957). Дядя королей Великобритании Эдуарда VIII и Георга VI, он занимал этот пост в 1940–1946 гг., а в 1924–1931 гг. был генерал-губернатором ЮАР.
- 83 *...принцессу Алису...* – Жена графа Атлонского, принцесса Алиса, графиня Атлонская (Athlone) (1883–1981). Ее отец Леопольд, герцог Олбани, был сыном королевы Виктории.

2

- 84 *...куда его по приглашению Государственного театра...* – И.А. Швецов был приглашен в Муниципальный театр Рио-де-Жанейро, где проработал с 1945 по 1947 г. Приезжал туда и позднее, в последний раз в 1956 г.
- 85 *...одним из балетов, которые я буду ставить...* – В Рио-де-Жанейро И.А. Швецов в свой первый приезд поставил помимо «Красного мака» также 2-й акт «Лебединого озера», балет «Сильфиды» («Шопениана») и собственные работы: «Вечная борьба» (Luta Eterna), «Лунная соната» (Sonata ao Luar), «Первый бал» (Primeiro Baile), «Мещанская драма» (Drama Burguês), «Вальсы на перекрестке» (Valsas de Esquina). Этот последний балет был на бразильский сюжет и бразильскую музыку. Кроме того, с помощью Швецова была создана новая труппа «Балет молодости» (Ballet da Juventude), где он тоже ставил спектакли. Швецов осуществил в Бразилии, куда он

несколько раз приезжал, постановку не менее десяти балетов, как возобновлений известных спектаклей или отрывков из них (из «Лебединого озера» и из «Спящей красавицы»), так и своих сочинений.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- Акопера – Академический театр оперы и балета
- АПО ЦК – Отдел агитации и пропаганды Центрального комитета
- АРТ – издательство «Артист. Режиссер. Театр»
- БДТ – Большой драматический театр
- ВОКС – Всесоюзное общество культурной связи с заграницей
- ВРК – Военно-революционный комитет
- ВСЮР – Вооруженные силы Юга России
- ВТО – Всероссийское театральное общество
- ВХУТЕМАС – Высшие художественно-технические мастерские
- ВЦИК – Всероссийский центральный исполнительный комитет
- ВЦСПС – Всероссийский центральный совет профессиональных союзов
- ГАБТ – Государственный академический Большой театр
- ГАМТ – Государственный архив Малого театра
- ГАРФ – Государственный архив Российской Федерации
- ГАТОБ – Ленинградский (Петроградский) государственный академический театр оперы и балета
- ГАХН – Государственная академия художественных наук
- ГВЫРМ – Государственные высшие режиссерские мастерские
- ГВЫТМ – Государственные высшие театральные мастерские
- ГИИ – Государственный институт искусствознания
- ГИИИ – Государственный институт истории искусства
- ГИТИС – Государственный институт театрального искусства
- Главнаука – Главное управление научными, музейными и научно-художественными учреждениями Наркомпроса
- ГОСЕТ – Государственный еврейский театр
- ГЦТМ – Государственный центральный театральный музей
- ГЭКТЕМАС – Государственные экспериментальные театральные мастерские
- ЖМНП – Журнал Министерства народного просвещения
- КВЖД – Китайско-Восточная железная дорога
- КОБ – Комитет общественной безопасности
- МАЛЕГОТ – Ленинградский государственный академический Малый оперный театр
- Мастфор – Мастерская Фореггера
- МГСПС – Московский городской (губернский) совет профессиональных союзов
- МОНО – Московский отдел народного образования
- МОСПС – Московский областной совет профессиональных союзов
- МСРД – Московский совет рабочих депутатов
- МУЗО Наркомпроса – Музыкальный отдел Народного комиссариата просвещения
- МХАТ – Московский Художественный академический театр
- МХТ – Московский Художественный театр
- НИОР – Научно-исследовательский отдел рукописей
- НИОР РГБ – Научно-исследовательский отдел рукописей Российской государственной библиотеки
- НКВД – Народный комиссариат внутренних дел
- НКП – Народный комиссариат просвещения
- НЭП – Новая экономическая политика
- ОГПУ – Особое государственное политическое управление
- ОПОЯЗ – Общество изучения поэтического языка
- РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства
- РГВИА – Российский государственный военно-исторический архив

Список сокращений

РГИСИ – Российский государственный институт сценических искусств	ФОН – факультет общественных наук
Реввоенсовет – Революционный военный совет	ХПСРО – Художественно-просветительный союз рабочих организаций
РИИИ – Российский институт истории искусств	ЦБ Евсекций – Центральное бюро Еврейских секций
РНБ – Российская национальная библиотека	ЦГАФ – Центральный государственный архивный фонд
РИОМЗ – Российское музыкальное общество за границей	ЦЕТЕТИС – Центральный техникум театрального искусства
РОСТА – Российское телеграфное агентство	ЦК ВКП(б) – Центральный комитет Всероссийской коммунистической партии (большевиков)
РТО – Российское театральное общество	ЦКК – Центральная контрольная комиссия
СРД – Совет рабочих депутатов	ISCM – International Society for Contemporary Music
ТЕО Наркомпроса – Театральный отдел Наркомпроса	LOC – Library of Congress
Теревсат – Театр революционной сатиры	
ТиМ – Театр имени Мейерхольда	

УКАЗАТЕЛИ

- А**аронсон Л. 451, 458
Аблесимов А.О. 418
Аброскина И.И. 171, 273, 352
Авелин А. 646, 651, **696**
Аверинцев С.С. 77
Аверченко А.Т. 319, 517, **550**
Авивит (Лихтенштейн) Ш. 343, **357**
Авриль (Лосская) М. 195, 696
Агабеков Г.С. 319
Агапитова А.В. 200, 205, 206, 209, 211,
213, 214, 221, 223, 224, 234, 235, 238,
239, 246, 247, 249, 251, 252, 254, **257**,
258, 264, 288
Агапов Б.Н. 526, 535, **552**
Агнивцев Н.Я. 313
Адашев А.И. 173, 174
Адлер С. 170
Азов В. – *см. Ашкинази В.А.*
Акимов Н.П. 530, **556**
Акопиан Е.А. 386, 388, 408, **412**, 425
Аксенов И.А. 79,
Ал., Алекс – *см. Алексеев А.Г.*
Алданов (Ландау) М.А. 560, 566
Алек – *см. Гутхейль А.К.*
Алекин (Пуль) Б.А. 293, 319
Александр I, имп. 418
Александр III, имп. 186, 321
Александр Север, имп. 49
Александр, граф Атлонский 765, 766, **774**
Александра Датская, королева 587, 590
Александров (Мормоненко) Г.В. 529, 538,
539, **554**
Александров А.К. – *см. Гутхейль (Гут-
хель) А.К.*
Александров Н.Г. 185, 206, 209, 210, 250,
265, 275,
Александровский С.В. 375
Алексеев А.Г. 311, 313
Алексеев Н.А. 176
Алексеева М.Д. 682, **704**
Алексеева-Фальк К.К. 273
Алиса, графиня Атлонская 765, 766, **774**
Аллатини Э. 770
Алонсо Альберто 772
Алонсо Алисия 772
Алпатов М.В. 494, **537**
Алпатова И.Л. 402
Алперс Б.В. 467, 472, 485, 486
Альбенис И.М.Фр. 680, 702
Альберг (Аалберг) И. 71, 78, **88**
Альтман И.Л. 512, 524, 535, **547**, 551
Альтман Н.И. 364, 497, **539**
Альтман Н.Э. 174
Амаглобели С.И. 460, 461, 465, 467, **482**, 485
Ангелина (Лина) – *см. Степанова А.И.*
Андеркопп А. 575
Андерсон М. 458
Андерсон М.К. 612
Андерсон-Иванцова Е.Ю. 190
Андреев А.В. 190,
Андреев Л.Н. 19, 34, 170, 173, 277, 418
Андреева (урожд. Юрковская, в первом
браке Желябужская) М.Ф. 372, 373, 403
Андрей Белый (Бугаев Б.Н.) 173
Андреу М. 770
Анисфельд Б.И. 29, 45, 560, 589
Анна Австрийская, королева 548
Анна Александровна – *см. Кашина-Ев-
реинова А.А.*
Анненков Ю.П. 451, 453, 704
Анненский И.Ф. 77
Ан-ский (Раппопорт) С.А. 322, 364
Антимонов С.И. 79, 86, 91
Антонова – *см. Вуйциховская Х.*
Антонова Е.И. 513, **548**
Антуан А. 323, 350, 452, 500, **542**
Антуан А.П. 350
Арапов А.А. 372, 400, 401, 403, **417**
Арбатов (Архипов) Н.Н. 23, 42
Арватов Б.И. 178
Аргофф Н. 455
Аренсбургер К.Е. 562, 575
Аренсбургер-Иванова (Верцинская) М.Э.
563, 567, **575**
Аренский А.С. 35, 177, 570, 584, 589
Аренский К. – *см. Аренсбургер К.Е.*

- Аристофан 274, 332, 335
 Аркадьев Г.А. 71
 Армсгеймер И.И. 584
 Аронсон Б.С. 760, 761, 772, 773
 Артем (Артемьев) А.Р. 318
 Артизов А.Н. 402
 Артур Д. 714, 737
 Архангельский А.А. 451, 454
 Архипова И.К. 277
 Асафьев Б.В. 415
 Асеев Н.Н. 265, 755, 768
 Астафьева С.А. 732
 Астрова (Пуни) М.А. 97, 117, 185
 Астрик Г. 452, 709, 733
 Аташева (Фогельман) П.М. 546
 Ауэр Л.С. 570
 Афиногенов А.Н. 459
 Афонин Б.М. 102
 Ахматова (Горенко) А.А. 91, 237
 Ашкенази В.А. 40
 Ашкенази В.Д. 277
 Аштон Ф. 595, 603
- Б. Зет, псевд.** 406
 Бабель И.Э. 49, 327, 334, 530, 555
 Бабиле Ж. 591
 Базилевский В.П. 184
 Базиль де – 454, 606, 610, 702, 703, 757, 758,
 769, **770**, 772, 773
 Байрон Дж. 277
 Бакланова О.В. 293, 303, **318**, 565, 568, **577**
 Бакс А. 593–595, 597, **601**
 Бакст (Розенберг) Л.С. 11, 13, 14, 16, 17, 20,
 23–28, **35**, 40, 42–44, 86, 447, 508, **546**,
 587, 589, 692, 696, 719, 750
 Бакунин М.А. 564
 Бакшеев (Баринов) П.А. 243, 283
 Балабанов А. 499
 Балакирев М.А. 35, 177
 Баланчин Дж. (Баланчивадзе Г.М.) 415,
 431–433, **452**, 453, 456, 689, 690, 695, 698,
 707, 713, 725, 728, 729, 732, 756, 758, 760,
 764, **770–773**
 Баланчин Ж. – см. *Баланчин Дж.*
 Балашова А.М. 195, 407
- Балиев (Балян) Н.Ф. 7, 192, 199, 210, 214,
 258, 265, **268**, 289, 306, **319**, 387, 412, 415,
 430, 432, **450–452**, 581, 750
 Балинская О.В. 599
 Баляин – см. *Балиев Н.Ф.*
 Баллод И. 599, 604
 Балтрушайтис Ю.К. 284
 Бальзак О. де 498, 530, 531, 540, 541, 543, 556
 Бальмонт К.Д. 77, 438, 451
 Банерджи К. 590
 Банк (Семенова) Л.М. 742, **752**
 Барановская М.В. 242, **281**
 Барановская О.В. 318
 Барановский А.К. 281
 Барац А. 368
 Барбьер Ж. 696
 Барнай Л. 570, **581**
 Баронова И.М. 758, **770**
 Барри Дж. 593, 594, 596, 599, **602**, 603
 Барримор Дж. 93
 Баррэ 498
 Бартлетт Р. 489
 Барток Б. 649, 699
 Бартолин Б. 681, 682, **703**
 Барышников М.Н. 773
 Басманов Д.И. 34
 Бастракова Л.П. 424
 Батт А. 594
 Баттистини М. 570, **580**
 Бах И.-С. 606, 609, 610, 649, 690, 698–700, 713
 Бахарева М.А. 244, **285**
 Бахтерев И.В. 543
 Бачелис И.И. 471, 486
 Баш Ф. 291
 Бебель А. 513, **548**
 Бебутов В.М. 408, 410
 Бейер И. 35
 Бейкер Ж. 718, 771
 Бейтман Д. 713, 735
 Бек М. 608, 690
 Белаш Б. 699
 Беллини В. 499
 Белобородов А.Я. 576
 Беляев Ю.Д. 14, 39, 48, **78**
 Бен-Ами Я. 314

- Бенедек Л. 320
 Бенелли С. 93
 Бенуа Александр Н. 20, 29, 35, **41**, 45, 83, 88, 110, **182**, 217, **270**, 276, 415, 418, 485, 560, 566, 576, 578, 587, 604, 608, 625, 636, 648, 658, 690, 692, 696, 699, 701, 750
 Бенуа Альбер Н. 419, 447
 Бенуа В.М. 442, 457
 Бенуа де Сент-Уэн Н. 418, 447
 Бенуа Л.Ж. (Л.Н.) 447
 Бенуа Л.Н. 576
 Бенуа М.А. 8, 415, 418–458
 Бенуа Н.А. 391, 415, 560, 589
 Бенуа Н.Л. 447
 Бен-Хаим Ц. 325, 336, 344, 345, **357**, 358
 Бер Б.Б. 691, 748, 753, **754**
 Берар К. 770, 771
 Бёрбанк Л. 495, **538**
 Бергельсон Д.Р. 327, 332, 334, 336, 354
 Бергер М. 291
 Бергман И. 294
 Бер-Гофман Р. 322, 353
 Берендт Х. 291
 Береснев Н.Я. 372–374, 376, 398, **403**, 404
 Берзин О.М. 100, 101
 Беринг М. 34
 Берман М.Д. 245, **285**
 Бернар С. 350
 Бернардацци А.О. 13, 14, 19, **38**
 Бернарди А.А. 82, 456
 Бернарди В.А. 427, 440, **451**, 456
 Бернерс Д. 593, **602**, 695
 Бернштейн-Коэн М. 323, **351**
 Берри Дж. 646, **697**, 707, 712, 713, 716, 717, 732, 735, 737
 Берсенов (Павлицев) И.Н. 101, 205, 221, 223, 224, **262**, 264, 326
 Бертенсон (Скальковская) О.А. 563, 570, **575**
 Бертенсон Л.Б. 563, 570, **575**
 Бертенсон М.А. 563, **575**
 Бертенсон С.Л. 8, 181, 200, 205, 221, 233, 256, 258–**262**, 263, 266–268, 270, 272, 273, 277, 282, 561–582
 Бертенсон Т.А. – см. *Верцинская Т.А.*
 Бескин Э.М. 311, 472, 486
 Бессмертный А.С. 284
 Бессонов Н.А. – см. *Бертенсон С.Л.*
 Бетховен Л. ван 288, 684, 690, 704
 Беше С. 718
 Би О. 584, 587, **590**
 Бибииков Б.В. 352
 Биделс Ф. 593, **600**, 601
 Бизе Ж. 405
 Билибин И.Я. 447, 566, **578**
 Билинский Б.К. 413
 Бинуа С. 681, **704**
 Бирман С.Г. 7, 95, 96, 112, 113, 117, 132, 158, **174**, 183, 189, 190, 192, 193, 534, **555**
 Блантер М.И. 753
 Блисс А. 593, **601**
 Блок А.А. 18, 31, 45, 237, 243, 264, 267, 418, 545
 Блох А. 721
 Блюм В.И. 281, 402
 Блюм Р. 758, **769**
 Богаевский Б.Л. 48, 63, 65, 67, 68, **78**, 86
 Бок Ж. 317
 Бокова В.М. 95, 172,
 Бокшанская (Нюренберг) О.С. 198, 246, 256, 259, 260, 265–267, **272**, 286, 402, 561
 Болдин, портной 123
 Болей – см. *Болеславский Р.В.*
 Болеславская (урожд. Шимкевич, в первом замуж. Платонова) Н.В. 191
 Болеславский (Сжедницкий) Р.В. 7, 93–196, 199, 210, 256, **268**, 269, 289, 447
 Больм А.Р. 586, **590**, 600, 743, **752**
 Большаков И.Г. 529, **554**
 Бомарше (Карон) П.-О. 572
 Бомон Э. де 694
 Бомонт С. 583, 590, 735, 739
 Бондырев А.П. 243, 265, **283**
 Бонч-Томашевский М.М. 418
 Борден Уоллер Э. 733
 Борзенко Н.И. 424
 Борис Р. 760, **772**
 Борисенко А.Г. 377, **405**
 Борисов (Гурович) Б.С. 290
 Борованский Э. 454
 Боровский А.К. 242, **281**
 Боровский В.Е. 412, 450, 457, 702

- Бородай М.М. 82
 Бородин А.П. 411, 412, 420, 570, 606, 610, 701, 754
 Боронихин Е.В. 290,
 Боссе Г.А. **86**
 Боцяновский В.Ф. 625
 Боярская Н.В. 448
 Бравич К.В. 37
 Брага С. 773
 Брак Ж. 689, 693, 750
 Брам О. 554
 Брегер 332
 Брейер И. 550
 Брендер В.А. 313
 Брехт Б. 79
 Брик О.М. 508, **546**
 Бритнев В.А. 70, **87**
 Бродская Г.Ю. 199, 257
 Бродский А.М. 260
 Бромлей (Сушкевич) Н.Н. 7, 95, 96, 112, 116, 117, 132, 139, 150, 158, 159, 165, 167, 173, **174**, 194, 195
 Бруни Т.Г. 691
 Бруно Дж. 494, 537
 Брусилов А.А. **195**
 Брюс Г. 592, **599**
 Брюсов В.Я. 11, 20, **37**, 77
 Бубер М. 322, 329, 352
 Бубнова М.Н. 107
 Буденный С.М. 538
 Булаховский А.А. 87
 Булгаков Л.Н. 97, 199, 243, 259, 282, **283**, 319
 Булгаков М.А. 96, 97, 189, 293, 502, **543**, 545, 551
 Булгакова В.П. 283
 Бунин И.А. 77, 566
 Бунина В.Н. 593
 Бунины, семья 601
 Бунчук – см. *Бур-Бунчук Е.О.*
 Бур-Бунчук Е.О. 254, **288**,
 Бурга А. 724
 Бурджалов (Бурджалян) Г.С. 185, 250, 275, **287**
 Бурдук А.А. 375
 Буринский В.Ф. 555
 Бурский (Бурштейн) М.И. 502, 518, 520, 523, **542**
 Бутенина М.Ф. 523, **552**
 Буткевич Н.А. 16
 Бутовская (Конецкая) А.И. 549
 Бутовская А.В. 549
 Бутовские 517
 Бутовский А.Д. 549
 Бутовский Н.Д. 549
 Бухарин Н.И. 540
 Бьернсон Б. 578
 Бэр Ван Норман Н. 608–610, 689–693, 698, 699, 701, 702, 704, 705, 737
 Бюклинг Л. 358
 Бялик Х.Н. 301, 302, **316**, 364
 Ваганова А.Я. 763
 Вагапова Н.М. 245
 Вагнер Р. 8, 59, 83, 377, 378, 406, 411, 487, 609, 701, 753
 Вайонена В.И. 415
 Вайя Л. 734
 Валентей М.В.
 Валентинова В.Н. 319
 Валицкая (Кирхгейм) М.Г. 67, 85, **86**
 Валуа Н. де (Станнус И.) 600, 604, 728, 740
 Вальска Г. 688, **706**
 Вальтер В. 421, 450
 Ван Гог В. 532, 557
 Ванин (Иванов) В.В. 462, **484**
 Варди Д. 323, 351, 368
 Варламов К.А. 523, **551**, 570, 583
 Варшавер А. 325, 328, 342, **357**, 366
 Василенко С.Н. 744, 748, 752–**754**
 Васильев В.И. 262
 Васильев С.А. 214, 236, 237, 241, 251, **269**
 Васильева В.П. 749
 Васильева О.Ю. 177
 Васильева Т.В. 691
 Васильевы, семья 244, 285
 Вахтангов Е.Б. 97, 98, 174, 175, 180, 190, 195, 322, 323, 326–328, 350, 354, 364, 462, 482, 483
 Вацек, ординарец 98, 121, 128, 186, 189
 Вацлав – см. *Нижинский В.Ф.*
 Вашнек Э. 291
 Вдовичников В.Г. 510, 518, **547**
 Вебер К.М. 35
 Вега – см. *Лопе де Вега*

- Ведринская М.А. 560, 564, **576**
 Вейнбергер Я. 610
 Вейнер П.П. 564, 568, **576**
 Велижев А.Б. 187
 Венгеров С.А. 91
 Вендровская Л.Д. 37
 Венецианов Г.С. 326
 Вениг К.Б. 35
 Венюа Ф.М.А. 695
 Вера – см. *Липская В.*
 Верди Дж. 544, 584
 Верещагин В.А. 565, 568, **576**
 Верещагин В.П. 35
 Веригина В.П. 205, 206, **264**
 Верн Ж. 525
 Верней Э. 50, 79
 Вернейль Л. 572
 Веррокью А. Дель 500, 542
 Вертинский А.Н. 190
 Верхарн Э. 106, 174, 553
 Верховская-Данлоп О. 560
 Верцинская Т.Л. 570, **575**
 Верцинский А.Э. 563, **575**
 Верцинский Э.А. 563, **575**
 Вершилов (Вестерман) Б.И. 322, 323, 366
 Вершинина Н.А. 681, **703**
 Веснин А.А. 85, 513, **547**
 Вестрис Г.А.Б. 434, **455**
 Вивьен (Вивьен де Шатобрен) Л.С. 72, **89**
 Видор К. 294, 319
 Визаров М.С. 565, 567, **577**
 Визентини А. 624
 Виктория, королева 774
 Виленкин В.Я. 206, 257, 288
 Вилль (Виль) Э.И. 586, **590**
 Вильтзак А.И. 714, **736**, 772
 Вильям Д. 355
 Вильямс П.В. 494, 501, 502, 505, 507, 516,
 529, 532, 536, **538**, 554
 Вине Р. 173
 Виноградов В.В. 76, **91**
 Виноградов П.Г. 95, **172**
 Виноградова-Малышева Н.М. 91
 Виноградская И.Н. 175, 176, 178, 180, 181,
 271, 273, 404
 Винтергальтер Ф.К. 705
 Виньяр (Виньяр-Качур) Н.А. 347, **358**, 366
 Виньяр И.А. 347, 348, **358**
 Вирен Н.Р. 56, 57, 70, 80, **82**
 Вирен Р.Н. 82
 Висковский А.И. 99, **176**
 Витте С.Ю., граф 179
 Вишневецкая С.К. 515
 Вишневецкие, князья 548
 Вишневская Г.П. 277
 Вишневский А.А. 212, 204, 257, **261**, 269,
 273, 275, 282
 Вишневский В.В. 540, 755, 768
 Владимиров (Верле) В.К. 461, **482**
 Владимиров П.Н. 589, **591**
 Владимирова З.В. 352, 482
 Власов В.Н. 482
 Вознесенский Ал.Н. 418
 Волинин А.Е. 589, **591**, 703
 Волков (Зимнюков) Л.А. 352, 461, **482**
 Волков Н.Д. 38, 42, 50, 75, 77, **91**, 502, 503, **543**
 Волков С.В. 107, 177
 Волконский М.Н., князь 290, **316**
 Волконский Н.О. 418
 Волконский С.М., князь 85, 95, 182, 204,
261, 293, 313, 453, 454, 566, **579**
 Волненко А.Н. 485, 753
 Володя – см. *Бенуа В.М.*
 Волохова Н.Н. 205, **264**
 Волошин А.А. 568, 569, **579**
 Волошин М.А. 418
 Воынский (Флексер) А.А. 700
 Вольгейм (Вольхейм) Э. 637, **694**, 695
 Волькенштейн В.М. 49, 79, 93, 474, 486
 Вольман В. 195
 Вольский И.А. 313
 Воробьев Н.В. 470
 Воробьева А. 681, **703**
 Воровский В.В. 285
 Воронин 548
 Воронцова Т. 416
 Воскресенский В.Г. – см. *Базиль де*
 Врангель Л.Г., барон 566, **578**
 Врангель М.Д., баронесса 8, 559–611
 Врангель Н.Е., барон 559, 565, **576**

- Врангель Н.Н., барон 559, 564–566, 575, 576, 596, **603**
- Врангель П.Н., барон 559, 565, 576, 578, 596
- Врангель, граф 565
- Всеволожский И.А. 613
- Вуд К. 725, 728
- Вуд С. 294
- Вуйциховская (Антонова) Х. 712, 732
- Вуйциховский Л. 454, 729
- Выдрин И.И. 604
- Вырубов А.А. 243, 244, **284**
- Вышеславцева А.Г. 73, **90**
- Вышинский А.Я. 510, 513, 535, **547**
- Вяземский П.А., князь. 552
- Габович М.М. 508, 545
- Габрилович Е.И. 79
- Гаврилов А.В. 750
- Гай Ю. 532, **557**
- Гайдебуров П.П. 42, 72, **90**
- Гайто К. 684
- Галеви (Халеви) М. 323, 324, 350, 354
- Галкин А.С. 8, 733, 738, 740
- Гальперин Л. 718
- Гамбс Э.Э. 715, **736**
- Гамсун К. 122, 170, 187, 272, 276, 282, 283, 288
- Ган Р. 35
- Гарафола Л. 602, 608, 634, 689–692, 694, 696–698, 733, 736, 738
- Гарбо Г. 93
- Гарланд Р. 762, 773
- Гармаш В.И. 700
- Гаузнер Г. 79
- Гауптман Г. 180
- Гафайоли 546
- Гвоздев А.А. 50, 74, **90**, 323, 324, 351
- Геббель (Хеббель) Ф. 323, 332, 354
- Гёзи П.Б. 420, 447
- Гей Д. 602
- Гейбл К. 93, 294, 319
- Гейборг Г. 44
- Гейер Б.Ф. 292, 300, 316
- Гейрманс Г. 93, 184
- Гейман М. 332, **554**
- Гейрот А.А. 183
- Гельцер Е.В. 407, 591, 742, 749, **751**, 753, 757, 768, **769**
- Гендель Г.Ф. 427, 432
- Георг VI, король 744
- Георгиевская А.П. 551
- Гердт П.А. 750
- Герзон М.М. 385, **411**
- Германова (Красовская) М.Н. 7, 199, 205, 218, 221, 223, 242–244, 257, **262**, 263, 280, 281, 284, 289, 318, 580
- Гертель П. 744
- Герцог В. 79
- Гершвин Дж. 267
- Гершензон М.О. 76
- Гесс, сестры 328, 329, 333, 334, 336, 340, 360, 364, 368
- Гессен З.В. 576
- Гест (Гершнович) М. 200, 210, 220, 231, 240, 258, 260, **267**, 275, 276, 562, 571, 277, 283, **581**, 707, 708, 732
- Гест (Гершнович) С. 561
- Гете И.В. 224, 288
- Гиацинтова С.В. 174, 183, 188, 191–193
- Гилгуд Дж. 414, 416, 417, 458
- Гилельс Э.Г. 277, 528, **553**
- Гиль Г. 590
- Гильбер И. 522, **551**
- Гирс М.Н. 577
- Гитлер (Шикльгрюбер) А. 277
- Гитри Л. 570, **581**
- Глаголь С. (Голоушев С.С.) 418
- Глазнэк – см. Глазунов О.Ф.
- Глазунов А.К. 35, 82, 570, 589, 624, 626, 754, 773
- Глазунов (Глазник, Глазнэк) О.Ф. 502, **543**
- Гласс М. 290
- Глейзер Б. 320
- Глизер Ю.С. 511, 543, **547**, 556
- Глинка М.И. 406, 452, 589, 649, 699
- Глиэр Р.М. 8, 273, 751, 755–**768**–774
- Глюк К.В. 33, 406, 496, 609, 628, 684, 724, 770
- Гнедич П.П. 625
- Гнесин М. 350, 351, 356, 358
- Гобер Ф. 609, 628
- Говинская И. 364, 368

- Гоголь Н.В. 90, 91, 274, 279, 293, 412, 512, 534, 557, 572
 Гозенпуд А.А. 489
 Гойя-и-Лусьентес Ф.Х. де 480, **486**, 503, **544**
 Голейзовская Н.Я. 754
 Голейзовский К.Я. 313, 414, 585, 629–631, 691, 692, 718, 741–754
 Голейзовский Н.К. 8, 746
 Голестан С. 455
 Голованов Н.С. 545
 Головин А.Я. 15, 39, 43, 63, 64, 67, 81, 83, **84**, 86
 Головин Н.Н. 566, **578**
 Головин С.А. 743, **752**
 Головин Ф.А. 571
 Годубовский Б.Г. 558
 Гольдберг А. 353
 Гольденвейзер А.Б. 407
 Гольдони К. 170, 182, 270, 276, 332
 Гольдштейн, профессор 251
 Гомер 537
 Гончаров И.А. 463, 484
 Гончаров П.И. 690
 Гончарова Н.С. 387, 425, **450**, 454, 632, 637, 689, 693
 Гор У. 603
 Горин-Горяинов Б.А. 84, 289, 523, **551**
 Городецкий С.М. 31, 45
 Горский А.А. 370, 585, 591, 630, 697, 741, 742, **750–752**
 Горчаков (Дитерихс) Н.М. 471, 472, 486
 Горшкова М.Н. 585, 741–**752**–754
 Горький М. (Пешков А.М.) 34, 101, 109, 110, 170, 175, **180**, 186, 312, 369, 391, 415, 459, 482, 555, 734
 Горюнов (Бендель) А.И. 502, **543**
 Горяева Т.М. 490
 Готовцев В.В. 96, 112, 114, 115, 117, 118, 158, 167, **173**
 Готорн Н. 192
 Готье Т. 530, **555**
 Гофман М.А. 52, **80**
 Гофмансталь Г. фон 45, 417, 600
 Гоцци К. 18, 334, 417
 Грабарь И.Э. 33
 Гранадос Э. 702
 Гранах А. 294
 Граник А.М. 512, **547**
 Грановская Е.М. 572
 Грановский (Азарх) А.М. 343, 356, **357**
 Грассо Дж. 110, **182**
 Греанин (Греани) Л.Г. 259, 302, **317**
 Гревен А. 522, **551**
 Грег Ф. 721
 Гремиславский И.Я. 173, 259
 Гренвилл-Баркер Х. 602
 Гретри А. 410, 428, 452
 Греч (Коккинаки) В.М. 199, 243, 244, 262, **284**, 304, 318, 319, 560, 580
 Гречанинов А.Т. 81, 177
 Гри Х. 689
 Грибунин В.Ф. 198, 243, 257, **283**, 483
 Григ Э. 590
 Григорович Д.В. 570
 Григорьев Б.Д. 214, **269**, 566, **578**
 Григорьев С.А. 689, 690, 692–695, 699, 701, 725, 726, 730, 739, 758, **770**
 Григорьева Е.А. 52, 81
 Гризи К. 434, **454**
 Грильпарцер Ф. 41, 45
 Гриневич Ю.П. 52, **80**
 Гринер В.А. 182
 Грипич А.Л. 72, **89**
 Грис Х. 750
 Гриффит Д.У. 521, 531, 550, 556
 Гриценко-Бакст Л.П. 20
 Гришка – см. *Александров Г.В.*
 Громов В.А. 344, **357**
 Гронеман С. **353**
 Гроссман Л.П. 76
 Груздева И.В. 608, 689, 691, 697, 735, 738
 Гүвер Г. 269
 Гүдини (Хүдини) Г. (Вейс Э.) 498, **540**
 Гүдков И.И. 275
 Гүлиев А.Г. 482
 Гүляницкая Г.С. **285**, 599
 Гүмилев Н.С. 94, 237
 Гүмпердинк Э. 33
 Гүндзи М. 690
 Гүно Ш. 406
 Гүревич А.Я. 251, **288**

- Гусман Б. 79
 Гуссенс Ю. 593, **602**
 Гутман Д.Г. 290
 Гутхейль (Гутхель) А.К. 98, 102–104, 107, 163, 177, 193, 194
 Гутхейль (Гутхель) К.-Ф. (он же Гутхейль (Гутхель) К.А.) 103
 Гутхейль А.Б. 193, 177
 Гуцков К. 277, 357
 Гучев А.Г. – *см. Гутхейль (Гутхель) А.К.*
 Гуэрра Н. 739
 Гюго В.М. 505, 544, 545
 Гюисманс Ж.-К. 17
- Давид** – *см. Лишин Д.*
 Давыдов (Горелов) В.Н. 89, 570
 Давыдова А. 242 Давыдова М.С. 292, 300, **315**
 Давыдова Н.Д. 11, 13, 14, 23, 24, 36, 43
 Дагерр Л.Ж.М. 530, **555**
 Дали С. 602
 Далматов М.Д. 303, **318**
 Далькроз Э. – *см. Жак-Далькроз Э.*
 Дальский (Неёлов) М.В. 523, 551
 Дальцев (Гузик) З.Г. 465, 470, **484**, 485
 Дамаев В.П. 378, **405**
 Д'Амбуаз Ж. 591
 Дандре В.Э. 8, 583–591, 741–754
 Данилова А.Д. 729, 760, 761, 763, **771**
 Данилова Л.М. 36
 Даниэль И.М. 355
 Д'Аннунцио (Рапаньетта) Г. 35, 40, 86, 173, 174, 195
 Данте Алигьери 494
 Даргомыжский А.С. 406, 589
 Дашевский Б. 454
 Де Милль А. 758, 762, **771**
 Дебюсси К. 35, 604, 606, 609, 649, 685, 692, 705
 Деваль (Булеран) Ж. 513, **548**
 Дезормьер Р. 455
 Дейде А. 591
 Дейкарханова Т.Х. 97, 214, 225, 230, 236, 237, 241, 252, **269**, 275
 Дейкун А.И. 95, 96, 112, 113, 120, 132–134, 157–159, 165–168, **173**, 174, 195
- Дейч А.И. 557
 Дейч М. 372, 416
 Делакруа Э. 139
 Делиб Л. 624, 696
 Дементьева-Майкова М.Д. – *см. Врангель М.Д.*
 Демьян Бедный (Придворов Е.А.) 438
 Денби Э. 760, 762, 763, **771**, 773
 Денисов В.И. 11, 20, 21, 28, 29, 30, **34**, 41, 42, 44, 45, 497, **539**
 Деннери А. 539
 Денхам (Докучаев) С. 758, **771**
 Дерен А. 750, 770
 Державин К.Н. 91
 Дёрпфельд В. 61, 63, **83**
 Детом М. 690
 Дешевов В.М. 691
 Джексон Х. 602
 Джеральд У. 602
 Джолсон О. (Розенблатт И.) 532, **557**
 Джонс Г. 601
 Джонс Р.Э. 733
 Джонс У. 506, 545
 Джонсон А. 774
 Джонсон Б. 327, 334, 355
 Джотто ди Бондоне 494, 537
 Дзержинский Ф.Э. 311
 Дивуар Ф. 726
 Дидло Ш.Л. 695
 Дикий А.Д. 7, 8, 171, 190, 321–358, 367, 459–486, 755, **768**
 Диккенс Ч. 280, 283, 285, 556
 Диль Э.В. 78
 Дисней У.Э. 538
 Дитерле В. 546
 Дитрих М. 93
 Дмитриев В.В. 516, 528, **549**, 553, 691
 Дмитриев Ю.А. 172
 Дмитриевская Е.Р. 285
 Дмитриевский В.Н. 285
 Дмитриевский С.В. 319
 Добронравов Б.Г. 265, 275
 Добужинский М.В. 20, **40**, 179, 184, 275, 276, 560, 566, 568, 570, 576, 578, 604, 768
 Довженко А.П. 554
 Доде А. 522, **551**

- Докудовский В. 763, **774**
 Долгопят Е.О. 490
 Долгоруков П.Д., князь 103, 177
 Долин А. (Хили-Кей С., Ф., П., Ч.) 591, 600,
 714–716, 732, 735, 736, 771
 Доллар У. 591
 Домашев Н.П. 751
 Доммес М.А. 580, 624
 Домье О. 503, 512, 521, **544**
 Доре Г. 503, **544**
 Дорофеев К.К. 95, 100, 172
 Достоевская (Сниткина) А.Г. 516, 517,
549
 Достоевский Ф.М. 91, 570, 272, 284, 285,
 320, 496, 521, 539
 Дранков А.О. 404
 Дрегели Г. 290
 Дриберг Т. 602
 Дриго Р.Е. 584, 624–626, 744
 Дризен Н.В., барон 539, 590, 568, **579**
 Дружинина С.В. 608
 Друкер Р. 260
 Дубровская (Длужнецкая) Ф.Л. 729
 Дубровский М.Я. 499, 541
 Дуглас Л. 718
 Дудинская Н.М. 530, 556
 Дузе Э. 267, 287, 570, **581**
 Дукельский Вл. 693
 Дунаева Н.Л. 580, 624
 Дунаевский И.О. 691
 Дункан А. 77, 110, 121, 144, **181**, 182, 277,
 603, 630
 Дурденевский В.Н. 87
 Дуров А.А. **172**
 Дуров А.А. **172**
 Дуров В.Л. **172**
 Дуров Е.В. **172**
 Дуровы, цирковая династия 95
 Дьяконов А.А. 458
 д'Энди В. 680, 702
 Дю Морье Д. 594, 597, 603
 Дювернуа А. 413
 Дюк П. 584
 Дюллен Ш. 314
 Дюрант У. 494, 537
 Дягилев С.П. 8, 35, 37, 85, 88, 182, 315, 387, 405,
 411, 413, 415, 450–452, 454–456, 576, 587,
 590, 591, 594–599, 602, 603, 605, 606, 608, 609,
 627–637, 647, 669, 678, 686, 689, 690, 692–695,
 697–704, 707, 709–713, 715–718, 723, 725–737,
 739, 740, 750, 757, 760, 764, 769–771
 Евреинов А.А. 290, 311
 Евреинов Н.Н. 7, 36, 40, 49, 50, 72, 74, 75, 79,
 87, **89**–91, 289, 292, 293, 295–314, 380,
 412, 447, 496, 497, **539**, 540, 560, 567, **579**
 Еврипид 35
 Егоров 253
 Егоров В.Е. 185
 Егорова Л.Н. 703, 704, 773
 Егошина О.В. 170, 176
 Екатерина Николаевна – см. *Рощина-Инса-*
рова Е.Н.
 Еланская В. 724
 Елачич Г.Н. 445, **454**
 Энтин Б. 350
 Ермолаев А.Н. 757, **769**
 Ермолаева В.М. 87
 Ермолова М.Н. 407
 Ермольев И.Н. 568, **579**
 Ершов В.Л. 214, 221, 236, 240, 241, 243, 259,
269, 275, 276, 279
 Ершов И.В. 83
 Есипова А.Н. 570
 Ефим Львович, кассир 497
 Ефимов И.С. 510, 512, 513, **547**
 Ефимов, циркач 510
 Ефремова М.А. 191
 Жак-Далькроз Э. 110, **182**, 603, 630, 733, 734
 Жанмер Р. 591
 Жаров М.И. 408
 Жданова М.А. 236, 265, **279**
 Ждан-Пушкина М.П. 500, **542**
 Жева Т. (Жевержеева Т.А.) 729
 Жегин 24
 Жене А. 591, 593, 597, 600, **601**
 Женя – см. *Лапицкий Е.Я.*
 Жером Ж.-Л. 35
 Жеска Ж. 455

- Жилинский (Голяк, Олека-Жилинскас) А.М.
95, 96, 101, 148, 149, 173, **174**, 191, 293
- Жихарев С.П. 79
- Жуве Л. 452
- Жуков Л.А. 407, 742, 743, **751**
- Жульен Р. 35
- Жюльен А. 723, 738, 739
- Заблоцкий Е.И. 600
- Заборовская П.П. 503, **544**
- Забродин В.В. 537, 544
- Загаров (фон Фессинг) А.А. **178**, **179**
- Загорский М.Б. 290, 311,
- Зайлих П. 584, 752
- Зайцев Б.К. 560, 566
- Закс Г. 498, **541**
- Закс М.И. 87
- Закс С.М. 71, **87**
- Закушняк А.Я. 394, 408, **416**
- Закушняк-Нарбекова О.П. 394, **416**
- Залесский В. 542
- Замбелли К. 628, 646, 651, **696**
- Замирайло Д.В. 465, **485**
- Замятин Е.И. 325, 485
- Зандер Э.Я. 71, 74
- Запольская Г. 291
- Зарудная-Кавос Е.С. 416
- Зарудный С.М. 215, 216, **270**
- Зархи А.Г. 539
- Зархи Н.А. 537
- Зауэр Ф. 291
- Захава Б.Е. 98, 175
- Захаров Р.В. 756, 768
- Захер-Мазох Л. фон 540
- Званцева (Званцова) Е.Н. 34
- Звенигородская Н.Э. 82, 398, 399, 403, 424,
455, 457, 694
- Звягина С.Н. 552
- Зеленый П.А. 172
- Зелинский Ф.Ф. 7, 47, 48, 50, 52, 63, 64, 70,
77, 79, 80, 84
- Зелицкий В.А. 303, 318, 319
- Зельдович Г.Б. 514, **548**
- Зензинов В.М. 241, 244, **281**
- Зенон Ф. 714, 715, 730, 735, 736, 740
- Зер-Цион Ш. 321, 350, 352
- Зиллер К.К. 344, 345, 349
- Зилоти А.И. 210, **268**, 566, **578**
- Зимин С.И. 35 369, 377–380, 391, 404, 406,
408, 411, 417, 508, 510, **546**
- Зинаида – см. *Райх З.Н.*
- Зиновьев (Радомысльский) Г.Е. 87, 88
- Зиновьева-Аннибал Л.Д. 77
- Златогорова Б.Я. 513, **548**
- Зозулина Н.Н. 608, 625
- Золотницкий Д.И. 289, 311
- Золотова Г.А. 91
- Золя (Зола) Э. 495, 520, 538, 550
- Зон И.С. 770
- Зонов А.П. 21, 42
- Зощенко М.М. 49, 293, 319
- Зражевский А.И. 469, 471, 485
- Зулоага – см. *Сулоага-и-Савалета И.*
- Ибер** Ж. 606, 609, 649, 690, 698, 718, 721,
722, 724, 738
- Ибсен Г. 15, 17, 43, 182, 185, 201, 232, 271,
276, 280, 283–285, 351, 413
- Ив. Мар., псевд. 39
- Иван Григорьевич – см. *Большаков И.Г.*
- Иванов В.В. 37, 79, 87, 98, 107, 171, 175, 256,
350, 352, 355, 357, 404, 412, 418, 450, 482,
483, 484, 488, 581, 608, 689, 737, 738
- Иванов Вяч.И. 38, 47, 48, 77, 79
- Иванов А.И. 584, 612, 624, 752
- Иванов Н. 79
- Иванова М.С. 170, 171, 273, 352
- Ивенс Й. 529, **555**
- Ивинских Г.П. 88
- Ивонина М. 689
- Игумнов К.Н. 528, **553**
- Иерушалми Д. 354
- Ижевский Н.П. 52, 54, 58, **80**
- Извеков Н.П. 79
- Извольская Е.А. 295
- Изола В. 448
- Изола Э. 448
- Изралевский Б.А. 247, 251, **286**
- Икскуль фон Гильденбанд А.А., барон 71, **88**
- Иловайский Д.И. 494, **538**

- Ильинский И.В. 408, 503, 544
 Ильичева М.А. 624
 Ильф (Файнзильберг) И. 319
 Илюхина Е.А. 693
 Ингельбрехт Д.Е. 739
 Иорданский Н.И. 37
 Ипполитов-Иванов М.М. 589
 Ира – см. *Нижинская-Кочетовская И.А.*
 Ираида Матвеевна – см. *Конецкая И.М.*
 Исаак Эммануилович – см. *Бабель И.Э.*
 Исаев Л.А. 385, **412**
 Искольдов Е. 454
 Истомина А.И. 687, 705
- Й**
 Йеринг Г. 50, **79**
 Йеснер Л. 354
- К**
 Кабак А. 352
 Каваллацци М. 600
 Кавос К.А. 695
 Каганский З.Л. 306, **319**
 Каден Л.Э. 716, 732, 734–737
 Казадезюс А. 689
 Казаков М.Ф. 186
 Казанская (в замуж. Смирнова) М.Б. **87**
 Казанская (Клейнгауз) Н.И. 52, **80**
 Казанская Т.Б. **87**
 Казанский Б.В. 7, 47–92
 Казанский В.М. 80
 Казанский М.В. 52, **80**
 Казанский Н.Н. 80
 Калинин М.И. 540
 Калужская (Крюкова) П.А. **287**
 Калужский Е.В. 275
 Кальдерон де ла Барка П. 77, 321, 355, 359, 367, 531, **556**
 Каменев (Розенфельд) А.Б. 88, 291, 297, 312, 314
 Каменев С. (Ю.) 312
 Каменева (Бронштейн, в замуж. Розенфельд) О.Д. 290, 297, 309, **314**, 404, 418, 422, 450
 Каменевы, семья 312
 Камерон Р. 593, 595, 601, 603
 Камин С. 736
 Канкарович А.И. 399, 400, 401, **417**
- Канторович (Кантарович) Б.И. 373, **403**
 Капица П.Л. 489, 535, **558**
 Каратыгин В.Г. 84
 Каратыгин П.А. 79
 Карев В.М. 187
 Карис А. 735
 Карницка М. 455
 Карпенгер Дж.А. 708, 718, 719, 733
 Карпов Е.П. 37
 Карсавин А.П. 314, 455, 592, **600**
 Карсавин П.К. 592, **599**, 751, 752
 Карсавина А.И. 8, 592, **599**
 Карсавина Т.П. 560, 566, 592–604, 726, 729, 739–741, **750**
 Каспи Б. 366
 Катаев В.П. 319, 548, 557
 Катенин П.А. 572
 Катюль-Мендес Ж. 722, 725, 738, 739, 740
 Каценельсон И. 332, **354**
 Кацизне А. 332, 354
 Качалов (Шверубович) В.И. 7, 95, 180, 184, 185, 192, 197–288, 483, 541, 581
 Качалова Н.В. 202, 220, 234, 236, 238, 239, 245, 250, **257**
 Кашин Н.П. 76
 Кашина-Евреинова А.А. 7, 289–320, 496, **539**
 Кашук М.Э. 318
 Квалиашвили М.Г. 551
 Кедров М.С. 385, 386, **411**
 Кедрова Л. (Е.Н.) 195, 319
 Кей Н. 591
 Келдыш Ю.В. 625
 Келлерман Б. 90
 Кенар Г. 350
 Керенский А.Ф. 94, 119, 120, 195, 517
 Керженцев (Лебедев) П.М. 387, 412, 545
 Керуа А. 726, 739
 Кеслер Е.А. 178, 271, 404
 Кинг В. 319
 Киров (Костриков) С.М. 471, **485**
 Кирова (Косаткина-Ростовская) Д.Н. 284, 315, 560
 Киришон В.М. 459
 Киселев А.А. 33

- Клаузнер М. 326, 330, 347, 348, 351, 352, 353, 356, 358
- Клейман Н.И. 488, 536, 552
- Клейн Ч. 290
- Клерман Г. 170
- Клодель П. 413, 547
- Ключарев В.П. 352
- Клягина И. 376
- Кнебель М.О. 171, 273, 352
- Книппер-Чехова О.А. 98, 102, 175, 180, 184, 205, 212, 221, 242, 243, 256, 257, 259, 261, **262**, 269, 270, 275, 281–283, 561
- Кноблок Е. 456
- Княжнин В.Н. 77
- Князева 71
- Коваленко Г.Ф. 691, 737
- Коган И.Г. **261**
- Коган М.Б. 215, 230, 245, 253, **261**, 274
- Коганы, семья 205, 224, 230, 253, **261**
- Козароза, также Казароза (Шеншева) Б.Г. 75, **91**
- Козинцев Г.М. 544, 547
- Койранский (Кайранский) А.А. 97, **175**, 214, 225, 237, 241, 252, **269**
- Коко – см. *Врангель Н.Н.*, барон
- Кокран Ч. 453
- Кокто Ж. 627, 645, 689, 692, 694
- Коларосси Ф. 35
- Коленда В.К. 11, 18, 19, 23, 24, 26, 27, **34**, 40, 42, 43
- Колосков Г.А. 375, 390, **414**
- Колупаев Н.А. 40
- Колчак А.В. 384, 411
- Коля – см. *Сингаевский Н.Н.*
- Колязин В.Ф. 79, 489, 490
- Комарденков В.П. 290
- Комиссаржевская (Яроши) Э.Р. 373, **403**
- Комиссаржевская А.М. 458
- Комиссаржевская В.Ф. 11–46, 50, 354, 383, 384, 418, 472
- Комиссаржевская Е.А. – см. *Акопиан Е.А.*
- Комиссаржевский В.Ф. 412
- Комиссаржевский Н.Ф. 458
- Комиссаржевский Ф.Ф. (мл.) 437
- Комиссаржевский Ф.Ф. 7, 8, 11–46, 81, 289, 369–458, 593, 597, 604, 750
- Комиссаров А.М. 286
- Комиссаров М.Г. 247, **286**
- Комиссаров С.М. 262, 286
- Компанейец Э. 358
- Кон А. 759, 765, 771, 774
- Конаев С.А. 608, 689, 738
- Кондрашова Г.М. 107
- Коненков С.Т. 35
- Конецкая А.И. 516
- Конецкая И.М. 516, **549**
- Конечный А.М. 625
- Конрад Н.И. 79
- Конради М.М. 244, **285**
- Констан Б. 33
- Кончаловский П.П. 264, 405
- Коонен А.Г. 85, 182, 205, **264**, 407
- Копленд А. 771
- Копо Ж. 314
- Корде Ш. 158
- Коренева А.М. 204, 218, 221, 243, 254, 259, **261**, 263, 276
- Корибут-Кубитович П.Г. 717
- Коряков А. 450
- Кормани Л. 593, **600**
- Корн Г.А. 54, **81**
- Корнблюм Р.Э. 536
- Корнейчук А.Е. 460
- Корнилов Л.Г. 195
- Коровин А.К. 447
- Коровин К.А. 33, 34, 44, 447, 674
- Корреджо (Аллегри А.) 717
- Корш Ф.А. 34, 267, 315
- Коршунова В.П. 37, 41, 77
- Косаткин-Ростовский Ф.Н. 560
- Костер Ш. де 551
- Кострова В.А. 292, 300, 302, 306, **315**
- Котелов 64, 84
- Котляревский Н.М. 566, **578**
- Котляров Г.М. **82**
- Котляров Ю.Ф. 700
- Котляровы, семья 57, **82**
- Коуард Н.П. 512, **547**
- Коутс А.К. 81–83, 412
- Кохно Б.Е. 627, 689, 693, 695, 725–727, 729, 739

- Кочетовский А.В. 693, **698**, 705
 Кочетовский Л.А. 635, 636, 637, 647, **693**
 Кошеверов А.С. 42, 58, 77, 78, **82**
 Кравец С.Л. 170
 Краева О.А. 424
 Крампон Ю. де 711
 Красин Л.Б. 373, 384, 386, 389, **403**
 Краснопольская Е.Ф. 244, 262, **285**
 Красовская В.М. 613, 625, 695, 697, 743
 Красовская Л.Л. 682, **704**, 707
 Красовская Н.В. 704
 Крафт-Эбинг Р. 497, **540**
 Крачковский И.Е. 570
 Крашенинников Н.А. 324, 351
 Крейгер И. 529, **554**
 Крейн А.А. 325, 331, **351**, 353, 530, 555, **556**
 Кривинская Е.Я. 691
 Кригер В.В. 744
 Криона (Креон) Д. 319
 Кроммелинк Ф. 90, 264
 Кроненберг А.И. 184
 Кронин А. Дж. 456
 Кроцкий М. 358
 Кружков Н.Н. 533, **557**
 Крупенский А.Д. 747, **753**
 Крусман В.Э. 87
 Крушевский Э.А. 82
 Крыжановская М.А. 243, 244, 257, **284**
 Крыжицкий К.Я. 570
 Крымова Н.А. 171, 273, 352
 Крэг Э.-Г. 93, 110, 170, **181**, 182, 323, 461, **483**,
 506, **545**
 Кугель А.Р. 289, 295
 Куза В.В. 502, **543**
 Кузмин М.А. 13, 14, 16, 18, 20, 31, 32, **38–41**,
 45, 46, 48, 77
 Кузнецов Н.В. 558
 Кузнецов Н.Д. 419, 447, 534, **558**
 Кузнецов, композитор 81
 Кузнецова Н.С. 765, 774
 Кузнецова-Бенуа М.Н. 170, 190, 318, 406,
 419–421, 435, 440, 443, 447–449, 451, **456**
 Кузнецова-Массне М.Н. – см. *Кузнецова-Бенуа М.Н.*
 Кузьмин А.П. 97, 240, 265, 280
 Кузьмин-Тарасов А.А. 207, **265**
 Куличевская К.М. 750
 Купер Г. 294
 Купер Ф. 525
 Купер Э.А. 407, 447, 734
 Куприн А.И. 560
 Купцова О.Н. 490
 Курбатов В.Я. 576
 Курзон Ф. 603
 Куров Н.Н. 406
 Куртиус (Курциус) Э.Р. 531, 556
 Курьянов А.У. 510, **546**
 Кусевицкий С.А. 407, 566
 Кустов Г.М. 378
 Кустодиев Б.М. 174, 465, **485**
 Кухта Е.А. 39
 Кучин Д.А. 95, 104, **172**
 Кушников М.А. 555
 Кузвас Ж. де, маркиз 773
 Кшесинская М.Ф. 703, 770
 Кюи Ц.А. 81, 570
 Кякшт Л.Г. 591
 Лавровский (Иванов) Л.М. 554, 756, 768
 Лазарев И.В. 97, 117, **185**
 Лакшин В.Я. 271
 Лалетин С. 592, 599
 Лало Л. 729
 Ламадан И. 367
 Ламанова Н.П. 734
 Ламач К. 291
 Ламберт К. 595, 606, 609, 637, 649, 650, 690,
 695, 699, 725, 726, 729, 739, 740
 Ламберт Э. 729, 740
 Лампе А.А. фон 566, **578**
 Ланг Ф. 545
 Ландер Й. 691
 Ланнер Й. 713
 Лансере Е.Е. 29, 35, 45, 570
 Ланской Л.И. 34
 Лапицкий Е.Я. 646, 681, 682, **697**, 702, 703,
 707, 712, 713, 715, 717, 718, 732
 Лапицкий И.М. 290, 370, 375, 399, **417**
 Лапланш Ж. 550
 Лапшин И.И. 314

- Ларионов М.Ф. 387, 450, 427, 454, 636, 637
 Ларсонс (Лазерсон) М.Я. 319
 Ласкин А.С. 600
 Лаутон Ч. 93
 Лафайетт А. 451
 Лащилин Л.А. 751, 755, **768**
 Лебедев В.Ф. 742, **751**
 Лебедев И.В. 565, 567, **577**, 579
 Лебедева В.Е. 79
 Лебхерц М. 681, **704**
 Лев-Ари Ш. 321, 350
 Левенков О.Р. 689
 Лёвенштейн А.А. 529, 554
 Леви Э. 350, 351
 Левик С.Ю. 86
 Левинсон А.Я. 269, 633, 692, 711, 721, 723,
 724, 726, 727, 734, 738
 Левитан И.И. 33, 526, 552
 Левитан О. 350, 354, 357, 358
 Левка, Левушка – *см. Кочетовский Л.А.*
 Легат Г.И. 585
 Легат Н.Г. 584, 625, 703, 747, **753**
 Легат С.Г. 584, 625
 Легуве Э. 484
 Лейвик (Гальперин) Г. 277, 322, 353, 359, 366
 Лейда Дж. 575
 Лейтон Л. 713
 Леккок Ш. 264
 Леман Хр. 613
 Ленин (Ульянов) В.И. 49, 122, 369, 384, 396,
 540
 Ленский (Вервициотти) А.П. 19, 40, 113,
183, 184
 Ленский Д.Т. 290
 Лентовская Т.Д. 78
 Лентулов А.В. 410
 Леонидов (Берман) Л.Д. 199, 200, 221, 229,
 231, 233, 245, 253, 258–260, **272**, 275, 277,
 303, **317**, 328, 342, 358
 Леонидов (Вольфензон) Л.М. 187, 204, 217,
 243, **261**, 267, 282, 286, 323, 533, **557**
 Леонкавалло Р. 410
 Леонов Л.М. 319
 Леонтьев Я.А. 518, **550**
 Леопольд, герцог Олбани 774
 Лермонтов М.Ю. 57, 521, 549, 551
 Лернер Н.О. 76
 Лесков Н.С. 91, 325, 459, 460, 485, 570
 Лескова Т.Ю. 763, **773**, 774
 Лесли – *см. Красовская Л.Л.*
 Летия – *см. Шервуд Л.*
 Лешков П.И. 84
 Ли С. 733
 Либакков М.В. 96, 112, 113, 115, 119, 120, 134,
 136, **173**
 Ливанов Б.Н. 499, **541**, 542
 Лидия – *см. Шервуд Л.*
 Ликиардопуло М.Ф. **182**, 183
 Лилина (Первошчикова, в замуж. Алексее-
 ва) М.П. 184, 205, 218, 224, 238, 259, **261**,
 270, 273, 275
 Лин В. 517, 550
 Лин (Линь) Ю. 503, **544**
 Лина Ивановна – *см. Прокофьева Л.И.*
 Лингнер К.А. 267
 Липская В. 681, 703
 Лист Ф. 452, 518, 580, 606, 609, 700
 Литаврина М.Г. 170, 353
 Литвин (Литвинова) Ф.В. 83
 Литвиненко Н.В. 352, 482
 Литовцева (Левестам) Н.Н. 205, 213, 222,
 225, 226, 229–231, 236, 241, 244, 246, 252,
 253, **262**, 276, 286
 Лифарь С.М. 450, 592, 599, 627, 694, 725, 727,
 729, 739, 740
 Лишин (Лихтенштейн) Д. 591, 681, 682, **704**
 Лиштанберже А. 531, **556**
 Лобанов Д.И. 76
 Лодыженский Ф.А. 565, **577**
 Лонг 548
 Лондон Дж. 106
 Лондсборо, леди 590
 Лопе – *см. Лопе де Вега*
 Лопе де Вега (Вега Карпье Лопе Феликс де)
 531, 555, **556**
 Лопухов Ф.В. 414, 613, 615, 625, 629–631,
 690–692
 Лопухова Л.В. 591, 594, 598, 602, 750
 Лоран А. 689
 Лоран П.-П. 33

- Лоранс Ж.-П. 34
 Лорансен М. 689, 699, 750
 Лоринг Ю. 773
 Лорсиа С. 722, 723
 Лосская (Юдина-Бельская) В.К. 195, 696
 Лосский Н.О. 314
 Лохвицкая (в замуж. Жибер) М.А. 315
 Лужские, семья 250, 287
 Лужский (Калужский) В.В. 100–102, 198,
 204, 250, 256, 257, 260, **261**, 264, 271, 272,
 276, 282, 283, 284, 406
 Луиджини А. 584
 Лукин – см. *Лейтон Л.*
 Лукомский Г.К. 518, **550**
 Лукьянов С.С. 57, 70, 80, **82**, 84
 Луначарский А.В. 383, 384, 390, 402, 404, 407,
 410, 412, 422, 450, 576, 741, 742, **751**, 752
 Лучезарская (ле Венсан) И.П. 681, 703
 Львова М.В. 82, 581
 Льюис Дж. 709
 Лэндон Р. 704
 Любимов Ю.П. 355
 Любич Э. 545
 Людвиг Э. 416
 Людмила А. (Кейли Ж.М.) **455**
 Людовик XIV, король 513, 548
 Людовик XVI, король 517, **550**
 Люкас Л. 689, 713, 735
 Люком Е.М. 756, **769**
 Люлли Ж.Б. 410, 734
 Люля – см. *Елачич Г.Н.*
 Люце В.В. 88
 Лядов А.К. 82, 412, 460, 591, 705, 735
 Лядов Л.М. 460, 465, 470, **482**, 485

Магальянес Н. 761, **773**
 Мадам, *Madam* – см. *Телешева Е.С.*
 Мазарини Д., кардинал 548
 Мазель И. 173
 Мазилье Ж. 611
 Мазини А. 570, **581**
 Май К.И. 35
 Майков А.Н. 570
 Майлстоун (Мальстон, Мильштейн) Л. 572
 Макаров Р.Р. 510, **547**

 Маккензи К. 416
 Маклаков В.А. 577
 Мак-Миллан К. 735
 Маковский В.Е. 570
 Маковский К.Е. 570
 Маковский С.К. 571, 581
 Максим Горький – см. *Горький М. (Пешков А.М.)*
 Максименко В.С. 753
 Малерб А. 711, 724, 734, 739
 Малиновская Е.К. 7, 8, 258, 369–418, 422, 423
 Малиновский П.П. 369, 380, **406**
 Малоземова С.А. 570
 Малько Н.А. 82
 Мальстон Л. – см. *Майлстоун Л.*
 Мальцева В.М. 91
 Малютин И.А. 378, 404, **405**
 Мама – см. *Эйзенштейн (Конецкая) Ю.И.*
 Мамонтов С.И. 33, 36
 Мамонтовы, семья 36
 Мамонтова Е.Г. 36, 42
 Мандельштам О.Э. 12, 14, 37
 Манн К. 495, 538
 Марголин С.А. 352, 462, **484**
 Марджанов (Марджанишвили) К.А. 182,
 191, 272, 482, 483
 Мария Стюарт, королева 440
 Марков В.А. – см. *Модль В.Ф.*
 Марков П.А. 96, 105, 171, 174, 178, 179, 319, 484
 Маркова (Маркс) А. 735, 771
 Маркович М. 178
 Маркс К. 415, 511
 Марр Н.Я. 530, **555**
 Марта – см. *Лебхерц М.*
 Мартин Дж. 760, 762, 763, **772**, 773
 Мартине М. 88
 Марцинский Г. 49
 Маршак С.Я. 497, **540**
 Масалитинова В.О. 471
 Масари Фр. 343, **357**
 Масс В.З. 539
 Массалитинов Н.О. 199, 243, 244, 257, 262,
 276, 280, **285**, 560, 580
 Массарик Т. 580
 Массне А. 447, 456
 Массне Ж. 456, 580

- Масютин В.Н. 344
 Матейка И. 79
 Матисс А. 750
 Маяковский В.В. 189, 206, 264, 265, 509,
 511–513, 520, 540, 546, 547, 734, 755,
 768
 Медведев С.И. 245, **285**
 Межинский С.Б. 469, 471, 485
 Мейер – см. *Мейерхольд В.Э.*
 Мейерхольд В.Э. 7, 11, 12, 15–23, 30–32, 34,
 36, 38–45, 47–92, 106, 205, 218, 249, 250,
264, 281, 287, 290, 296, 313, 323, 352, 357,
 370, 375, 376, 380, 383, 387, 401, 416, 417,
 462, 472, 479, 482, 486, 488, 493, 496, 526,
 527, 536–539, 541, 543, 548–550, 552, 553,
 556, 557, 636, 693, 696, 710, 755
 Мейерхольд-Мунт О.М. 44, 56, 71, **82**, 85
 Мейлах М.Б. 601, 603, 760, 762, **772**
 Меликова 681
 Мелконова-Езекова О.А. 247, **286**
 Меллер В.Г. 708
 Мелло М. 451
 Мельников П.И. 447
 Менгельберг В. 417
 Мендельсон Ф. 452, 771
 Мендес Х. 751
 Ментенон Ф.О. де 513, 548
 Ментенон Франсуаза Обинье де 513, **548**
 Ментер С. 570, **580**
 Мерант Л. 696
 Мередит Б. 458
 Мережковский Д.С. 406, 504, 544
 Мериме П. 748
 Меркуров С.Д. 497, **540**
 Мескин А. 325, 336, 340, 366, 367
 Мессаже А. 724, 739
 Мессерер А.М. 759
 Метакса Т. 458
 Метелица Н.И. 107
 Метерлинк М. 20, 21, 33, 34, 40, 41, 44, 45,
 114, 118, 180, 185, 412, 595
 Мехлис Л.З. 537
 Мечников И.И. 511, **547**
 Мизинова (в замуж. Шенберг-Санина) Л.С. **274**
 Мийо Д. 606, 609, 689, 700
 Микеланджело Б. 489, 500, 542, **542**
 Микель Аньелло – см. *Микеланджело Б.*
 Миклашевский К.М. 567, **579**
 Милиоти В.Д. 11, 15, 24, 25, **33**, 40, 43, 566
 Милиоти Н.Д. 33
 Милн А. 413
 Милютин Ю.С. 753
 Минкус Л. 591, 744
 Мирбо О. 549
 Мирбо Т. 554
 Миро Х. 690, 725, 727, 728
 Миронова В.А. 289
 Миронова В.М. 608, 625
 Мистенгет (Буржуа Ж.) 771
 Митя, дядя – см. *Эйзенштейн Д.О.*
 Митя, Митичка – см. *Бурский М.И.*
 Михайлов М.Д. 533, **557**
 Михайлова А.А. 36
 Михальский Ф.Н. 219–221, 247, **271**
 Михоэлс (Вовси) С.М. 543
 Мичурина-Самойлова В.А. 570
 Миша – см. *Разумный М.А.*
 Млечин В. 486
 Мнухин Л.А. 195, 696
 Модль В.Ф. 123, **187**
 Моисси А. 267, 570, **581**
 Мокульский С.С. 79, 170
 Моллер Ф. 314
 Мологин Н.К. 79
 Молотов (Скрябин) В.М. 487, 535, 545, 558
 Мольер Ж.-Б. 18, 81, 93, 170, 182, 485, 637,
 653, 689, 695
 Монахов А.М. 757, **769**
 Моннье А. 521, 522, **551**
 Монсиньи П.-А. 455
 Монтеклер М.П. де 609, 689
 Мордвинов (Шефтель) Б.А. 503, 509, **543**
 Мордкин М.М. 585, 589, **591**, 704, 751, 764
 Морева 684
 Мориц В.Э. 389, **414**
 Морозов С.Т. 179
 Морошкина (Шверубович) С.И. 198, 202,
 205, 206, 208, 209, 211, 214, 220, 234, 236,
 238, 245, 252, 251, 254, **257**, 258
 Моррис Н. 603

- Москвин И.М. 77, 100, 101, 111, 176, **183**,
 184, 205, 207, 209, 210, 215, 243, 250, 256,
 259, **262**, 266, 267, 275–277, 279, 282, 286,
 482, 483
 Москвич, псевд. 313
 Мотль Ф. 59, **83**
 Моцарт В.А. 406, 410, 428, 455, 496, 595, 597,
 603, 604, 684, 705, 770
 Моэм С. 358
 Муза А. 562
 Музалевский Г.В. 352
 Муни (Муни Вайзенфройнд) П. 509, **546**
 Мунт О.М. – см. *Мейерхольд-Мунт О.М.*
 Муравьев 134
 Мурадов Г. 760, **772**
 Муралов Н.И. 134, 162, 163, 193
 Мурнау (Плумпе) Ф.В. 545
 Мусатов Н.А. 691, 753
 Мусоргский М.П. 35, 81, 406, 411, 427, 570,
 589, 606, 609, 629, 773
 Мутных В.И. 376
 Мухин В.В. 592, **600**
 Мухин К.Н. 220, **271**
 Мчедели (Мчедлидзе) Д.С. 533, **557**
 Мчеделов (Мчедлишвили) В.А. 322, 406, 482
 Мышь – см. *Корнблюм Р.Э.*
 Мюрат И. 503, **543**
 Мюргит – см. *Попова (Лохвицкая) В.А.*
 Мясин А.Ф. 415, 450, 455, 604, 637, 692–694,
 725, 728, 750, 756, 758, 768, **771–774**
 Мятлев М.Д. 287

Набоков В.В. 456, 560
 Набоков Н.Д. 440, 456, 774
 Надар (Турнашон) Ф. 530, **555**
 Найденов С.А. 34
 Наполеон III 722
 Наполеон Бонапарт, имп. 115
 Направник Э.Ф. 83, 553
 Натан Р. 456
 Наумов О.В. 402
 Небольсин В.В. 487, 501, 533, **543**
 Нежданова А.В. 407
 Незлобин (Алябьев) К.Н. 18, 315, 370, 371, 417
 Некрасов Н.А. 186

 Нелидов А.П. 400, 401, **417**
 Нелидова А.Р. 732
 Неметти В.А. 12, 14, 38
 Немирович-Данченко (Корф, баронесса)
 Е.Н. 204, 208, 209, 234, 260, **261**, 265
 Немирович-Данченко В.И. 7, 42, 82, 89, 95,
 101, 102, 110, 111, 116, 175, 176, 178–180,
 184–186, 198, 199, 202, 205, 208–210,
 217, 220, 221, 232, 246, 247, 256, 258–267,
 270–272, 275–284, 286, 287, 317, 370, 375,
 383, 402, 404, 406, 407, 411, 460, 461, 472,
 483, 485, 509, 541, 546, 549, 562, 571, 572,
 575, 581
 Немировичи, семья 223
 Непомнящий Н.Н. 576
 Нерваль (Лабрюни) Ж. де 530, **555**
 Нестеров А.Е. 79
 Нехендзи А.М. 625
 Нехорошев Ю.И. 44
 Нечаев В.П. 34, 182
 Нивинский И.И. 366
 Нижинская (Пульски де) Р. 708–711, 718–
 720, 731, 733, 737, 738
 Нижинская Б.Ф. 8, 415, 454, 455, 560, 566,
 595, 604, 605–610, 627–740, 757, 761, 764,
769, 770, 772–774
 Нижинская-Береда Э.Н. 605, 635, 661, 662,
 710, 733
 Нижинская-Кочетовская И.А. 634, 635, 636,
 681, 697, **703**, 710, 717
 Нижинский В.Ф. 85, 603, 605, 608, 630, 632,
 647, 656, 692, **697**, 704, 708–711, 715, 716,
 718, 719, 730, 731, 733
 Никитин И.Д. 751
 Никитин А.А. 557
 Никитина А. 725, 726, 729, 739
 Никиш А. 110, **182**, 417
 Николаев В.Д. 457
 Николаи О. 407
 Николай I, имп. 577
 Николай II, имп. 80, 517, 570
 Николай Николаевич (Младший), великий
 князь 565, **577**
 Никулин (Олькеницкий) В.И. 327, 333, 352, **354**
 Никулин (Олькеницкий) А.В. 510, 546

- Нильсен А. 195, 318
 Ницше Ф. 114, 498, 541
 Ниэпс (Ньепс) Ж.Н. 530
 Ноай Ш. де 701
 Новерр Ж.-Ж. **455**, 748
 Новиков Л.Л. 585, 589, **591**, 600, 745, 752
 Новицкий П.И. 390, **414**
 Новомирский (Кирилловский) Я.И. 380, **406**
 Нозьер Ф. 451, 453
 Нордау М. 531, **556**
 Норман И. 350
 Нортон Л. 760, 772
 Нувель В.Ф. 16, 637, **694**, 698, 730
 Нэш П. 593, 594, 597, **601**
 Ньюиттер Ш.-Л.-Э. 696
 Ньюся – см. *Воробьева А.*
- Обер** Д.-Ф.-Э. 406, 684, 705
 Обрадович А.Г. 580, 624
 Образцов С.В. 513, **548**
 Образцова А.Г. 545
 Обухов Н.Б. 429, 440, **451**
 Обухова Н.А. 451
 Озаровский Ю.Э. 420, 447
 Озеров В.А. 417
 Ойстрах Д.Ф. 277
 Ойстрах И.Д. 277
 Оксанский А.А. 303, 318
 Олека-Жилинскас А. – см. *Жилинский А.М.*
 Ленин П.С. 380, **406**
 Олеша Ю.К. 319
 Олт М. 453
 О’Мара Дж. 735
 Онеггер А. 606, 610, 700
 О’Нил Ю. 547
 Орик Ж. 606, 609, 689, 693–695, 724, 739, 770
 Орленев (Орлов) П.Н. 210, **267**, 289
 Орлов А.И. 381, 382, **407**
 Орлов Ю.М. 179, 180
 Освальд Ж. 768
 Осипов Ю.С. 170
 Оскар II, король 587, 590
 Островский А.Н. 186, 250, 275, 282, 283,
 291, 461, 539, 570, 752
 Остужев (Пожаров) А.А. 483
- Оттокар Н.П. 78
 Офросимов Ю.В. 292, 313
 Оффенбах Ж. 410, 482, 488
 Охлопков Н.П. 496, 502, **539**, 552
 Очередин Б.И. 303, 306, **317**
- П.** – см. *Паскар Г.М.*
 Павленко П.А. 510, **546**
 Павленков Ф.Ф. 530, **555**
 Павлов Д.Б. 187
 Павлов П.А. 199, 243, 244, 257, 262, 280,
284, 304, **318**, 319, 580
 Павлова А.П. 35, 317, 431, **452**, 560, 566,
 583–591, 600, 602, 603, 605, 629, 646, 647,
 694, 700, 704, 741–754
 Павлова В.Н. 262
 Павловский Ф.В. 384, 385, **411**
 Пазетти А.А. 589
 Палестер Р. 701
 Палленберг М. 343, **357**
 Панфилова Н.Н. 34, 40, 41
 Паскар (Либерман) Г.М. 644, **696**, 701
 Паста Дж. 490
 Пастернак Б.Л. 265
 Пауэлл Э. 774
 Паша – см. *Заборовская П.П.*
 Пашенная В.Н. 259, 315
 Пашковский А.И. 511, **547**
 Пеладан Ж. 499, **541**
 Пензо И.П. 753
 Перголези Д. 691
 Перетти С. 722–724
 Перец И.Л. 351
 Персиц Т.М. 80
 Персиц Н.М. 52, **80**
 Перцова А. 242
 Песочинский Н.В. 39
 Петипа М.И. 35, 584, 586, 611–626, 744, 751, 752
 Петрицкий А.Г. 748, **753**, 754
 Петров (Катаев) Е.П. 319
 Петров В.М. 460
 Петров Н.В. 72, **89**
 Петров, доктор 384
 Петрова (Петракевич) В. **455**
 Петрова А.В. 421, 450, 610

- Петрович, макетчик 495
 Петровский А.П. 78
 Петровский М.А. 515, 516, **548**
 Петрушевский Д.М. 566, **578**
 Петя – см. *Вильямс П.В.*
 Пиановский М. 585
 Пикабия (Бюффе) Г.М. 708, **732**, 733
 Пикабия Ф. 732
 Пикассо П. 689, 692, 750
 Пиксанов Н.К. 250, **287**
 Пиксерекур Г. де 520, 550
 Пикфорд (Смит) М. 49
 Пильняк (Воган) Б.А. 49
 Пилявская С.С. 542
 Пинкертон А. 540
 Пинский Д. 322
 Пиотровский Адр.И. 49
 Пиранделло Л. 314, 413, 725, 739
 Пирогов Г.С. 384, **411**
 Платон, митрополит 102, 177
 Платонова Н.В. – см. *Болеславская Н.В.*
 Плейфер Н. 602
 Плесси П. 727, 739
 Плетнев Б.В. 750
 Плеханов А.А. 312
 Плеханов А.М. 312
 Плещеев А.Н. 417
 Плинке В.А. 52, 57, **80**, 82
 Плинке, купеческий род 82
 Плисецкая М.М. 277
 По Э.А. 739
 Подгорный Н.А. 97, 101, 219, 220, 224, 246, 253, 256, 257–259, 263, 266, 267, **270–273**, 275, 286
 Подобед П.А. 202, 220, **258**
 Поземковский (Подземковский) Г.М. 292, 300, **315**
 Познер (Соколова) Р. 681, **703**, 729
 Поленов В.Д. 36
 Поленовы, семья 36
 Полканова М.Ф. 105, 107, 174, 178
 Полонский К.А. 510, **546**
 Полонский Я.П. 570
 Полунин В.Я. 741, **750**
 Польш В. 704
 Полякова (Горячкина) Е.И. 273
 Пономарев В.И. 757, **769**
 Понс Э.Е. 242
 Понталис Ж.-Б. 550
 Поплавский Ю.И. 610
 Попов А.Д. 503, 543
 Попов Н.А. 411
 Попова (Лохвицкая) В.А. 300, **315**
 Попова (Шверубович) А.И. 198, 202, 205, 206, 208, 209, 211, 214, 220, 221, 234, 236, 238, 246, 251, 252, 254, **257**, 258
 Попова В.Н. 257
 Попова Л.С. 88, 264
 Посада Х.Г. 512, **547**
 Пospelов Б.В. 690
 Пост У. 170
 Потемкина С.Б. 608, 689, 698, 737, 738
 Потопчина Е.В. 290
 Потресов В. 287
 Правов И.К. 545
 Прево А.-Ф. 36
 Преображенская О.И. 703, 753, 770, 774
 Преображенская О.И., кинорежиссер 545
 Прокофьев О.С. 529, **554**
 Прокофьев С.С. 326, 434, 450, 454, 455, 488, 513, 526, 528, 529, 534, 545, **548**, 554, 557, 590, 606, 609, 649, 650, 680, 694, 698, 702, 727, 740, 756, 768
 Прокофьев Св.С. 529, **554**
 Прокофьева (Кодина) Л.И. 529, **554**
 Проппер С.М. 517, **550**
 Протазанов Я.А. 717
 Прудкин А.М. 366
 Прудкин М.И. 541
 Прусаков Н.П. 464, 465, 467–471, 475, 477, **484**, 485
 Прюна П. 693
 Пуленк Ф. 606, 609, 669, 689, 699, 701, 713, 722
 Пуни Ц. 584
 Пуччини Дж. 405
 Пушкин А.С. 50, 76, 90, 91, 182, 186, 451, 452, 526, 531, 541, 548, 552, 554, 556
 Пушкина М.П. – см. *Ждан-Пушкина М.П.*
 Пыжова О.И. 243, **283**, 352
 Пыпин А.Н. 486

- Пьерне Г. 606, 609, 646, 649, 690, 699
 Пяст В.А. 77
- Рабинович И.М.** 274, **356**, 462, **483**
 Равель М. 35, 606, 609, 610, 633, 684, 690, 692, 699, 700, 711, 734
 Равель, братья 614–616, **625**, 626
 Радищев А.Н. 507, 545
 Радищева О.А. 175
 Радклиф (Уорд) А. 521, 551
 Радлов Н.Э. 47, 48, 52–55, 62, 70, 71, **77**, 81, 84, 461
 Радлов С.Э. 49, 72, 77, 78, **89**, 482, 483
 Радлов Э.Л. 77
 Радлова-Казанская Н.Э. 49, 71, **78**, 90
 Радловы, семья 63
 Радомысльская Л.А. 87
 Раев Н.П. 77, 81
 Раевская Е.М. 209, 221, 259, **266**, 267
 Разумный М.А. 7, 289–320
 Разумный Э.З. 289
 Разумовский А.В. 543
 Райзман Ю.Я. 545
 Райнах Т. 711, 712, 734
 Райх З.Н. 74, 76, **90**, 527, **553**
 Ракидин Ю.Л. 560
 Раку М.Г. 489
 Рамбер М. 595, **603**, 604
 Рамш (Рамша) Ф.Г. 207, **265**
 Раневская (Фельдман) Ф.Г. 555
 Расин Ж. 85, 264, 547
 Раскин Б.В. 690
 Распутин (Нóвых) Г.Е. 280
 Рассел А. 713
 Ратанова М.Ю. 608, 691, 697, 735
 Раффе Д.О. 511, **547**
 Рахманинов С.В. 110, 177, **180**, 181, 245, **285**, 561, 566, 575, 680, 702
 Рахманинов Т.С. **268**
 Рахманинова И.С. **268**
 Рахманинова Н.А. 181, **268**
 Рахми (Рахманиновы), семья 210, 268
 Рашель – см. *Познер (Соколова) Р.*
 Редель А.А. 750
 Редикюльцев И.Ф. 507, 523, **545**
- Редько А.В. 107
 Рейзен М.О. 527, 533, 538, **553**, 742, **751**
 Рейнах Р. 696
 Рейнбот А.А. 190
 Рейнхардт, Рейнгардт (Гольдман) М. 93, 106, 178, 267, 323, 292, 452, 570, 577, **581**, 593, 597, 600
 Ремарк Э.М. 94
 Ремизов А.М. 40, 77, 566
 Рео Л. 269
 Репин И.Е. 35, 570
 Рерих Н.К. 85, 110, **182**, 418, 485, 566, 576, 587, 692
 Респиги О. 681, 702
 Ретиф де ла Бретонн Н. 541
 Ржевская Н. 48
 Ржешевский А.Г. 555
 Риббентроп И. фон 487
 Рид Дж. 176
 Ридикюльцев – см. *Редикюльцев И.Ф.*
 Рикорди 650, 699
 Римский-Корсаков Н.А. 35, 319, 370, 405, 406, 411, 420, 546, 570, 606, 610, 692, 701, 751
 Рипзам Г. 359–368
 Рихтер К. 552
 Рихтер С.Т. 277
 Ричардс М. – см. *Ликуардопуло М.Ф.*
 Ричардсон Ф.Дж.С. 599, 604, 712, 732
 Роббинс Дж. 756, 768, 769, 773
 Робеспьер М. 158
 Робинс Т. 348
 Ровер П. – см. *Узунов П.Г.*
 Ровина Х. 325, 348, 357, **358**, 364, 366
 Рогаль-Левицкий Д.Р. 692, 751, 753
 Роденбах Ж. 555
 Роже-Дюкас Ж.Ж.Э. 649, 698
 Розенталь М. 570, **581**
 Розенфельд М.К. 548, **551**
 Ролан-Манюэль 721, 722, 724, 738
 Роллан Р. 174
 Роллер А. 600
 Романов Б.Г. 603, 745, 770
 Романовы, императорская фамилия 180
 Рославлева Н.П. 600, 601
 Рослов П.И. 384, **410**
 Росси Э. 570, **581**

- Россини Дж. 406
 Ростворовский К.П. 93, 106
 Ростовцев М.И. 48, 63, 66, 70, **78**
 Ростропович М.Л. 277
 Роулинсон Дж. 634, 697
 Рохас Ф. де 553
 Рошаль Г.Л. 323
 Роцаковский М.С. 52, **80**
 Рощина-Инсарова (Пашенная) Е.Н. 292,
 293, 300, 301, 303, 304, **315**, 316
 Рощин-Инсаров (Пашенный) Н.П. 315
 Рубинштейн А.Г. 277, 485, 570, 589, 649
 Рубинштейн И.А. 454, 455, 606, 628–630, 633,
 611, 690, 692–694, 697, 700–704, 731, 736
 Рубинштейн Н.Г. 570
 Руднев В.В. 99
 Рудницкий К.А. 37
 Румянцев Н.А. 258
 Руссель А. 609, 627, 711, 712, 734
 Руссо Г. 722, 723
 Рутенберг П.М. 187
 Рутерстон А. 593, **602**
 Руше Ж. 637, 647, 677, **694**, 710, 711, 718–723,
 724, 733, 734, 738, 739
 Рыбакова Ю.П. 37, 39, 42
 Рыбинский Н.З. 560
 Рындин В.Ф. 528, **553**
 Рындина Л.Д. 560
 Рэкхем А. 543
 Рябушинская Т.М. 566, **578**, 591, 758, **770**
 Рябушинские, династия 578
 Рябцев (Рябцов) К.И. 99, 100, 103
- С.К.* – см. *Вишневецкая С.К.*
 Сабуров С.Ф. 191
 Савенко С.И. 488
 Савина М.Г. 570
 Савицкий К. 691
 Савченко И.А. 460
 Садовский П.М. 752
 Сазонова (Слонимская) Ю.Л. 566, 568, **579**
 Сакулин П.Н. 250, **287**
 Салтыков-Щедрин М.Е. 275, 460, 463, 466,
 472, 486, 512
 Сальвини Т. 110, **181**
- Самосуд С.А. 487, 494, 507, 518, 528, 534,
 536, **537**
 Сандерсон С. 570, **580**
 Санин (Шенберг) А.А. 223, **274**, 385, 407,
411, 560
 Санины, семья 223
 Сапунов К.Н. 276
 Сапунов Н.Н. 11, 15–18, 20, 24, 26, 31, 32,
33, 38, 40, 43–46, 417
 Сарасате П. де 570, **580**
 Сарьян М.С. 532, **557**
 Сати Э. 692, 694
 Сахаров М.А. 747
 Сахновский В.Г. 404, 418, 422, 450, 462, 484
 Сац И.А. 90, 181, 282, 589
 Саша – см. *Фадеев А.А.*
 Свердлин Л.Н. 502, **543**
 Свердлов Я.М. 540
 Светаева М.Г. 82
 Светлов И.Е. 36
 Светлов (Ивченко) В.Я. 583, 590, 592, **599**,
 743, 752
 Светлов (Шейнкман) М.А. 515, 549
 Себин Р. 760, 772
 Севастьянов В.С. 447
 Северак Д. де 35
 Северянин Игорь (Лотарев И.В.) 287
 Седова Ю.Н. 591
 Сейерс Д.А. 525, **552**
 Сейлер О. 572, 581
 Секевич Н.Г. 244, **285**
 Секст Эмпирик 49
 Селезнев Д.К. 80
 Семенова М.Т. 497, **540**
 Сенелик Л. 105, 170, 178, 183, 186
 Сен-Леон А. 696
 Сен-Санс К. 580
 Сервантес Сааведра М. де 544
 Сергеев К.М. 554
 Сергеев Н.Г. 624, 697, 747, **753**
 Сергеев, капельдинер 513
 Сергей Александрович, великий князь 183, 186
 Сергей Павлович – см. *Дягилев С.П.*
 Серебрякова (Бык-Бек) Г.И. 383, **415**
 Сережа – см. *Унгер С.А.*

- Серов А.Н. 589
 Серов В.А. 33, 34, 111, **182**, 526, **552**
 Серов Г.В. 244, **285**
 Сикевич-Васильев В.И. **285**
 Симков И.Е. 535, **558**
 Симвов В.А. 33, 43, 185, 259, 271, 272, 276,
 283, 528, **553**
 Симон Р. 451
 Симон-Деманш Л. 478
 Симонов К.М. 761, **773**
 Симонов Р.Н. 460
 Симонсон А. 457
 Синатра Ф. 320
 Синг Д. 459
 Синельников Н.Н. 315
 Ситковецкая М.М. 37, 77
 Ситуэлл С. 695
 Скальковский Ап.А. 570, 575, **580**
 Скальковский К.Ап. 570, **580**, 624
 Скарская (Комиссаржевская) Н.Ф. 42, 90
 Склянский Э.М. 386, **412**
 Скотт В. 440
 Скотт К. 593
 Скриб Э. 484, 495, **538**
 Скрябин А.Н. 110, **182**, 313, 691
 Славин Д.О. 503, 518, 544
 Славина (в замуж. баронесса Медем) М.А. **86**
 Славинский (Славиньский) Т. 433, 434, 450,
 452, **454**, 455, 714, 726
 Славинский Ю.М. 402
 Слетов П.В. 510, **547**
 Словацкий Ю. 93, 174
 Слоним И.А. 497, 523, 530, **540**
 Слонимский А.А. 73, 76, 79, **90**
 Слонимский М.А. 90
 Слонимский Ю.И. 625, 626, 690
 Смаков 128, 188, 189
 Смелянский А.М. 170, 176, 178, 271, 404
 Смирнова (в замуж. Эфрос) Н.А. 220, 230,
 239, 252, **264**, 279
 Смолич Н.В. 394, **416**
 Смышляев В.С. 7, 9, 94, 96, 99, 102, 104–106,
 119, 128, 130, 131, 133, 134, 136–140,
 150–154, 158–160, 163–169, 171, **174**, 175,
 178, 189–191
 Собинов Л.В. 393, **415**
 Соге А. 451
 Соколов В.А. 292, 294, 319
 Соколов Р.А. 549
 Соколова – см. *Познер (Соколова) Р.*
 Соколова Б. 251
 Соколова Е. 251
 Соколова Л. (Маннингс Х.) 724, 729
 Соколовский М.М. 418
 Сокольников (Бриллиант) Г.Я. 391, **414**
 Сокольникова Г. – см. *Серебрякова (Бык-Бек) Г.И.*
 Сокольниковы, семья 392
 Сократ 712
 Солини Е.А. 54, **81**
 Соловцов Н.Н. 34
 Соловьев В.А. 538
 Соловьев В.Н. 72, 74, 79, **89**, 90
 Соловьев Н.Ф. 82
 Соловьева В.В. 95, 96, 112, 120, 121, 139, 148,
 149, 158, 165, 166, **173**, 174, 186, 191, 293
 Соловьева И.Н. 105, 107, 170, 176, 178, 183,
 186, 256, 260, 284, 483, 484, 562
 Сологуб (Тетерников) Ф.К. 21, **42**, 77, 84
 Соломоновский 511
 Соляников Н.А. 615, 625
 Сомов К.А. 11, 13, 14, 16, 20, 26, 27, **35**, 43, 560
 Сонне Д. 707, 712, 713, 718, 732, 735
 Сорель С. 458
 Сорокин П.А. 241, **281**, 560
 Сосницкий И.И. 572
 Софокл 35, 64, 84, 217, 711
 Спадони Дж. 285
 Спендиаров А.А. 589
 Сперанский М.М. 179
 Спесивцева О.А. 605, 711, 722–724, 734, 741, **750**
 Спиноза Б. 268
 Сребрный С.С. 85
 Стаатс Л. 637, **693**, 696, 701, 721
 Сталин (Джугашвили) И.В. 416, 488, 545
 Сталь М. 681, **703**
 Станиславские, семья 221
 Станиславский (Алексеев) К.С. 7, 16, 21, 37,
 46, 49, 79, 93–95, 97, 100–102, 106, 110,
 111, 114–116, 118, 170, 171, 174, 175, 176,
 178–186, 190, 198, 199, 201, 204–207, 210,

- 212, 217–219, 221, 223, 224, 226, 229–234, 238, 241–243, 249, 250, 256–259, 260, 261, 266–268, 270, 271, 275–283, 322, 327, 350, 354, 358, 370, 375, 378, 380, 390, 404, 406, 407, 422, 450, 523, 551, 561, 570
- Стар М. 721
- Старбак Дж. 760, 772
- Старик – см. *Ефимов И.С.*
- Стафф Ф. 603
- Стахович А.А. 7, 95, 111, 112, 123, 179, **183**, 187
- Степанов В.И. 612, 697, 743
- Степанова А.И. 499, **542**
- Степанова В.Ф. 264
- Стерн Э. – см. *Стар М.*
- Стеффен Г.Г. 289
- Стовитц У. 584
- Стоделл Э. **457**, 458
- Стоковский Л. 393, 394, **416**
- Стоктон М.К. – см. *Stockton М.К.*
- Столл (Столь) Д. 452
- Столл (Столь) О. 431, **452**, 453
- Столь Э. 695
- Столянский П.Н. 76
- Стравинский И.Ф. 35, 85, 370, 387, 406, 450, 454, 590, 602, 604, 606, 609, 629, 649, 650, 683, 689, 691, 692, 696, 698–700, 704, 707, 708, 713, 732, 735
- Страдивари А. 451
- Страсберг Л. 98, 170, 175, 184, 256
- Стрейт Б. 293, 319
- Стриндберг А. 351
- Струтинская Е.И. 34, 40, 423
- Ступников И.В. 599
- Стыка Я. 517, 550
- Субботин П.Н. 210, **268**
- Суворин А.С. 267, 289, 517, **550**
- Суворин М.А. 560
- Судейкин С.Ю. 18, 20, **40**, 314, 447, 497, **539**, 589
- Судейкина (Боссе) В.А. 732
- Сук В.А. 537
- Сүлержиций Л.А. 174, 180, 185, 273
- Сүлога-и-Савалета И. 530, **556**
- Сумароков А.А. 290
- Сумарокова Л. 713, 715
- Сургучев И.Д. 170, 406
- Суренянц (Суреньянц) В.А. (Я.) 18, **40**, 44, 185
- Суриц Е.Я. 608, 615, 624, 689, 691, 694, 697, 698, 732, 735, 737, 738
- Суроварди Х.Ш. 243, **284**
- Сусанин (Симков) Н.И. 303, **318**
- Сухово-Кобылин А.В. 264, 459–486, 549
- Суходольский А.Л. 459, **482**
- Сухорукова А.С. 549
- Сушкевич Б.М. 7, 95, 96, 112, 113, 115, 116–120, 129, 130, 132, 134, 136, 139, 150–154, 156–158, 165, 166, **172–174**, 181, 184, 188, 190, 192, 322, 323, 462, **483**
- Сынгаевский (Сингаевский) Н.Н. 605, 607, 681, 682, **698**, **702**, 707, 710, 712, 715, 730, 731
- Сыропятов А.К. 71, 88
- Сэлмонд В. 36
- Сэр Тоби, псевд. 402
- Сюзор П.Ю. 576
- Тагор Р. 284, 393, **415**
- Таиров (Корнблит) А.Я. 49, 72, 79, 85, 88, 218, 264, 370, 375, 376, 387, 407, 410, 453, 486, 734
- Талейран (Талейран-Перигор) Ш.М. 503, **543**
- Тальони М. 434, **454**, 603
- Таманов А.И. 576
- Таманцова Р.К. 221, 246, 260, 272
- Тамерлан (Тимур) 503
- Тамиров А.М. 207, 221, 243, **265**, 269, 294
- Танеев С.И. 35, 82, 405
- Тарас Дж. 591
- Тарасова А.К. 97, 207, 243, **265**, 275, 283, 523, **551**
- Тарасова М.В. 78
- Тарле Е.В. 503, **543**
- Тартаков И.В. 570
- Тарханов (Москвин) М.М. 257
- Таршис Н.А. 39
- Татаринов В.Н. 174
- Татлин В.Е. 78
- Тейдер В.А. 741, 750, 751
- Телешева Е.С. 490, 499, 502, 514, 524, 528, 530, 533, **541**, 554
- Телешов Н.Д. 351

- Теляковский В.А. 82–84, 86, 603, 626
 Теркель Е. 40
 Тернер Г. 454, **455**, 595, **603**
 Тик И.Л. 493, **537**
 Тиле В. 291
 Тиме Е.И. 84
 Тиссэ Э.К. 503, 518, 538, **544**, 550
 Титова Г.В. 36
 Тихвинская Л.И. 550
 Тихомиров (Михайлов) В.Д. 591, 630, 742,
751, 755, **768**
 Тихомиров Н.К. 407
 Тихон, митрополит, патриарх 176
 Тихонова Н.А. 628, 633, 681, 690, 692, 693,
 697, 701, **703**, 704
 Той У. 732
 Той Ф. 727, 739
 Толстой А.К. 185, 266, 267, 286
 Толстой А.Н. 174, 319, 540
 Толстой Л.Н. 110, 118, **180**, 185, 268, 459, 537, 540
 Толстой И.И. 63, **84**
 Толчиф М. 761, **773**
 Томашевский Б.В. 59
 Топорков В.О. 290
 Трауберг Л.З. 547
 Тренев К.А. 482, 512, **547**, 557
 Третьяков С.М. 88, 539
 Трощкая (Седова) Н.И. 71, **88**
 Трощкий (Бронштейн) Л.Д. 88, 193, 297, 314,
 412
 Трубецкой П.П. 570
 Трушников С.А. 247, 259, 286
 Трэдуэлл С. 572
 Гуманова Т.В. 758, **770**
 Турбин С.И. 549
 Гургенев И.С. 115, 126, 170, 184, 186, 287, 570
 Тхоржевская Н.К. 84
 Тынянов Ю.Н. 49
 Тышлер А.Г. 464–468, 471, **484**, 485, 534, **557**
 Тэффи (Лохвицкая, в замуж. Бучин-
 ская) Н.А. 300, 315
 Тюдор А. 603
 Уайльд О. 35, 111, 182, 541
 Уварова Е.Д. 289, 311
 Удальцова З.П. 174, 176, 178, 271, 352, 404
 Узунов П.Г. 96, 112, 115, 120, 139, 169, **173**, 192
 Уистлер М. 33
 Уитмен У. 495, 511, **538**
 Уланова Г.С. 529, 545, **554**, 603, 753
 Ульянов Н.П. 20, 21, 34, 40, 42
 Унгер С.Л. 681, 682, **702**, 707, 712, 715, 718
 Униевская Е. 178
 Усиевич Г.А. 99
 Успенская М.А. 96, 97, 112, 113, 117, 118,
 158, **173**, 199, 259, 265, 268, 269, 275
 Утамаро К. 510, **547**
 Утесов Л.О. 290
 Уэллс Г. 602

Ф. – см. *Шаляпин Ф.И.*
 Ф.Д., псевд. 726
 Фадеев А.А. 499, 510, 542, 546
 Файко А.М. 326, 355, 415
 Фалеев М.Г. 242, **281**
 Фалла – см. *Фалья М. де*
 Фальк Р.Р. 357, 358
 Фалья М. де 650, **699**
 Фармаковский Б.В. 63, **84**
 Февральский А.В. 37, 42
 Феврие А. 721
 Федор, Фед. – см. *Шаляпин Ф.И.*
 Федоров В.Ф. 287
 Федоровский Ф.Ф. 378, **405**, 557
 Федосова Е.М. 599
 Федотов И.С. 378, 404, **405–407**, 410, 546
 Фелд Э. 773
 Фельдман О.М. 16, 34, 40, 41, 90, 174
 Феррьерри Э. **91**
 Фессинг А.А. фон 108, 109, **178**, 179
 Фигнер М.И. 570
 Фигнер Н.Н. 570
 Фиджима 590
 Философов Д.В. 35
 Философова (в замуж. Винтергальтер) Е.И.
 53, **81**
 Философова В.И. 53, **81**
 Философовы, семья 54
 Финкель Ш. 327, 351, 352, 357, 365, 368
 Фительберг Г. 431, 448, **451**
 Флиер Я.В. 528, **553**

- Фокин М.М. 86, 560, 561, 564, 566, 568, 585, 589, 591, 595, 603, 608–610, 615, 628, 630, 633, 699, 700, 703, 711, 721, 723, 736, 741, 743, 745, 747, 750, 752, 755, 756, 758, 764, 768, 770, 771
 Фокина В.П. 608, 752
 Фомин И.А. 576
 Фонтейн М. 595, 603
 Фореггер (Фореггер фон Грейфентурн) Н.М. 496, **539**, 754
 Фортунни П. 413
 Форш (Комарова) О.Д. 490, 507, 545
 Фосс Е.Н. 535, **558**
 Фостер Э. 592, 599
 Фрай Э. 455
 Фрайзер Л. 593, 595, 597, **602**
 Франк И. 681, **704**, 718, 724
 Франк Ж.М. 701
 Франклин Ф. 760, 762, 763, **771**, 772
 Франко Р. 698, 699
 Франконе М. 455
 Фредман-Клюзель Б.О. 743, **752**
 Фрейд З. 320
 Фридлянд Ц. 325, 351, 356, 364, 365, 367
 Фридман Ш. 355
 Фридштейн Ю.Г. 545
 Фримл Р. 170
 Фрунзе М.В. 546
 Фрэнч М.Ф. 579
 Фужер Г. 724
 Фукс 244
 Фукс Э. 521, 522, **551**
 Фуми 590
 Фэрбенкс Д. (старший) 582

 Хазан В. 187
 Хализева М.В. 37, 82, 412, 415, 450
 Халютина С.В. 459, **482**
 Хамфри Д. 713
 Ханаев Н.С. 496, 513, **539**
 Хаскелл А. 592, 598, **599**, 604, 732
 Хейнс А. 603
 Хейфец П. 242, **281**
 Хейфец Я. (И.Р.) 242, 245, 277, **281**
 Хейфиц И.Е. 539

 Хеккер У.Дж.С. 713, 735
 Хемингуэй Э. 95
 Хенкин В.Я. 316, 317
 Хиршфельд (Гиршфельд) М. 498, **541**
 Хичкок А. 453
 Хлебников В.В. 265
 Хлюстин И.Н. 584, 585, 589, 745, 752
 Хмара Александр М. **195**
 Хмара Антон М. 195
 Хмара Г.М. 95, 96, 106, 112, 113, 119, 128, 158, 167, 168, **173**, 189, 195, 293, 303, **318**, 319
 Хмара С.М. **195**
 Хмелев Н.П. 532, 538, **556**
 Ходасевич В.Ф. 312, 329, 353, 566
 Ходжсон Р. 602
 Хойер Ч. 707, 712, 715, 718
 Хойер Я. 707, 712, 715, 718
 Хокон VII, король 552
 Хоамская (Крестовоздвиженская) З.В. 295
 Хоамский Г.К. 402
 Холодов М.И. 290
 Холст Г.Т. 593, **602**, 604
 Хоурд А. 603
 Храпченко М.Б. 516, **549**, 553
 Хренов Н.А. 36
 Хрусталеv М.М. 750
 Худашев В.П. 399, **417**
 Худеков С.Н. 517, 518, **550**, 614
 Хукер Б. 170
 Хусар К. 359
 Хэйес Дж. 453
 Хемингуэй Э. 95

Ц
 Цадкин О. 173
 Царев М.И. 541
 Цвейг А. 322
 Цемах Б.А. 350
 Цемах Н.А. 323–325, 351, 358
 Церетели А.А., князь 318, 447, 606, 769, 770
 Цибульский М.И. 352
 Цицианов П.Ф., князь 244, 245, 274, **284**, 285

Ч
 Чаадаева А.П. 289, 291, 296, 298, 299, **312**, 313, 320
 Чабукиани В.М. 497, 530, **540**, 555

- Чайковский М.П. 553
 Чайковский П.И. 50, 182, 317, 320, 370, 405, 454, 526, 527, 538, 552, 553, 570, 575, 589, 604, 609, 624, 691, 756, 768
 Чайковский С.Д. 57, **82**
 Чапек К. 413
 Чаплин Ч. 582
 Чапыгин А.П. 545
 Чаушанский Д.Н. 510, **547**
 Чахирьян Г.П. 526, **552**
 Чебан (Чабан) А.И. 174, 183, 273
 Чекетти Э.Ц. 584, 585, 600, 612
 Чемберлен Х.С. 492, 536
 Чемеринский Б. 325, 330, 344, 345, 351, 354, 356, **357**, 365, 366
 Черепнин А.Н. 566, **578**
 Черепнин Н.Н. 35, 485, 566, **578**, 589, 606, 610, 649, 701, 744
 Черкасов Н.К. 503, 544
 Черкасский С.Д. 170, 178, 182, 184, 190, 256
 Чернова Н.Ю. 691, 692, 753
 Чернухин А. 40
 Чернышев З.Г. 186
 Чернышев К. – *см. Бертенсон С.А.*
 Чернявский Б.Ю. 74, **75**, **90**
 Чернявский Л.Н. 499, **541**
 Честертон Г.К. 547
 Чехов А.П. 34, 106, 115, 116, 174, 180, 184, 218, 224, 257, 262, 266, 267, 273, 282, 414, 417, 458, 479, 483, 523, 524, 551, 556, 570
 Чехов В.И. 97
 Чехов М.А. 7, 94, 97, 98, 102, 171, 173, 175, 191, 192, 195, 221, **272**, 273, 283, 284, 289, 293, 304, 318, 319, 321–358, 459, **482**, 483, 561
 Чехова (Книппер) О.К. 97, 291, 565, **577**
 Чехова М.П. 175
 Чеховы, семья 273
 Чижевская А.А. 517, **550**
 Чимароза Д. 433, 434, 450, 454–456
 Чистяков П.П. 35
 Чистякова В.В. 689, 690, 739
 Чистякова Н.А. 689, 739
 Чугунов Г.И. 179
 Чудаков А.П. 91
 Чуковский К.И. 183
 Чумина О.М. 45
 Чупятов А.Т. 691
III. – см. Шаляпин Ф.И.
 Шабрие Э. 770
 Шагал М.З. 173, 290, 756, 768
 Шаломытова А.М. 410
 Шальк Ф. 600
 Шаляпин Ф.И. 110, 120, **181**, 195, 244, 245, 277, 285, 317, 318, 406, 570, 661, 664–668, 671, 673, 676, 677, 686–688, 700, 701, 705, 706, 734
 Шаляпин Ф.Ф. 294
 Шаляпина (Либерати) Т.Ф. **701**
 Шаляпина (Петцольд) М.В. **701**
 Шаляпина Л.Ф. **701**
 Шаляпина-Фредди М.Ф. **701**
 Шаминад С.А.С. 584
 Шанель Г. 689
 Шанкар У. 590
 Шапошников Б.В. 388, **413**
 Шапошников В.В. 388, **413**
 Шапошников М.Б. 413
 Шапошникова (Бравич) Н.К. **413**
 Шарле Н.Т. 511, **547**
 Шаров П.Ф. 199, 205, 240, 262, **263**, 273, 274, 280, 283
 Шафганс Б. 489
 Шаховской А.А., князь 76
 Шварсалон В.К. 47, 52, 77, 85
 Шварц М. 277
 Швейцер М.А. 512, **547**
 Шверубович А.И. 265
 Шверубович В.А. 97, 207, 246, 265
 Шверубович В.В. 205, 207, 212, 214, 222, 224–226, 230, 231, 235–237, 241, 244, 245, 250, 252, **262**, 275
 Шверубович И.В. 267
 Швецов И.А. 8, 755–774
 Шева Ш. 368
 Шевеленко И. 560, 575
 Шевченко Ф.А. 207, 265
 Шевченко Ф.В. 96, 129, 168, **174**, 189, 195, 207, 256, **265**, 483

- Шекспир У. 113, 170, 173, 174, 217, 321, 337, 442, 461, 479, 483, 602, 653, 694, 725, 726, 750
- Шеллинг Э. 570, **581**
- Шеми М. – см. *Шмидт (Шеми) М.*
- Шервашидзе А.К., князь 536, 560, 695
- Шервуд А. 431, 432, 443, **451**, 453, 457, 458
- Шеридан К. 269
- Шеридан Р. 413, 707
- Шиллер Л. 106, 178
- Шиллер Н. 488
- Шиллер Ф. 113
- Шилькраут Й. 413
- Шиманский В.В. 90
- Шингарева Е.А. 201
- Ширяев А.В. 586, **590**, 613, 745, 752
- Сихматов Л.М. 543
- Шкафер В.П. 385, **411**
- Шкваркин В.В. 293
- Шкловский В.Б. 49, 495, **538**
- Шлецер Б. 728, 740
- Шлиман Г. 47, 61, 77, 83
- Шмелев И.С. 566
- Шмидт (Шеми) М. 324, 367
- Шмидт Фл. 649, 698
- Шнейдер Л. 696, 722, 726, 738, 739
- Шнейдер М.Я. 546
- Шницлер А. 416
- Шовире И. 591
- Шодерло де Лакло П.-А.-Ф. 36
- Шоллар Л.Ф. 714, **736**
- Шолом-Алейхем (Рабинович Ш.Н.) 321, 326, 327, 333, 336, 354, 355, 543
- Шолохов М.А. 545
- Шопен Ф. 452, 606, 609
- Шопенгауэр А. 520, 550
- Шостакович Д.Д. 488, 557, 691, 735, 756
- Шоу Б. 81, 393, **415**
- Шпек 510, 513, 528
- Шпет Г.Г. 414
- Шпиллер Н.Д. 513, **548**
- Шренке Э. фон 500, 542
- Штоффер Я.З. 525, 528, **552**
- Штраус И. 452, 750
- Штраус Р. 7, 47, 48, 406, 600
- Штраух М.М. 503, 511, 544, **547**, 556
- Штраух, семья 511
- Шуб (Рошаль) Э.И. 526, 545, **552**
- Шуберт Ф. 428, 606, 609, 692, 700, 751
- Шувалов П.П. 190
- Шувалова (Шаляпина-Шувалова) Д.Ф. **701**
- Шуленбург В. фон дер 527, **553**
- Шумихин С.В. 40
- Шумяцкий В.З. 543
- Шух Э. 417
- Щеглов Д.А.** 326
- Щедрин – см. *Салтыков-Щедрин М.Е.*
- Щекатихина А.В. 447
- Щербаков В.А. 539, 693
- Щуко В.А. 576
- Щусев А.В. 576
- Эберто Ж. 259, 260, 261
- Эванс А.Д. 47, 48, 77, 84
- Эванс Эдвин 598, 599, **604**
- Эванс Эдит 417, 458
- Эверарди К. 570, **580**
- Эггерт К.В. 408
- Эгда-Ниссен А. 508, 545
- Эглевский А. 591
- Эдельфельт А.Г.А. 35, **88**
- Эдуард III, король 744
- Эдуард VII, король 587, 590
- Эзоп 695
- Эйзенштейн А.И. 549
- Эйзенштейн А.М. 549
- Эйзенштейн Д.М. 549
- Эйзенштейн Д.О. 516
- Эйзенштейн (Конецкая) Ю.И. 516, **549**
- Эйзенштейн Н.М. 549
- Эйзенштейн С.М. 264, 487–558
- Эйхенбаум Б.М. 49
- Экк (Ивакин) Н.В. 502, **543**
- Эксузович И.В. 373, 390, 399, **404**
- Экстер (Григорович) А.А. 462, 483, **484**, 689–691, 698, 716, 717, 730, 731, 737, 772
- Элишева (Факторович) Л.А. 352
- Элмхерст, семья 293, 319

- Эль Греко (Теотокопулос Д.) 503, 505, 512, **544**
 Элькин М.Г. 314, 350
 Эль-Ханани А. 349
 Эльяш Н.И. 705
 Энгельс Ф. 415, 524, 544
 Эрдман Б.Р. 692, 751–754
 Эрдман Н.Р. 91
 Эренберг В.Г. 290
 Эренбург И.Г. 90
 Эрнст М. 690, 725, 727
 Эрц С. 560
 Эспиноза Э. 593, **601**
 Эспозито Э. 33
 Эстезия 700
 Эсхил 47, 106, 174, 287
 Эфрос Н.Е. 230, 231, 236, 238, **264**, 279, 551
 Эфрос, семья 205, 208, 211, 223
 Эшкрофт П. 416, 417, 457, 458
- Ю**
 Юденич Н.Н. 565, **578**
 Южин (Сумбатов) А.И. 407, 461
 Южина-Ермоленко (Плуговская) Н.С. 85
 Юлия Ивановна – см. *Эйзенштейн (Конец-
 кая) Ю.И.*
 Юниверг Л. 350, 357, 358
 Юренев (Кротовский) К.К. 291, 312
 Юренев Р.Н. 537
 Юрок (Хурок, Хюрок, наст. Гурков) С. 229,
 277, 279
 Юрьев А.А. 185
 Юрьев Ю.М. 78, 570
 Юскевич И. 760, 768, **772**
 Юстинов Д.И. 220, 247, **271**
 Юткевич С.И. 496, **539**, 556
 Юшкевич Н.С. 455
 Юшкевич С.С. 19, 31, 34, 45, 170
- Я**
 Яблоновский (Потресов) С.В. 250, **287**
 Якобсон А.В. 414
 Якобсон М.И. 206, **265**
 Яковлев Н.В. 90
 Якубинский А.П. 49
 Якубович Д.П. 76
 Якулов Г.Б. 264, 734
 Якунчиков В.В. 36
 Якунчикова (Мамонтова) М.Ф. 11, 13, 23,
 36, 42
 Якунчикова Н.В. 36
 Янковский М.О. 625
 Яннингс Э. 577
 Яновский Б.К. 407
 Янушевская Надежда 516
 Янушевская Нина 516
 Ярон Г.М. 290
 Яроши Э. – см. *Комиссаржевская (Яроши) Э.Р.*
 Ярцев П.М. 31, 34, 37, 45
 Ясинский Р. 682, **704**
- A**
 Akhmatova A. – см. *Ахматова А.А.*
 Anderson Z. 600
 Arcy E. d' 431
 Arvey V. 733
 Aubert D.-F.-E – см. *Обер Д.-Ф.-Э.*
 Auclair M. 738
 Auric J. – см. *Орик Ж.*
 Autant-Mathieu M.C. 350
 Avelin A. – см. *Авелин А.*
- B**
 Baer Van Norman N. – см. *Бэр Ван Норман Н.*
 Balzac – см. *Бальзак О. де*
 Barrie J.M. – см. *Барри Дж.*
 Bartók B. – см. *Барток Б.*
 Вах А. – см. *Бакс А.*
 Beaumont C.W. – см. *Бомонт С.*
 Bedells P. – см. *Беделлс Ф.*
 Benois (Корвин-Круковская) N. 426, 430, 434,
 436, 437, 451
 Berry J. – см. *Берри Дж.*
 Bie O. – см. *Би О.*
 Binois – см. *Бинуа С.*
 Bliss A. – см. *Блисс А.*
 Blum P. 452
 Boleslavski N. 191
 Boleslavsky R. (Srzednicki B.R.) – см. *Болес-
 лавский Р.В.*
 Borovsky V. – см. *Боровский В.Е.*
 Brahms C. 739
 Bruce H.J. – см. *Брюс Г.*
 Bruno – см. *Бруно Д.*
 Buckle R. 737, 740

- Buddberg M.I., baroness 739
 Camfield W. 732
 Carpenter J. A. – см. *Карпенгер Дж. А.*
 Catulle-Mendès J. – см. *Катюль-Мендес Дж.*
 Chamberlain – см. *Чемберлен Х.С.*
 Chapman J. 772
 Charlet – см. *Шарле Н.Т.*
 Clarke M. 603
 Coeuroy A. – см. *Керуа А.*
 Cormani L. – см. *Кормани Л.*
 Coward N. – см. *Коуард Н.П.*
 Craft R. 732
 Craig G. – см. *Крэг Э.Г.*
 Crichton R. 735
 Curtius – см. *Куртиус (Курциус) Э.Р.*

d’Arcy E. 431, 452
 Daumier – см. *Домье О.*
 Debussy C. – см. *Дебюсси К.*
 Denby E. – см. *Денби Э.*
 d’Indy V. – см. *д’Инди В.*
 Divoire F. 739
 Dolin A. – см. *Долин А.*
 Dorè – см. *Доре Г.*
 Dörpfeld W. – см. *Дёрпфельд В.*
 Du Maurier G. – см. *Дю Морье Д.*
 Ducasse – см. *Роже-Дюкас Ж.Ж.Э.*
 Durant W. – см. *Дюрант В.*

El Greco (Greco) – см. *Эль Греко*
 Espinosa E. – см. *Эспиноза Э.*
 Evans E. – см. *Эванс Эдвин*

Fergusson F. 178
 Foster A. – см. *Фостер Э.*
 Foulke A. 739
 Frankenstein A. 772
 Fraser C.L. – см. **Фрайзер А.**
 Frederic – см. *Энгельс Ф.*

Garafola L. – см. *Гарафола Л.*
 Gardner H. 508
 Genée A. – см. *Жене А.*
 Gest M. – см. *Гест М.*
 Gluck – см. *Глюк К.В.*

 Goossens E. – см. *Гуссенс Ю.*
 Goya – см. *Гойя-и-Лусьентес Ф.*
 Granados E. – см. *Гранадос Э.*
 Greco – см. *Эль Греко*
 Grétry A. – см. *Гретри А.*
 Grevin A. – см. *Гревен А.*
 Guilbert – см. *Гильберт И.*
 Gutchiel A. – см. *Гутхейль А.К.*

Haskell A. – см. *Хаскелл А.*
 Händel H. – см. *Гендель Г.*
 Hebertot J. – см. *Эберто Ж.*
 Hekker W.J.C. – см. *Хеккер*
 Holst G.T. – см. *Холст Г.Т.*
 Hopkins L. 718
 Houdini H. – см. *Гудини Г.*
 Hugo – см. *Гюго В.М.*
 Huszar K. 368

Ibert J. – см. *Ибер Ж.*
 Ireland J.N. 626

Jolson A. – см. *Джолсон О.*
 Jones W. 506
 Jullien A. – см. *Жюльен А.*
 Just H. 452

Kaden L. – см. *Каден Л.*
 Kahane M. 701
 Kamin S. – см. *Камин С.*
 Karsavina T. – см. *Карсавина Т.П.*
 Kohansky M. 352
 Kohl Fr. 75
 Komisarjevsky T. – см. *Комиссаржевский Ф.Ф.*
 (мл.)
 Komisarjevsky E. – см. *Акопиан Е.А.*
 Kuhne J. 252

Lahusen S. 738
 Landon R. – см. *Лэндон Р.*
 Leighton L. – см. *Лейтон Л.*
 Levinson A. – см. *Левинсон А.Я.*
 Lin Y. – см. *Лин Ю.*
 Lord Berners – см. *Лорд Бернерс*
 Louis XIV – см. *Людовик XIV*

- Malherbe H. – см. *Малерб А.*
 Mann K. – см. *Манн К.*
 Martin J. 773
 Massary Fr. – см. *Масари Фр.*
 Max – см. *Штраух М.М.*
 Messenger A. – см. *Мессаже А.*
 Modl – см. *Модль В.Ф.*
 Monna – см. *Сталь М.*
 Monnier H. – см. *Моннье А.*
 Montel A. 738

 Nash P. – см. *Нэш П.*
 Nietzsche – см. *Ницше Ф.*
 Nijinska B. – см. *Нижинская Б.Ф.*
 Noack F. 63, 84

 Pallenberg M. – см. *Палленберг М.*
 Peladan – см. *Пеладан Ж.*
 Pierné – см. *Пьерне Г.*
 Pirandello – см. *Пиранделло Л.*
 Pixerecourt G. de – см. *Пиксерекур Г. де*
 Plessis P. 739
 Plincue V. – см. *Плинке В.А.*
 Poidevin A. 738
 Posada – см. *Посада Х.Г.*
 Poulenc – см. *Пуленк Ф.*
 Preston-Dunlop V. 738
 Prokofiev S. – см. *Прокофьев С.С.*
 Radetcki 516
 Rachmaninoff S. – см. *Рахманинов С.В.*
 Rackham – см. *Рэкхем А.*
 Raffet – см. *Раффе Д.О.*
 Ravel – см. *Равель М.*
 Reed J. – см. *Рид Дж.*
 Respighi O. – см. *Респиги О.*
 Richardson P.J.S. – см. *Ричардсон П.Дж.С.*
 Roberts J.W. 171, 178, 191
 Roland-Manuel – см. *Ролан-Манюэль*
 Rouchè J. – см. *Руше Ж.*
 Rutherford A.D. – см. *Рутерстон А.*
 Sachs H. – см. *Закс Г.*

 Schiller L. 178
 Schliemann H. – см. *Шлиман Г.*
 Schloezer B. – см. *Шлецер Б.*
 Schneider L. – см. *Шнейдер Л.*
 Schouvaloff A. 739
 Schrenk E. von – см. *Шренк Э. фон*
 Schubert – см. *Шуберт Ф.*
 Seillièrre E. 498, 541
 Shead R. 740
 Siclis Ch. 452
 Sobolev O. 603
 Sonne D. – см. *Сонне Д.*
 Spiegel I. 313
 Szrednicki B.R. – см. *Boleslavsky R.*
 Stockton M.K. 171, 192
 Stoll – см. *Столл О.*

 Toulouse-Lautrec H.M.R. 637
 Toye W. – см. *Той У.*
 Tyrwhitt G. – см. *Лорд Бернерс*

 Uniejewska E. – см. *Униевская Е.*
 Utamaro – см. *Утамаро К.*

 Vaillat L. – см. *Вайя Л.*
 Valois N. – см. *Валуа Н. де*
 Vidal P. 738

 Wagner – см. *Вагнер Р.*
 Walsh S. 732
 Wild N. 701
 Williams – см. *Вильямс П.В.*
 Winthuis J. 548

 Yutang L. – см. *Лин (Линь) Ю.*

 Zambeli – см. *Замбели К.*
 Zer-Zion S. – см. *Зер-Цион Ш.*
 Zinder D. 252
 Zola – см. *Золя Э.*

УКАЗАТЕЛЬ ТЕАТРАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

- «**А**вдотьина жизнь» С.А. Найденова 34
- «Аджанта» – см. «*Фрески Аджанты*»
- «Аида» Дж. Верди 457
- «Ала и Лоллий» на муз. С.С. Прокофьева 609, 649, 650, 698
- «Алая буква» М. Стоктон по Н. Готорну 156, 173, 192
- «Алеко» на муз. П.И. Чайковского 756, 764, 768
- «Аленький цветочек» Ф.А. Гартмана 743
- «Альцеста» К.В. Глюка 609, 628, 724, 739
- «Амарилла» на муз. А.К. Глазунова, Р. Дриго, А.С. Даргомыжского 589
- «Амнос и Тамар» И. Каценельсона 332, 354
- «Анатэма» Л.Н. Андреева 229, 277
- «Анна Болейн» Г. Доницетти 490
- «Анна Каренина» по Л.Н. Толстому 92
- «Анна Лучинина» К.А. Тренева 532, 557
- «Антар» на муз. Н.А. Римского-Корсакова 649, 699
- «Антигона» Софокла 35
- «Аполлон Мусагет» И.Ф. Стравинского 590
- «Аполлон» – см. «*Аполлон Мусагет*»
- «Архангел Михаил» Н.Н. Бромлей 174, 195
- «Ацис и Галатя» А.В. Кадлеца 743
- «Бабочки» на муз. Р. Шумана 603
- «Байка про Лису» И.Ф. Стравинского 450, 606, 609, 629, 690, 708
- «Балаганчик» А.А. Блока 18, 33, 545
- «Баллада» на муз. К. Дебюсси 773
- «Балладина» Ю. Словацкого 93, 173, 174
- «Балле Эмпериаль» на муз. П.И. Чайковского 756, 764, 768
- «Баня» В.В. Маяковского 755
- «Барышня Эльза» А. Шницлера 416
- «Бах» – см. «*Религиозные этюды*»
- «Бахчисарайский фонтан» Б.В. Асафьева 92
- «Баядерка» на муз. Л. Минкуса 590, 751
- «Белая гвардия» по М.А. Булгакову 293
- «Белая месса» на муз. А.Н. Скрябина 629, 691
- «Белое и черное» на муз. С. Шаминада 584
- «Белой ночью» Н.Я. Агнiewiczева 313
- «Бергамасская сюита» К. Дебюсси 685, 705
- «Бесовское действие над неким мужем, а также Прение Живота со Смертью» А.М. Ремизова 40
- «Битва жизни» по Ч. Диккенсу 243, 245, 280, 285
- «Благовещенье» П. Клоделя 413, 547
- «Блоха» Н.С. Лескова – Е.И. Замятина 325, 326, 352, 459, 465, 485
- «Богема» Дж. Пуччини 377, 378, 405
- «Божья коровка, лети домой» неуст. композитора 600
- «Болеро» М. Равеля 606, 628, 664, 683, 690, 700, 769
- «Болт» Д.Д. Шостаковича 629, 691
- «Большевики» – см. «*Красный вихрь*»
- «Большой день» В.М. Киршона 459
- «Борис Годунов» А.С. Пушкина 90, 286, 406
- «Борис Годунов» М.П. Мусоргского 81, 285, 382, 407, 532, 557
- «Брак во времена регентства» Ц. Пуни 611
- «Брак по принуждению» Ж.-Б. Мольера 170, 172, 384, 410, 485
- «Брак поневоле» Ж.-Б. Мольера – см. «*Брак по принуждению*»
- «Бранд» Г. Ибсена 185, 243, 279, 283
- «Братья Карамазовы» по Ф.М. Достоевскому 173, 217, 221, 224, 229, 237, 238, 240, 241, 243, 244, 263, 265, 266, 269, 272, 276, 283, 284, 414
- «Брачное покрывало» А. Шницлера 190
- «Бронепоезд 14-69» Вс.В. Иванова 286, 467
- «Броселианда» на муз. А. Блоха 721
- «Будет радость» Д.С. Мережковского 379, 406
- «Буря» У. Шекспира 19, 384, 410, 416

- «В городе» С.С. Юшкевича 19, 34, 45
 «В кулисах души» Н.Н. Евреинова 305, 313
 «В поле» на муз. И. Альбениса 680, 701, 702
 «В солнечных лучах» С.Н. Василенко 743–745, 748, 753
 «В турне» Ф. Пуленка 713, 716
 «В чужом пиру похмелье» А.Н. Островского 461
 «Вакханалия» на муз. А.К. Глазунова 584, 701, 768
 «Валенсианская вдова» Лопе де Вега 531, 556
 «Валькирия» Р. Вагнера 8, 83
 «Вальс» М. Равеля 606, 610, 633, 692, 734
 «Вальсы на перекрестке» Ф. Миньоне 774
 «Вампука, принцесса Африканская» М.Н. Волконского 316
 «Вариации» на муз. Л. ван Бетховена 683, 684, 704, 769
 «Вариации на тему» – см. «Вариации»
 «Варфоломеевская ярмарка» Бена Джонсона 334
 «Ведьма» по А.П. Чехову 174
 «Великий американский чудак» на муз. Х. Брантаса 773
 «Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка 71, 73, 90
 «Величие мироздания» на муз. Л. ван Бетховена 629, 690
 «Венецианский карнавал» 626
 «Венецианский купец» У. Шекспира 334, 354, 442, 457
 «Версалии» Э. Людвига 416
 «Веселая смерть» Н.Н. Евреинова 314, 412
 «Весна» на муз. К.В. Глюка 684, 705
 «Весна священная» И.Ф. Стравинского 85, 602, 630, 632, 683, 684, 692, 704, 705, 728
 «Вечная борьба» на муз. Р. Шумана 763, 774
 «Вечная сказка» С. Пшибышевского 16, 20, 34, 44, 45
 «Вечный жид» Д. Пинского 322
 «Взятие Бастилии» Р. Роллана 174
 «Видение розы» – см. «Призрак розы»
 «Виндзорские проказницы» О. Николаи 381, 384, 407
 «Вишневы сад» А.П. Чехова 100, 187, 199, 204, 212, 237, 240, 257, 265, 269, 274, 279, 280, 283, 284, 406, 414, 551
 «Власть тьмы» Л.Н. Толстого 180, 185
 «Возлюбленная» на муз. Ф. Шуберта и Ф. Листа 606, 609, 633, 700
 «Возраст Жюльеты» Ж. Деваля 513
 «Вокруг семейного стола» 294
 «Волки и овцы» А.Н. Островского 461
 «Волшебная кукла» на муз. Й. Байера, А.Г. Рубинштейна, П.И. Чайковского, Р. Дриго 584
 «Волшебная флейта» на муз. Р. Дриго 584
 «Волшебное зеркало» А.Н. Корещенко 625
 «Вольпоне» Б. Джонсона 334, 355
 «Воровка детей» А. Деннери 539
 «Восемь бебе из Чарлстона» 718
 «Воспоминания об Испании» на муз. Э. Жилия 745
 «Восстание ангелов» по А. Франсу 78
 «Восстание» Э. Верхарна 174
 «Восточная фантазия» М.П. Мусоргского 35
 «Восточные впечатления» на муз. Г. Гиля, К. Банерджи, Э. Грига 588, 589, **590**
 «Восточные картинки» – см. «Восточные впечатления»
 «Восточные фантазии» на муз. А.Н. Серова, М.П. Мусоргского, М.М. Ипполитова-Иванова 589, 603
 «Впечатления Мюзик-холла» Г. Пьерне 606, 609, 628, 629, 633, 634, 637, 646, 647, 649, 650, 658, 690, 696, 697, 699, 704
 «Времена года» А.К. Глазунова 611, 625, 626
 «Всего не предусмотреть» П.-А. Монсиньи 455, 456
 «Встречи» Ж. Ибера 606, 609, 628, 632, 633, 649, 650, 690, 698, 718, 721–725
 «ВУР» К. Чапека 413
 «Гадибук» С.А. Ан-ского 323, 324, 327, 351, 353, 356, 359, 364, 365
 «Гамлет» на муз. Ф. Листа 769
 «Гамлет» У. Шекспира 170, 173, 174, 181, 182, 184, 218, 248, 326, 483, 506, 545
 «Гарантии Гента» В.З. Масса

- «Гастроль Рычалова» М.Н. Волконского 290, 292, 300, 301, 303, 316, 317, 319, 406
- «Гедда Габлер» («Эдда Габлер») Г. Ибсена 15, 16, 24, 25, 33, 38–40, 43
- «Гензель и Гретель» Э. Гумпердинка 33
- «Герой» Д. Синга 459
- «Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса 93, 102, 117, 139, 158, 172–174, 181, 183, 185, 190
- «Гибель богов» Р. Вагнера 83, 491, 493, 529, 543
- «Гиньоль» на муз. Й. Ланнера 629, 691
- «Глухой» Д.Р. Бергельсона 327, 332, 335, 336, 354
- «Гойески» Э. Гранадоса 680, 702
- «Голем» Г. Лейвика 322, 353, 359, 366
- «Голландка Лиза» М.А. Кузмина 33
- «Голова мертвеца» Г. де Пиксерекура 519, 550
- «Голубой бог» – см. «Синий бог»
- «Голубой экспресс» Д. Мийо 606, 609, 627, 629, 683, 684, 689, 705
- «Горе от ума» А.С. Грибоедова 187, 274, 287, 298, 315, 319, 474, 499, 537, 542
- «Град Китеж» – см. «Сказание о невидимом граде Китеже»
- «Гроза» А.Н. Островского 217
- «Гротеск» – см. «В солнечных лучах»
- «Д.Е.» («Даешь Европу!») по И.Г. Эренбургу и Б. Келлерману 73, 74, 79, 90, 755
- «Дама с камелиями» А. Дюма-сына 553, 557
- «Дама червей» на муз. неизв. композитора 597, 604
- «Дар мудрых пчел» Ф.К. Сологуба 21
- «Дафнис» – см. «Дафнис и Хлоя»
- «Дафнис и Хлоя» М. Равеля 35, 603, 609, 650, 711, 750
- «Дачники» М. Горького 34
- «Двадцать лет спустя» М.А. Светлова 515, 549
- «Двенадцатая ночь» У. Шекспира 131, 171, 173, 185, 189, 190, 192, 321, 329, 337, 344, 348, 358
- «Двое скупых» А. Гретри 428, 430, 432
- «Двойная игра» М. Беринга 34
- «Двойник» А.Т. Аверченко 550
- «Дворец пробуждается» М.А. Чехова и В.А. Громова 330, 357
- «Дело» А.В. Сухова-Кобылина 477, 483
- «Демон» А.Г. Рубинштейна 485
- «Денщик подвел» С.И. Турбина 516
- «Деревянный принц» Б. Бартока 649, 699
- «Дети солнца» М. Горького 34, 180
- «Детские стишки» на муз. неизв. композитора 597, 604
- «Джаз» – см. «Дикий джаз»
- «Джаннина и Бернардоне» Д. Чимарозы 435, 450, 454, 456
- «Джек в зеленом» Г. Холста 597, 604
- «Джума-Машид» Г.С. Венецианова 326
- «Дикий джаз» на муз. И.Ф. Стравинского 708, 713, 714, 717, 737
- «Димитрий Донской» В.А. Озерова 417
- «Дионис» Н.Н. Черепнина 589
- «Дни Турбиных» М.А. Булгакова 551
- «Доктор Штокман» («Враг народа») Г. Ибсена 221, 224, 229–233, 238–244, 251, 269, 272, 274, 276, 277, 282
- «Докучные» Ж. Орика 606, 609, 627, 689, 694, 695, 726
- «Дон Жуан» В.А. Моцарта 54, 382, 410, 428, 441, 456
- «Дон Жуан» Ж.-Б. Мольера 81
- «Дон Жуан» на муз. К.В. Глюка 758
- «Дон Кихот» Л. Минкуса, Р. Дриго 497, 499, 585, 589, 591, 612, 624, 625, 742, 744, 745, 752, 757
- «Дорога в Дувр» А. Милна 413
- «Дочь Иорио» Г. Д’Аннунцио 173, 174, 195
- «Дочь фараона» Ц. Пуни 744
- «Драма жизни» К. Гамсуна 264
- «Друг сердца» Л. Вернейля 572
- «Дубровский» Э.Ф. Направника 527, 553
- «Дукус» («Граф») А. Кацизне 332, 354
- «Дуэнья» Р. Шеридана 413, 707, 735
- «Дядя Ваня» А.П. Чехова 180, 198, 229, 263, 266, 280, 414, 551, 556
- «Евгений Онегин» П.И. Чайковского 377, 405, 526
- «Европа» Г. Джонса 601

- «Египетские ночи» – см. «Клеопатра»
 «Египетский балет» на муз. А. Луиджини,
 Дж. Верди, А.С. Аренского 584
 «Екатерина Ивановна» Л.Н. Андреева 170, 280
 «Елена Спартанская» Д. де Северака 35
- «Жар-птица» И.Ф. Стравинского 35, 590,
 595, 603, 604, 693, 750, 770, 771
 «Жена» К.А. Тренева 482
 «Женитьба Бальзаминова» А.Н. Остров-
 ского 291
 «Женитьба Фигаро» – см. «Свадьба Фига-
 ро» П.-О. Бомарше
 «Женские хитрости» на муз. Д. Чимарозы
 604, 750
 «Женщина с моря» Г. Ибсена 243, 245, 280,
 284, 285
 «Жертва» – см. «Весна священная»
 «Живой покойник» 317
 «Живой труп» Л.Н. Толстого 81, 180, 185, 459
 «Жизель» А. Адана 454, 589, 603, 608, 637,
 700, 711, 723, 734, 771, 772
 «Жизнь Человека» Л.Н. Андреева 19, 34, 264
 «Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока 205, 264
- «Закат» И.Э. Бабеля 334, 355
 «Заколдованное озеро» – см. «Шубертиана»
 «Заложники жизни» Ф.К. Сологуба 64, 65,
 67, 84
 «Замок Броуди» по А.Дж. Кронину 456
 «Зангези» В. Хлебникова 78
 «Земля дыбом» М. Мартине, переработка
 С.М. Третьякова 72, 88
 «Зефир и Флора» В.А. Дукельского 627, 635,
 637, 653, 693, 695
 «Зигфрид» Р. Вагнера 83, 377, 491, 493, 533
 «Зимняя сказка» У. Шекспира 602
 «Золото Рейна» Р. Вагнера 83
 «Золотой петушок» Н.А. Римского-Корса-
 кова 377, 378, 405, 603, 750
 «Золушка» Б.А. Фитингоф-Шеля 612
 «Золушка» В. Мюльдорфера 600
 «Золушка» С.С. Прокофьева 92
 «Зори» Э. Верхарна 553
- «Иван Сусанин» («Жизнь за царя»)
 М.И. Глинки 487
 «Иванов» А.П. Чехова 221, 224, 237, 238,
 240, 241, 243, 244, 271, 282, 283, 414
 «Игры» на муз. К. Дебюсси 632, 692, 710
 «Идеальный муж» О. Уайльда 551
 «Идиот» по Ф.М. Достоевскому 222, 243,
 284, 285
 «Иметь» Ю. Гая 532, 557
 «Иоанн Дамаскин» С.И. Танеева 527
 «Иоланта» П.И. Чайковского 317, 525, 527,
 528, 553
 «Иосиф Прекрасный» С.Н. Василенко
 742–745, 747, 748, 750–752, 754
 «Ипполит» Еврипида 35
 «Ирод и Мирьям» К.Ф. Геббеля 323
 «Искушение пастушки, или Любовь-побе-
 дительница» на муз. М.П. де Монтекле-
 ра 609, 627, 689
 «Исламей» на муз. М.А. Балакирева 750
 «Испанские напевы» И.М.Фр. Альбениса 702
 «Испанские танцы» И.Н. Хлюстина 745
 «Испанское каприччо» на муз. Н.А. Рим-
 ского-Корсакова 751
 «Испытание Дамиса» А.К. Глазунова 611,
 613, 625, 626
 «Испытание любви» на музыку, приписы-
 ваемую В.А. Моцарту 758, 770
 «Испытания» Брегера 332
 «История солдата» И.Ф. Стравинского 708
- «Кабала святош» («Мольер») М.А. Булга-
 кова 545
 «Каин» Дж. Байрона 218
 «Как важно быть серьезным» О. Уайльда 183
 «Как вам это понравится» У. Шекспира 602
 «Калики перехожие» В.М. Волькенштейна
 93, 173, 190, 406
 «Камарго» Л. Минкуса 611
 «Каменный гость» А.С. Даргомыжского 406
 «Каменный гость» А.С. Пушкина 182
 «Каморра» Э. Эспозито 33
 «Кармен» Б. Бера 744, 745, 748, 753
 «Кармен» Ж. Бизе 15, 39, 315, 377, 378, 405,
 552, 601

- «Карнавал» на муз. Р. Шумана 590, 603, 606, 608, 632, 723, 743
- «Картежник» Д.И. Лобанова 76
- «Картинки с выставки» на муз. М.П. Мусоргского 761, 773
- «Картины прошлого» – см. «Смерть Тарелкина»
- «Катерина Измайлова» Д.Д. Шостаковича 488, 534, 557
- «Клад» по Шолом-Алейхему 321, 327, 328, 336, 342, 349, 352, 355, 357
- «Классическая симфония» на муз. С.С. Прокофьева 434, 450, 454, 702
- «Клеопатра» А.С. Аренского и др. 35, 590, 603, 608, 700, 750
- «Клуб мандариновых уток» А. Дювернуа и П. Фортуну 401, 413, 418
- «Князь Игорь» А.П. Бородина 411, 412, 420, 447, 606, 609, 706, 711, 754
- «Козлоногие» И.А. Саца 589
- «Колдунья» А. Гольдфадена 356
- «Кольцо нибелунга» Р. Вагнера 59, 83, 491, 518, 536, 537
- «Комедия любви» Г. Ибсена 20, 34
- «Конец в начале» 292, 306
- «Конкуренция» Ж. Орика 758, 770
- «Контрабас» А. Соге 451
- «Конференция по разоружению» 317
- «Концерт Шумана» на муз. Р. Шумана 772
- «Концерт № 3» на муз. С.С. Прокофьева 680
- «Концертные танцы» на муз. И.Ф. Стравинского 771
- «Коппелия, или Девушка с голубыми глазами» Л. Делиба 589, 590, 696, 771
- «Корабль праведных» Н.Н. Евреинова 297, 314
- «Кориолан» У. Шекспира 483
- «Король забавляется» В. Гюго 544
- «Король Лир» У. Шекспира 217, 248, 417
- «Король темного чертога» Р. Тагора 284
- «Король-бродяга» Р. Фримла, Б. Хукера, У. Поста 170
- «Корона Давида» П. Кальдерона 327, 328, 336, 342, 343, 352, 356, 357, 359
- «Корсар» А. Адана и др. 757
- «Котильон» Э. Шабрие 758, 770
- «Кошечка» («Кошка») А. Соге 695
- «Кошмар» – см. «Братья Карамазовы»
- «Красное и черное» на муз. Д.Д. Шостаковича 771
- «Красный вихрь» на муз. В.М. Дешевова 629, 691
- «Красный мак» Р.М. Глиэра 8, 751, 755–774
- «Красный цветок» – см. «Красный мак»
- «Кудри Авессалома» – см. «Корона Давида»
- «Кукла» на муз. А.К. Лядова 632, 684, 705, 713, 735
- «Кулисы души» Н.Н. Евреинова 293,
- «Лани» Ф. Пуленка 606, 609, 627–629, 632, 633, 650, 654, 683, 684, 689, 699, 705, 715, 722, 723, 727, 769
- «Латунное пресс-папье» по Ф.М. Достоевскому 414
- «Лауренсия» А.А. Крейна 530, 555, 556
- «Лебединое озеро» П.И. Чайковского 625, 757, 774
- «Лев Гурыч Синичкин» Д.Т. Ленского 290
- «Легенда о Симоне-аббате» Н.Н. Бромлей 195
- «Леди Макбет Мценского уезда» по Н.С. Лескову 459, 467
- «Ленинградская симфония» на муз. Д.Д. Шостаковича 756
- «Лес» А.Н. Островского 79, 90, 217, 249, 250, 287, 553, 693
- «Лизетта и Рауль» Ф. Шуберта 744, 745, 748
- «Лизистрата» Аристофана на муз. Р.М. Глиэра 274
- «Литургия» 450
- «Ловля жаворонков» Ц. Пуни 611
- «Лола» С.Н. Василенко 742, 744, 745, 748
- «Лоретки» – см. «Лани»
- «Лоэнгрин» Р. Вагнера 59, 381, 405, 406
- «Лукреция Борджиа» В. Гюго 504, 545
- «Лунная соната» на муз. Л. ван Бетховена 763, 768, 774
- «Любовь – книга золотая» А.Н. Толстого 174
- «Любовь к трем апельсинам» С.С. Прокофьева 326
- «Любовь Яровая» К.А. Тренева 461

- «Маг» Ж. Массне 580
 «Мак» – см. «Красный мак»
 «Макбет» У. Шекспира 182, 248, 442, 457
 «Маленькая ночная музыка» –
 см. «Маленькая ночная серенада»
 «Маленькая ночная серенада» В.А. Моцарта
 595, 597, 604
 «Мандат» Н.Р. Эрдмана 90
 «Манон» на муз. Ж. Массне 735
 «Манфред» Дж. Байрона 229, 248, 277, 287
 «Маскарад» М.Ю. Лермонтова 50, 57, 89,
 460, 520, 551
 «Матросы» Ж. Орика 627, 635, 693
 «Машиналь» С. Трэдуэлл 572
 «Медая» Еврипида 242, 248, 281
 «Медный всадник» Р.М. Глиэра 768
 «Мексиканец» по Дж. Лондону 174, 533, 557
 «Мельник – колдун, обманщик и сват»
 А.О. Аблесимова 401, 418
 «Мельник» – см. «Мельник – колдун,
 обманщик и сват»
 «Меркурий» Э. Сати 694
 «Мертвый Брюгге» Ж. Роденбаха 529
 «Месяц в деревне» И.С. Тургенева 94, 107,
 115, 125, 170, 183, 184
 «Мефисто-вальс» на муз. Ф. Листа 710
 «Мещане» М. Горького 180, 459
 «Мещанин-дворянин» Ж.-Б. Мольера 18, 93
 «Мещанская драма» на муз. Ф. Листа 774
 «Мидас» М.О. Штейнберга 603, 750
 «Миллионы Арлекина» («Арлекинад») Р.
 Дриго 590, 611–626, 752
 «Милосердие» К. Ростворовского 93
 «Милочки» – см. «Лани»
 «Миракль» 190
 «Мистерия-буфф» В.В. Маяковского 693
 «Михаль дочь Саула» А. Ашмана 350
 «Млада» Н.А. Римского-Корсакова 385,
 411, 508, 546
 «Мнимый больной» Ж.-Б. Мольера 172
 «Монна Ванна» С.В. Рахманинова 180
 «Мораль пани Дульской» Г. Запольской 291
 «Моряки» – см. «Матросы»
 «Москва Вторая» Н.А. Зархи 537
 «Моцарт и Сальери» А.С. Пушкина 190
 «Мудрец» – см. «На всякого мудреца
 довольно простоты»
 «Муж, жена и любовник» Н.Н. Евреинова
 и М.А. Разумного 292, 293, 300, 317, 319
 «Музыкальная табакерка» – см. «Кукла»
 «Музыкальные стулья» К. Маккензи 416
 «Мумия» Н.Н. Черепнина 589
 «Мученичество святого Себастьяна»
 К. Дебюсси 35
 «Мясники» А. Антуана 500
 «На бойком месте» А.Н. Островского 752
 «На всякого мудреца довольно простоты»
 А.Н. Островского 238, 240, 243, 275, 263, 265,
 266, 269, 274, 276, 282, 283, 496, 508, 533, 539
 «На дне» М. Горького 170, 175, 180, 182, 190,
 198, 212, 224, 240, 246, 256, 257, 263, 265,
 269, 274, 276, 279, 283, 286, 406
 «На дороге» А. Лукаса 627, 629, 689, 713, 735
 «На земле» – см. «В поле»
 «Над городом» М.И. Блантера 753
 «Наила» Ф. Гобера 609, 628
 «Нарцисс и Эхо» Н.Н. Черепнина 35, 485,
 603, 696, 750
 «Нарцисс» – см. «Нарцисс и Эхо»
 «Начало в конце» Н.Н. Евреинова 305, 306
 «Наша молодость» С.М. Карташева 286
 «Небоскреб» 293, 319
 «Небоскребы» Дж.А. Карпентера 708, 733
 «Непрошенная» М. Метерлинка 40, 185
 «Николай I и декабристы» А.Р. Кугеля 286
 «Нищие» В. Лейвика 277
 «Новеллы Маргариты Наваррской»
 Э. Скриба и Э. Легуве 484
 «Ноя» С.Н. Василенко 754
 «Ноктюрн» на муз. А.П. Бородина 606, 610, 701
 «Норма» В. Беллини 490
 «Ночная тень» на муз. В. Беллини 771
 «Ночь на Голый горе» – см. «Ночь на Лысой горе»
 «Ночь на Лысой горе» на муз. М.П. Му-
 соргского 609, 629, 690, 713, 717
 «Ночь на Старом рынке» И.Л. Переца 351
 «Нудник» 317
 «Нюрнбергские мейстерзингеры» Р. Вагнера
 385, 411

- «Обад» Ф. Пуленка 668, 669, 701
 «Обмен» П. Клоделя 410
 «Овечий источник» – см. «*Фуэнте Овехуна*»
 «Ода» Н.Д. Набокова 693
 «Одинокие» Г. Гауптмана 180
 «Ольянтай» К. Гайто 704
 «Опера нищего» Д. Гея 602
 «Орестея» С.И. Танеева 377, 378, 405
 «Орестея» Эсхила 47, 64, 84, 174
 «Ориенталь» – см. «*Восточные фантазии*»
 «Орфей» Ж.Ж.Э. Роже-Дюкаса 589, 649, 698
 «Орфей» К.В. Глюка 33, 81, 406,
 «Осенние листья» на муз. Ф. Шопена 589
 «Осенние скрипки» И.Д. Сургучева 170,
 379, 406
 «Отелло» У. Шекспира 217, 461, 465, 483

 «Па де катр» Ц. Пуни 735
 «Павильон Армиды» А.Н. Черепнина 700, 735
 «Панч-энд-Джуди» на муз. Й. Ланнера 713
 «Парад» Э. Сати 633, 637, 692, 694
 «Парижский рынок» Ц. Пуни 612
 «Парижское веселье» на муз. Ж. Оффенбаха
 771
 «Парсифаль» Р. Вагнера 411
 «Пастораль» Ж. Орика 695, 728
 «Пахита» Э.М. Дельдевеза 745, 746
 «Паяцы» Р. Леонкавалло 384, 410, 384, 600
 «Пелеас и Мелисанда» М. Метерлинка 20,
 21, 29, 30, 35, 41, 42, 44
 «Пер Гюнт» Г. Ибсена 182, 413, 485
 «Первый бал» на муз. Й. Ланнера 774
 «Пери» П. Дюка 584
 «Перикола» Ж. Оффенбаха 205, 264
 «Песнь соловья» на муз. И.Ф. Стравинского
 604, 750
 «Песня земли» Р. Палестера 701
 «Петербург» по А. Белому 173, 326
 «Петрушка» И.Ф. Стравинского 595, 603,
 604, 606, 608, 649, 683, 684, 696, 699, 728,
 750, 770
 «Петя и волк» на муз. С.С. Прокофьева 590
 «Пизанелла» Г. Д'Аннунцио 35, 86
 «Пиковая дама» П.И. Чайковского 50, 51,
 432, 433, 526, 553

 «Пиковая дама» по А.С. Пушкину 451–453
 «Пир во время чумы» А.С. Пушкина 514
 «Пламя Парижа» Б.В. Асафьева 415
 «Планы на жизнь» Н. Коуарда 512, 547
 «Плач Рахили» Н.А. Крашенинникова 324,
 351
 «Плоды просвещения» Л.Н. Толстого 180,
 224, 229, 274, 275, 277
 «Подвязка Коломбины» С.М. Эйзенштейна
 и С.И. Юткевича 496, 539
 «Поклонение кресту» П. Кальдерона 77
 «Поле» – см. «*В поле*»
 «Полководец Суворов» И.В. Бахтерева и
 А.В. Разумовского 503, 543
 «Половецкие пляски» на муз. А.П. Бородина
 590, 606, 608–610, 632, 684, 705, 713, 718
 «Полька» на муз. А. де Маркоффа 595
 «Помона» К. Ламберта 609, 649, 650, 695,
 699, 730
 «Последний решительный» Вс.В. Вишнев-
 ского 755
 «Последняя песня» А. Моража 584
 «Послеполуденный отдых фавна» К. Де-
 бюсси 35, 609, 632, 649, 692, 699, 710,
 711, 714, 716
 «Поташ и Перламутр» М. Гласса и Ч. Клейна 290
 «Потоп» Ю.Х. Бергера 102, 173, 190, 406
 «Похищение из гарема» («Бельмонт и Кон-
 станца, или Похищение из сераля») В.А. Моцарта 384, 406, 410
 «Поцелуй феи» И.Ф. Стравинского 606, 609,
 700, 769
 «Правда о русских танцовщиках» Дж. Барри
 593–597, 602
 «Праздник в Касриловке» по Шолом-Алей-
 хему 326, 352
 «Праздник мира» Г. Гауптмана 173
 «Праматерь» Ф. Грильпарцера 41, 45
 «Предзнаменования» на муз. П.И. Чайков-
 ского 773
 «Прекрасный Дунай» на муз. И. Штрауса
 750, 771, 773
 «Прелюды» на муз. А.Н. Скрябина 313
 «Прелюды» на муз. Ф. Листа 589, 591, 750
 «Привал кавалерии» И.И. Армсгеймера 584

- «Приглашение к танцу» К.М. Вебера 589
 «Призрак розы» на муз. К.М. Вебера 35, 595, 603, 714, 716, 736, 750
 «Приказ короля» А. Визентини 611
 «Принц и конюх» на муз. А.К. Лядова 412
 «Принцесса Лебедь» – см. *«Царевна-лебедь»*
 «Принцесса Турандот» К. Гоцци 18, 417
 «Пришел солдат с фронта» В.П. Кагаева 548
 «Пробуждение весны» Ф. Ведекинда 20, 35
 «Пробуждение Флоры» Р. Дриго 589, 602
 «Прогулки» Ф. Пуленка 713
 «Прометей» Эсхила 287
 «Противогазы» С.М. Третьякова 533, 549
 «Псиша» Ю.Д. Беляева 48
 «Пульчинелла» И.Ф. Стравинского 604, 629, 691, 728, 750
 «Пурга» Д.А. Щеглова 326
 «Путевые картины» В. д'Энди 680

 «Рабби Акива и его жена» М. Хеймана 332, 336
 «Радуга» Ю.С. Милютин 753
 «Радха» – см. *«Восточные впечатления»*
 «Разбег» по В.П. Ставскому 552
 «Раймонда» А.К. Глазунова 589, 625, 745, 752, 771
 «Расколдованный остров» А. Феврие 721, 722
 «Рассеянный» Шолом-Алейхема 355
 «Расточитель» по Н.С. Лескову 459
 «Рванный плащ» С. Бенелли 93
 «Ревизор» Н.В. Гоголя 79, 90, 183, 277, 279, 293, 298, 315, 349, 352, 358, 414, 460, 474
 «Ревнивые комедианты» на муз. А. Казелы 769
 «Религиозный этюд» на муз. И.-С. Баха 609, 649, 650, 698, 699
 «Риголетто» Дж. Верди 534, 544, 558
 «Римские празднества» О. Респиги 681, 702
 «Родоо» А. Копленда 762, 771
 «Рождение лиры» А. Русселя 609, 627, 711, 724
 «Роман куклы» на муз. А.К. Лядова 412
 «Роман мумии» Н.Н. Черепнина 744, 752
 «Ромео и Джульетта» К. Ламберта 595, 604, 606, 609, 628, 637, 647, 690, 694, 695, 698, 721, 725–728, 739, 740, 772

 «Ромео и Джульетта» С.С. Прокофьева 529, 534, 545, 554
 «Росмерсхольм» Г. Ибсена 158, 185
 «Руслан и Людмила» М.И. Глинки 406, 606, 610, 686–688, 705, 750
 «Руслан» – см. *«Руслан и Людмила»*
 «Русская сказка» Н.Н. Черепнина 589
 «Русские люди» К.М. Симонова 761, 773
 «Русские сказки» на муз. А.К. Лядова 591
 «Русский солдат» на муз. С.С. Прокофьева 756, 764, 768
 «Рэгтайм» И.Ф. Стравинского 735
 «Рюи Блаз» В. Гюго 503–505, 544

 «Савитри» Г.Т. Холста 602
 «Садко» Н.А. Римского-Корсакова 606, 610, 687, 688, 705, 706
 «Саломея» О. Уайльда 35
 «Саломея» – см. *«Трагедия Саломеи»*
 «Самое главное» Н.Н. Евреинова 297, 298, 313–315
 «Сбор мандаринов» С.И. Амаглобели 482
 «Свадебка» И.Ф. Стравинского 606, 609, 627, 628, 632, 633, 637, 649, 650, 654, 684, 689, 694, 695, 698, 724, 725, 727, 728, 730, 739, 769
 «Свадьба Авроры» П.И. Чайковского 609, 727
 «Свадьба Амура и Психеи» на муз. И.-С. Баха 606, 610, 700
 «Свадьба Зобеиды» Г. фон Гофмансталя 45
 «Свадьба Кречинского» А.В. Сухово-Кобылина 34, 517, 549
 «Свадьба Фигаро» П.-О. Бомарше 384, 410, 416, 572
 «Свадьба» – см. *«Свадебка»*
 «Свадьба» А.П. Чехова 483
 «Свадьба» М.М. Зощенко 293, 319
 «Сверчок на печи» по Ч. Диккенсу 102, 107, 172, 173
 «Своенравная жена» Ж. Мазилье 611
 «Священные наброски» – см. *«Священные этюды»*
 «Священные этюды» на муз. И.-С. Баха 629, 713, 717, 718, 737
 «Священный огонь» С. Моэма 358

- «Севильский цирюльник» Дж. Россини 381, 406
- «Седьмая симфония» на муз. Л. ван Бетховена 771
- «Село Степанчиково» по Ф.М. Достоевскому 229, 274–277, 280, 283, 406
- «Сельская картина» К. Гайто 704
- «Семен Котко» С.С. Прокофьева 534, 557
- «Семь дочерей горного короля» А. Спендиарова 589, 591
- «Семья Волковых» А.Д. Давурина 467
- «Сердце маркизы» М.И. Петипа 35
- «Серенада» на муз. В.А. Моцарта – см. «*Маленькая ночная серенада*»
- «Серенада» на муз. С.В. Рахманинова 680, 702
- «Сестра Беатриса» А.Т. Гречанинова 81
- «Сестра Беатриса» М. Метерлинка 16, 28, 35, 40, 44, 45, 412
- «Сильвия, или Нимфа Дианы» Л. Делиба 696
- «Сильфида» Ж.-М. Шнейцхоффера 742, 751
- «Сильфиды» – см. «*Шопениана*»
- «Симфония пробуждения» И.А. Саца 114
- «Синий бог» Р. Гана 35, 603, 750
- «Синяя борода» П.П. Шенка 611
- «Синяя птица» М. Метерлинка 102, 114, 181–183, 185
- «Сита» Г.Т. Холста 602
- «Сказание о невидимом граде Китеже» Н.А. Римского-Корсакова 411, 420
- «Сказка о царе Салтане» Н.А. Римского-Корсакова 319, 406, 447, 606
- «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего» С.С. Прокофьева 450, 454
- «Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха 384, 410, 488
- «Скифская сюита» С.С. Прокофьева 649
- «Слепые» М. Метерлинка 40, 185
- «Слышишь, Москва?!» С.М. Третьякова 533
- «Смерть Изольды» на муз. Р. Вагнера 753
- «Смерть Иоанна Грозного» А.К. Толстого 185, 286
- «Смерть Пазухина» М.Е. Салтыкова-Щедрина 183, 274, 275, 283
- «Смерть Тарелкина» А.В. Сухова-Кобылина 8, 264, 459–486, 693
- «Смерть Тентажиля» М. Метерлинка 33, 90
- «Смерч» Б.Б. Бера 629, 691, 744, 745, 748, 753
- «Снег» С. Пшибышевского 19
- «Снегурочка» А.Н. Островского 144
- «Снегурочка» Н.А. Римского-Корсакова 406, 407, 447
- «Снегурочка» на муз. А.К. Глазунова 761, 773
- «Снежинки» – см. «*Щелкунчик*»
- «Собачья ерунда» Н.Н. Евреинова 293, 316
- «Солнце! Солнце!» И. Каценельсона 354
- «Соловей» И.Ф. Стравинского 406
- «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира 94, 483
- «Сон Иакова» Р. Бер-Гофмана 322, 353
- «Сон» на муз. М.И. Глинки 750
- «Сорочинская ярмарка» М.П. Мусоргского 428
- «Спартак» А.И. Хачатуряна 92
- «Спектакль русского искусства», оперная программа 170
- «Сплошной скандал» А.Г. Алексеева 313
- «Спортивный и туристический балет» – см. «*В турне*»
- «Спящая красавица» П.И. Чайковского 589, 609, 625, 631, 632, 693, 695, 713, 743, 751, 752, 774
- «Спящая принцесса» – см. «*Спящая красавица*»
- «Стальной скок» С.С. Прокофьева 694
- «Старик» М. Горького 180
- «Старинный английский танец» 595
- «Стойкий принц» П. Кальдерона 556
- «Странная интерлюдия» Ю. О'Нила
- «Страх» А.Н. Афиногенова 459
- «Стрекоза» на муз. Ф. Крейсlera 584
- «Струнный квинтет соль минор» на муз. В.А. Моцарта 595
- «Суворов» – см. «*Полководец Суворов*»
- «Суд» – см. «*Братья Карамазовы*»
- «Судьба мужчины» Н.Н. Евреинова 305
- «Сцена пьяного» М. Горького 180
- «Счастливчик» А. Милна 413
- «Сын Земли» А.И. Канкаровича
- «Сын из Конго» Т. Мирбо 528, 530, 554

- «Таис» Ж. Массне 580, 589
 «Там, внутри» М. Метерлинка 40, 185
 «Тамара» М.А. Балакирева 35, 590, 603, 750
 «Тангейзер» Р. Вагнера 609, 628, 678, 701, 711
 «Танец сквозь века», балетная программа 718, 737
 «Танцы итальянского Возрождения», балетная программа 718
 «Тевье-молочник» по Шолом-Алейхему 502
 «Тема с вариациями» на муз. П.И. Чайковского 772
 «Тени» М.Е. Салтыкова-Щедрина 460
 «Теннис» – см. «Голубой экспресс»
 «Тень освободителя» по М.Е. Салтыкову-Щедрину 483
 «Теолinda» на муз. Ф. Шуберта 631, 692, 742, 745, 751, 752
 «Тиль Уленшпигель» на муз. Р. Штрауса 718
 «То, чего не было» Н.Н. Евреинова 305, 316
 «Трагедия любви» Г. Гейборга 18, 26, 44
 «Трагедия Саломей» Фл. Шмидта 603, 649, 650, 698
 «Трагикомедии о Калисто и Мелибее» Ф. де Рохаса 553
 «Трагический концерт», балетная программа 768
 «Трепак» – см. «Три Ивана»
 «Треуголка» М. де Фальи 604, 750
 «Три Ивана» П.И. Чайковского 713
 «Три сестры» А.П. Чехова 102, 198, 204, 212, 222, 237, 257, 263, 265, 266, 269, 273, 276, 283, 284, 414, 516, 522–524, 528, 549, 551
 «Тристан и Изольда» Р. Вагнера 377, 406, 488, 536
 «Триумф любви» Ж.-Б. Люлли 734
 «Триумф Нептуна» Д. Бернерса 695, 771
 «Тщетная предосторожность» П. Гертеля 589, 595, 744, 752
 «У врат царства» («У царских врат») К. Гамсуна 243, 254, 279, 283, 287, 288
 «У жизни в лапах» К. Гамсуна 122, 170, 187, 198, 221, 224, 229, 240–244, 248, 265, 266, 272, 276, 282
 «Улица» на муз. неизв. композитора 679, 701
 «Умирающий лебедь» К. Сен-Санса 584
 «Ундина» Ц. Пуни 584
 «Ундины» на муз. А. Каталани
 «Уриэль Акоста» К. Гуцкова 37, 229, 277, 356, 357
 «Ученики Дюпре» на муз. А. Визентини, Л. Делиба и др. 611, 625
 «Фавн» – см. «Козлоногие»
 «Фавн» – см. «Послеполуденный отдых фавна»
 «Фауст» И.В. Гете 224, 230, 275
 «Фауст» Ш. Гуно 406
 «Федор» – см. «Царь Федор Иоаннович»
 «Федра» Ж. Расина 85, 547
 «Фельдмаршал Кутузов» В.А. Соловьева 496, 502, 539, 543
 «Фенелла» Д. Обера 406
 «Фея кукол» И. Бейера и др. 35, 589, 625
 «Фея кукол» Р. Дриго 745
 «Флора и Зефир» – см. «Зефир и Флора»
 «Франческо да Римини» Г. Д'Аннунцио 40
 «Фрески Аджанты» А.Н. Черепнина 589
 «Фрина» К. Сен-Санса 580
 «Фронт» А.Е. Корнейчука 460
 «Фукии» на муз. неизв. композитора 595
 «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега 483, 555
 «Хаим Клотц» А.Т. Аверченко и М.А. Разумного 306, 319
 «Хованщина» М.П. Мусоргского 411
 «Хозяйка гостиницы» К. Гольдони 170, 172, 224, 229, 238, 240, 241, 243, 265, 270, 276, 283
 «Хореартиум» на муз. И. Брамса 773
 «Хореофрагменты» на муз. И.О. Дунаевского 629, 691
 «Хорошая жизнь» С.И. Амаглобели 482
 «Хорошее отношение к лошадям» В.З. Масса 539
 «Хорошо сшитый фрак» Г. Дрегели 290
 «Хоэфоры» Эсхила 64, 84

- «Щаддик» на муз. А. Копленда 773
 «Царевна-лебедь» на муз. Н.А. Римского-Корсакова 606, 610, 633, 692, 701
 «Царь Борис» А.К. Толстого 286
 «Царь Салтан» – см. «Сказка о царе Салтане»
 «Царь Федор Иоаннович» А.К. Толстого 185, 204, 208, 213, 214, 215, 222, 226, 238, 240, 256, 257, 260, 263, 266, 267, 269, 274, 279, 283, 406
 «Цветы зла» на муз. неизв. композитора 680, 681, 701, 702
 «Цезарь и Клеопатра» Б. Шоу 81
 «Цена жизни» Вл.И. Немировича-Данченко 546
 «Цирк двоих» на муз. Ш. Гуно 772
 «Чайка» А.П. Чехова 34, 40, 172, 414, 417, 458, 551
 «Чарлстонский джаз-бэнд Хопкина» 718
 «Частные жизни» Н. Коуарда 512, 547
 «Челкаш» М. Горького 482
 «Человек, который был Четвергом» по Г. Честертону 547
 «Человек с портфелем» А.М. Файко 326, 415
 «Чемпион de теннис» – см. «Голубой экспресс»
 «Черт на колокольне» на муз. Д.Е. Ингельбрехта 739
 «Четвертая стена» Н.Н. Евреинова 406
 «Чудеса забытой арлекинады», пантомима 614, 615
 «Чудесное празднество» на муз. П.И. Чайковского
 «Чудо святого Антония» М. Метерлинка 19, 34, 45
 «Чужой ребенок» В.В. Шкваркина 293
 «Шарф Коломбины» А. Шницлера 33
 «Шванда-волынец» Я. Вейнбергера 610
 «Шел солдат с фронта» В.П. Катаева 534
 «Шесть персонажей в поисках автора» Л. Пиранделло 413, 725, 739
 «Шехеразада» Н.А. Римского-Корсакова 35, 751
 «Школа этуалей» Н.Н. Евреинова 293, 294, 300, 314, 317
 «Шопениана» на муз. Ф. Шопена 589, 595, 603, 606, 608, 609, 632, 633, 700, 713, 723, 750, 771, 774
 «Шубертиана» на муз. Ф. Шуберта 589
 «Шут» – см. «Сказка про шута, семерых шутов переишутившего»
 «Щелкунчик» П.И. Чайковского 589, 612, 624, 625, 629, 691, 773
 «Эволюция драмы» Б.Ф. Гейера 292, 316
 «Эволюция драмы» Б.Ф. Гейера и Н.Н. Евреинова 300, 305
 «Этмонт» И.В. Гете 254, 288
 «Эдип в Колоне» Софокла 35
 «Эдип» Софокла 217, 248
 «Электра» Р. Штрауса 7, 47, 48, 61, 64–67, 85, 406
 «Электра» Софокла 84
 «Электра» Эсхила – см. «Хозфоры» Эсхила
 «Эльфы» на муз. Ф. Мендельсона 758, 771
 «Эрик XIV» А. Стриндберга 192
 «Эсклармонда» Ж. Массне 580
 «Эсмеральда» Ц. Пуни 751
 «Этюд» на муз. И.-С. Баха 717
 «Юдифь» Ф. Геббеля 332, 354
 «Юмористический гиньоль» на муз. Й. Ланнера 713
 «Юнион Пасифик, или Золотой костыль» Н.Д. Набокова 774
 «Яков и Рахель» по мотивам «Плача Рахили» Н.А. Крашенинникова
 «Японская бабочка» Э. Грига – см. «Восточные впечатления»
 «Японская девушка» Г. Гиля – см. «Восточные впечатления»
 «Японский балет», пантомима 629, 691
 «12-й год» – см. «Фельдмаршал Кутузов»
 «1914» Г. Мюллера 292

Albeniz – op. 232 № 5 – см. «Испанские напевы»

«A Doll's Romans» – см. «Роман куклы»

«Alceste» – см. «Альцеста»

«Après midi d'une Fauve» – см. «Послеполуденный отдых фавна»

«Apreum» К. Гайто 683, 704

«Au soleil» – см. «В солнечных лучах»

«Aubade» – см. «Обад»

«Auvergn» Э. Лэндона 683, 704

«Biches» – см. «Лани»

«Bien Aimée» – см. «Возлюбленная»

«Boléro» – см. «Болеро»

«Cordova» – см. «Испанские напевы»

«Dans les rues» – см. «Улица»

«Departé matinale» – см. «Путевые картины»

«Facheaux» – см. «Докучные»

«Feste Romano» – см. «Римские празднества»

«Fête de village» – см. «Путевые картины»

«Fox-trot» – см. «Впечатления Мюзик-холла»

«Giannin» – см. «Джаннина и Бернардоне»

«Goyescas» – см. «Гойески»

«High Tor» М. Андерсона 458

«Impressions de Music-Hall» – см. «Впечатления Мюзик-холла»

«Impressions Orientales» – см. «Восточные впечатления»

«Invitation a la danse» – см. «Приглашение к танцу»

«Jack in the green» – см. «Джек в зеленом»

«Kleine Nachtmusik» – см. «Маленькая ночная серенада»

«L'âge de Juliette»

«Le Deux avares» – см. «Двое скупых»

«Les Biches» – см. «Лани»

«Les Rencontres» – см. «Встречи»

«Marche» – см. «Путевые картины»

«Maruzza» 182

«Mazurka» – см. «Лани»

«Miserere» С.С. Юшкевича 170

«Music-Hall» – см. «Впечатления Мюзик-холла»

«Noces» – см. «Свадебка»

«Nocturne» – см. «Ноктюрн»

«Nursery Rhymes» – см. «Детские стишки»

«Psiché et Amour» – см. «Свадьба Амура и Психеи»

«Queen of Hearts» – см. «Дама червей»

«Red Poppy» – см. «Красный мак»

«Romeo et Juliette» – см. «Ромео и Джульетта»

«Segaidillas» – см. «Испанские напевы»

«Suite bergamasque» – см. «Бергамасская сюита»

«Tableau de voyage» – см. «Путевые картины»

«The Chief Thing» – см. «Самое главное»

«The Prince and the Groom» – см. «Принц и конюх»

«Train Bleu» – см. «Голубой экспресс»

«Valse» – см. «Вальс»

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

Мнемозина

Документы и факты из истории
отечественного театра XX века

Выпуск 7

В оформлении обложки
использован дружеский шарж Кукрыниксов
«С.М. Эйзенштейн. К постановке “Валькирии”
в Большом театре СССР»
(Советское искусство. 1940. № 59. 24 ноября. С. 2)

Оригинал-макет *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.
52,5 п. л. Тираж 300 экз.
Отпечатано в ОАО «Первая Образцовая типография»
Филиал «Чеховский печатный Двор»
142300, Московская область, г. Чехов, ул. Полиграфистов, д. 1
www.chpd.ru, sales@chpk.ru, 8(495)988-63-87

Из письма Ф.Ф. Комиссаржевского Е.К. Малиновской

<...> от работы в бывшем «Зиминском» театре чувствую только отвращение и работать там не могу и не считаю нужным ни для себя, ни для искусства. Я полагаю и опыт показал, что нельзя новое вино вливать в старые меха. И как сделали со старой армией — распустили ее и стали из ничего создавать новую, — так нужно сделать и с театром. Театр будет из студии, новый театр, и нам, деятелям нового театра, нечего киснуть, поддерживать существующий старый театр. Мы там воюем с мельницами и выдыхаемся, не можем потом делать того, что могли бы. Если мы нужны — нам нужно дать чистое место. Оставьте мертвым хоронить своих мертвецов.

Ричард Болеславский «Пики вниз: Меж огней в Москве»

О чем мы говорили в те дни? Ведь мы замолкали только тогда, когда играли на сцене или были на уроках. Все остальное время студийцы непрестанно говорили об идеалах актерского творчества. Мы бурно спорили о происхождении ритма, или о связи сознания и эмоции, или о применении йоги к искусству актера.

Из дневника С.М. Эйзенштейна

Сегодня с утра весь день как проклятый пишу о Вагнере и постановке «Валькирий» для книжечки к выпуску спектакля. Безумно много лишнего, и, вероятно, полное отсутствие нужного. Выпотрошил себя дико. А потому сейчас в душе как яма или дыра. Ноет. И тоска безумная. Всегда так бывает, как поизрасходуешь себя. Но от этого не легче. И хочется реветь от тоски и боли. Боли и тоски...

Из письма В.И. Качалова Вл.И. Немировичу-Данченко

Еще скажу Вам — даже не по секрету (потому что здесь все это видят), что разлюбил я наш теперешний театр в поездке. Много он теряет при «экспорте», хотя в то же время и очень напоминает банку с консервами. Когда на сцене раскрывается эта банка, это еще не так плохо и для нетребовательного вкуса даже приемлемо: аромата и свежести нет, но для широкого употребления еще может сойти (проголодавшись, все слопают). А вот когда мы сами, промеж себя, поближе заглянем в эту банку, то уже делается неловко и грустно, и мы отворачиваемся и от банки, и друг от друга.

Из дневника Б.Ф. Ножинской

Искусство стало робким и тихим. Нет, оно не анемично и не угодливо, а именно робкое. Толпа прижала искусство к стене, оно потеряло всю дерзость (дерзать), осторожно посылает только те «слова», что могут быть поняты толпой. Смотрите внимательно, вы видите, сколько тайной силы накапливается в искусстве за внешней беспечностью. Оно оседает к земле, но сжимается, и скоро оно взорвется в прыжке, упадет на головы и будет терзать «мозги» и покорять. Будем терпеливы — искусство, очевидно, имеет тоже свою стратегию. Зоркие глаза видят то, что кипит под смирением. А пока что клеймо порока горит на искусстве, и точно похоже, что никогда искусство не было столь угодливым и утонченно буржуазным. Но мы увидим еще возрождение.